



**Universidad de San Andrés**

**Departamento de Humanidades**

**Licenciatura en Humanidades**

***MÁS ALLÁ DE LA PAMPA: LA FIGURA DE LA ISLA EN LA  
LITERATURA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA (1974-2018)***

**Autora: Milagros Klappenbach**

**Nro de Legajo: 31491**

**Mentor: Pablo Ansolabehere**

**Buenos Aires, Febrero de 2023**



Universidad de San Andrés  
Departamento de Humanidades  
Licenciatura en Humanidades

**PROYECTO DE TESINA**

**MÁS ALLÁ DE LA PAMPA: LA FIGURA DE LA ISLA EN LA  
LITERATURA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA (1974-2018)**

Autora: Milagros Klappenbach

Nro de Legajo: 31491

Mentor: Pablo Ansolabehere

Buenos Aires, Febrero de 2023

# Índice

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>3</b>
ESTADO DE LA CUESTIÓN .....	5
MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA .....	12
<b>CAPÍTULO 1: TRADICIÓN LITERARIA DE ISLAS.....</b>	<b>20</b>
A. <i>¿PARAÍSO O INFIERNO?</i> .....	20
B. <i>BREVE RECORRIDO DE LAS ISLAS EN LA LITERATURA UNIVERSAL</i> .....	24
C. <i>BREVE RECORRIDO EN LA LITERATURA ARGENTINA</i> .....	32
<b>CAPÍTULO 2: ISLAS DEL PARANÁ.....</b>	<b>38</b>
<b>CAPÍTULO II: EL DELTA .....</b>	<b>47</b>
<b>CAPÍTULO IV: MALVINAS .....</b>	<b>66</b>
<b>CONCLUSIÓN.....</b>	<b>80</b>



Universidad de  
**San Andrés**

## **Agradecimientos**

*A mi mamá, por cebarme mates durante todo el proceso.*

*A mis hermanos y mis amigos de la vida, por acompañarme siempre.*

*A Pablo, por sus aportes fundamentales y su dedicación.*

*A Lía Munilla, por ser el ángel guardián de los humanistas.*

*A todos los profesores de Humanidades, por enseñarme a leer el mundo de nuevo.*

*Por último, a la Universidad de San Andrés, por ser mi refugio académico.*



Universidad de  
**San Andrés**

## Introducción

El arte ha sido una herramienta indispensable para pensar, modelar y representar las transformaciones sociales a lo largo de la historia. La literatura en particular cumplió la función de poner en palabras estos cambios dado que permite diseñar y darle entidad al cambio incluso antes de que suceda. No por nada Audre Lorde define a la poesía como “el instrumento mediante el que nombramos lo que no tiene nombre para convertirlo en objeto del pensamiento” (Lorde 2003: 14).

De la mano de esta posibilidad de crear nuevos mundos que posee la literatura, surge un recurso peculiar: la insularidad. En principio, todo puede suceder en una isla. Conlleva la noción de aislamiento geográfico y, junto con ella, la idea de comunidades separadas del continente. Por lo tanto, permite imaginar la posibilidad de que el ser humano renazca mejorado, perfeccionado, totalmente ajeno a los males de la sociedad, o bien todo lo contrario, que resurja de manera monstruosa. De ahí que haya sido utilizada como un laboratorio en el que esbozar horizontes posibles, ya sea desde la esperanza o el terror, como utopía o infierno. Existe una fuerte tradición literaria que ha proyectado formas de vidas alternativas en islas, incluso en forma de distopía. Estudiar los relatos insulares permite entender los mayores deseos o los peores miedos de un individuo e, incluso, de una sociedad. Ofrece pistas sobre los temas que preocupan a una comunidad, así como sus aspiraciones a futuro.

Justamente, el propósito de este trabajo es investigar las diferentes inflexiones que adopta la insularidad en la literatura argentina contemporánea. Como los ejemplos son muchos, hemos seleccionado cuatro relatos que nos permiten estudiar algunas de esas particularidades, en contextos específicos. Esos relatos son: *El limonero real* (1974) de Juan José Saer, *Los pichiciegos* (1983) de Rodolfo Fogwill, “La isla” (2015) de Gabriela Cabezón Cámara y “Capitán” (2018) de Magalí Etchebarne. Algunas de las preguntas que guiaron el trabajo fueron: ¿en qué medida las islas se diferencian del sistema social y político vigente en el continente? ¿Qué característica adoptan estas sociedades nuevas? ¿En qué aspectos se retoma la tradición utópica de las islas? ¿Y la mitológica? ¿Qué papel juegan los roles de género en las utopías contemporáneas?

La tesis, por lo tanto, se centra en el análisis de cómo ha sido narrado *lo isleño* en una serie de textos cuya fecha de publicación abarca los últimos 50 años de la historia argentina. También, en la manera en que esos relatos han concebido sociedades o formas de vida distintas a las hegemónicas. Este recorte permite evaluar las diferentes acepciones que adoptó lo isleño en las

últimas décadas, incluyendo un período temporal de diversos cambios políticos y sociales. En términos histórico-políticos, abarca desde los convulsionados años 70, que concluyen con el autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional” en el poder, es decir, la sangrienta dictadura cívico-militar que gobernó Argentina entre 1976 y 1983, hasta los diversos gobiernos democráticos que le sucedieron desde entonces al presente, cada uno con sus respectivos conflictos y debates sociales y culturales (algunos de los cuales serán especialmente considerados en esta tesina).

El trabajo se divide de la siguiente manera. Los dos apartados que siguen a esta introducción corresponden al estado de la cuestión y el marco teórico. Allí se especifican ciertas problemáticas teóricas en relación con el concepto de isla y el corpus, además de otros aspectos metodológicos del trabajo.

El desarrollo consta de cuatro capítulos. El primero se divide en tres apartados. Inicialmente se analizará la asociación fundamental entre isla y utopía, así como su contracara: la distopía. En el segundo y tercer apartado se realizará un breve recorrido sobre la isla en la literatura universal y en la literatura argentina respectivamente. Para esto, se retomarán algunas de las obras más emblemáticas que tratan el tema de lo isleño.

El segundo capítulo tiene que ver con el estudio concreto del corpus. Se centra en la zona del Paraná, específicamente, en aquella que comprende la costa de la provincia de Santa Fe cercana a su ciudad capital. Se retoman ciertos autores anteriores a Saer que escribieron sobre aquel territorio para luego sumergirnos en el análisis de *El limonero real*. Se pondrá un especial énfasis en la manera en que la insularidad permite representar y entender las costumbres de la periferia santafecina de manera novedosa.

El tercer capítulo estudia la zona del Delta. Primero recuperaremos autores que escribieron acerca de este territorio para luego pasar a “Capitán”, de Etchebarne. Veremos la manera en que la narradora del cuento se establece como una mujer poderosa que, sin embargo, se siente muy dependiente de su pareja masculina. Después analizaremos “La isla”, de Cabezón Cámara, poniendo atención a la comunidad *queer* que se construye en el relato y que representa un nuevo horizonte social.

El cuarto capítulo se ocupa de las islas Malvinas. Comenzaremos por describir ciertos aspectos de la guerra con Gran Bretaña, entre ellos los efectos de la censura imperante en la Argentina de ese período. Luego estudiaremos el enfoque que propone *Los pichiciegos*, de Fogwill, a la

hora de representar la supervivencia durante la guerra y la manera en que deconstruye la figura tradicional del “héroe”.

En la conclusión se realizará una comparación entre los diferentes significados que adopta la isla en cada relato del corpus. Observaremos que, a pesar de sus diferencias, en todos ellos funciona como un dispositivo en el que proyectar modos de vida y comunidades alternativas a las establecidas.

### **Estado de la cuestión**

En primer lugar, nos interesa adentrarnos en lo que es el análisis general de la insularidad. Rosa Falcón recopila en su libro *Robinson y la isla infinita* (2018) a múltiples autores que reflexionan acerca de las diferentes implicancias de la *isla* como artefacto literario y cultural. Resulta crucial recuperar aquí a algunos de los más significativos para nuestra investigación. Para comenzar, el poeta Luis Álvarez Cruz afirma que las islas son “porciones de tierra rodeadas de teorías por todas partes” (Falcón 2018: 34). Rosa Falcón agrega que también de mitos, dado que fueron varias las teorías y los mitos que se escribieron vinculados con lo isleño. En efecto, esta autora define a lo insular como un espacio que hace posible una idea.

Guido Gozzano, por su parte, sostiene que la isla más bella es la no encontrada. Es un espacio vacante, que se puede llenar con imaginación. En relación con esto, Falcón (2018) propone el concepto de la “isla infinita”, no encontrada e interminable, en donde caben todas las posibilidades (34). Es un territorio que puede ser utilizado como un laboratorio en el que llevar a cabo todo tipo de experimentos. Siguiendo esta línea, Michel Torunier define a la isla como la expresión geográfica de lo absoluto: se encuentra desligada de todo y sin relación con otra cosa (Falcón 2018: 35). Posee un estado de círculo, cerrado y mágico, que la vuelve un espacio de experimentación ideal. De ahí que pueda adquirir diversas formas e implicancias. Tal como Falcón (2018) afirma: “En el agua nada parece real, todo se borra. No hay huellas, no hay caminos ni rutas, es lo más parecido a la imaginación que existe” (67). El agua permite dejar el pasado atrás, pensar en un borrón y cuenta nueva.

En este sentido, Hans Blumenberg asocia a la isla con la inocencia y la representación de lo originario (Falcón 2018: 36). Particularmente, la vincula con el tópico de la caverna: ambas ofrecen un refugio de la naturaleza y de la historia. De ahí también que, como analiza Falcón, sea el lugar privilegiado de las construcciones intelectuales de la edad moderna y las utopías.

La isla es un problema filosófico; ofrece la posibilidad de pensar nuevas cosmovisiones o sistemas. Surge como un espacio inocente en el sentido de incondicionado, que presenta un quiebre respecto del pasado.

Por otro lado, el filósofo Miguel Morey declara que la isla solo existe a partir de la llegada de un náufrago que inaugura la historia. Tal como él afirma: “La isla es como un cero sobre la piel del mar, virgen y disponible, frontera que se enrosca sobre sí misma sin posibilidad de cruzarla” (Falcón 2018: 36). En una isla totalmente desierta no ocurre nada. La figura del náufrago o el viajante introduce, a su vez, el cruce entre dos mundos. En relación con esto, Peter Sloterdijk sostiene que el escenario isleño ha funcionado desde Robinson Crusoe hasta el presente para investigar la desigualdad de las relaciones entre isla y tierra (Falcón 2018: 36). Los personajes escapan de determinada sociedad para, desde un territorio externo, poner en evidencia las falencias o los éxitos de su comunidad originaria. En este sentido, la isla se concibe como un espacio “otro”, un “allá” que se opone al “acá”. Por su parte, Eugenio Granell reflexiona acerca de la manera en que la imaginación encuentra en lo isleño un espacio para desplegarse sin límites, dado que trasciende los esquemas tradicionales. “Las islas señalan el horizonte invisible, pero presentado, de la imaginación. Hacia ellas se encamina toda idea de ensueño, de fábula, de felicidad, de armonía, de calma, de pereza, de liberación”, afirma este autor (Falcón 2018: 37).

Falcón no termina su análisis ahí, sino que además le interesa investigar los mitos contemporáneos a partir de la literatura comparada. Efectivamente, en un segundo apartado, estudia la manera en que el “robinsonismo” se hace presente a lo largo de la historia y los continentes. Menciona los componentes principales que constituyen el mito de Robinson Crusoe y que ocupan un lugar fundamental en la literatura de islas: el viaje y el mar (o el apartamiento), el naufragio, el exilio y la soledad, tal como declara: “El sentimiento de soledad está unido a la experiencia del exilio y del desarraigo” (Falcón 2018: 74). Falcón -como Morey- considera que la isla es un espacio dormido hasta la llegada del náufrago. Esa llegada, a su vez, adopta la forma del exilio: se abandona el mundo. Puede ser positivo o negativo, un escape forzoso o una posibilidad de explorar, conocer y cambiar. El de Falcón es un libro valioso para nuestro trabajo dado que aporta un análisis transversal de textos que van desde la novela de Defoe hasta escritos más recientes. Incluye, a su vez, a diversos autores nacionales, como Adolfo Bioy Casares o Julio Cortázar, aportando a nuestro análisis de la insularidad en la literatura argentina.



Otro texto que resulta de especial importancia para nuestra investigación es “Causas y razones de las islas desiertas” (2005) de Gilles Deleuze. Propone que el ser humano se separa del mundo al habitar una isla desierta. Por lo tanto, soñar con islas es soñar con estar separado o soñar con el principio, con que se vuelve a empezar, con el “origen segundo” (Deleuze 2005: 19). A su vez, dota a la insularidad de un carácter mitológico y literario: los seres que allí habitan son “extraños”, absolutamente distintos, creadores: “(...) un hombre que sería casi un dios, una mujer que sería casi una diosa, un gran Amnésico, un Artista puro, consciencia de la Tierra y el Océano, un enorme ciclón, una hermosa hechicera, una estatua de la Isla de Pascua” (17).

Judith Schalansky (2013) plantea una teoría similar al afirmar que los territorios insulares generan un “estado de excepción” que favorece el surgimiento de situaciones o seres extraordinarios (19). Sostiene que la literatura de islas es única dado que en ellas la realidad se ficcionaliza y la ficción se vuelve real. Por lo tanto, constituyen un “espacio teatral” en el que todo lo que sucede está condenado a convertirse en relato, ya sea como leyenda, tragicomedia o motivo de inspiración literaria (Schalansky 2013: 20). De acuerdo con la autora, estas características produjeron que, a lo largo de la historia, las sociedades proyectaran tanto paraísos como infiernos en islas, generando un vínculo especial con la noción de utopía.

En lo que corresponde al estudio local, son pocas las investigaciones llevadas a cabo sobre insularidad. Los autores del *Islario fantástico argentino* (2020), Salvador Gargiulo, Alejandro Winograd, Gonzalo Monterroso y Alberto Muñoz, exploran esta negligencia en torno a las islas argentinas. En una entrevista realizada por Luciano Sálliche, los autores del *Islario* dan su opinión acerca del lugar que ocupa la insularidad en la cultura argentina. Gonzalo Monterroso sostiene que la Argentina fue descubierta desde las montañas, conquistada en las llanuras y tardíamente ocupada desde el mar, tal como declara: “Al mar lo heredamos sin hacer nada, al interior lo conquistamos por vocación” (Sálliche 2020). En consecuencia, la mayor parte de los habitantes de Argentina viven como si el mar no existiera o como si simplemente fuera un lugar veraniego, lo que también se traslada a sus islas. El resultado de esto es que las islas se conciben como apartadas del país. “Solitario es un adjetivo que podría aplicarse a un islario argentino, como si alejarse de la costa fuese una decisión a ultranza, un modo de desvincularse del mundo, de la historia, de la gente”, declara Salvador Gargiulo (Sálliche 2020).

En *El mar alrededor: novelas de navegantes de Malvinas* (2022), Mercedes Alonso plantea una hipótesis similar. Manifiesta que las islas de mar escasean en la literatura rioplatense y, aquellas que aparecen, son representadas como espacios lejanos y exóticos a excepción de

Malvinas, que posee un lugar privilegiado en el imaginario. Esto se debe a que, históricamente, el país enalteció a las figuras del gaucho y la pampa en detrimento de otros territorios, tales como las islas. Esta falta de representación marítima recorre a casi toda la literatura nacional dado que, hasta el día de hoy, los argentinos aún toman al campo y a la llanura como símbolos de su identidad, a diferencia de los demás territorios que ocupan un lugar menos privilegiado en la cultura local. Borges condensa esta idea en “La poesía gauchesca” (1928) al afirmar que la literatura de mar es la pampa de los ingleses. Es decir, Inglaterra se ha volcado hacia el mar de igual manera que Argentina hacia la llanura. Incluso las islas de río, mayormente incluidas en la literatura argentina, no son concebidas del todo como islas, sostiene Mercedes Alonso. Hay algo de la cercanía que transforma su categoría, las vacía de su componente insular. Esta autora luego analiza más en profundidad las variaciones de la literatura que surgió en torno a la guerra de Malvinas. Resulta útil, por ende, para estudiar el rol de la isla tanto en la cultura argentina como en *Los pichiciegos*.

Por otra parte, José Mariano García (2003) analiza la utopía y la insularidad en textos de Eduardo Holmberg, Bioy Casares y César Aira. Propone que en la isla se establecen leyes propias que resemantizan los códigos de una determinada sociedad al ridiculizar las costumbres imperantes. De esta forma, la insularidad permite delinear una crítica social. La define, por lo tanto, como un “mundo en miniatura, acabado en sí mismo, de alguna manera autosuficiente, con peligros y placeres cuyo suplemento -e ingrediente a la sazón puramente literario- es la novedad” (García 2003: 2). Sin embargo, no existe la novedad absoluta, porque no podría ser decodificada. Siempre hay un punto de referencia que media con esa novedad: la perspectiva del extranjero en la isla. La literatura recurre a “focalizaciones relativas” que pueden plantear el punto de vista del isleño y, al mismo tiempo, el punto de vista exterior que tiende a ser el de la razón occidental (García 2003: 2). Por lo tanto, García sostiene que este tipo de literatura se consagra en un *género insular* que es también marginal.

En su texto *De islas y utopías en la literatura argentina* (2007), Mónica Bueno recompone una pequeña parte de esta literatura insular al analizar textos de autores argentinos reconocidos. Pone un especial énfasis en la manera en que la isla, por su clausura, resulta el espacio ideal para la conformación de utopías. Resulta de particular interés para nuestra investigación dado que explora distintos aspectos de la insularidad en *El limonero real*, cubriendo así un espacio vacante.

Por otro lado, existen diferentes autores que han analizado aspectos más generales de los autores del corpus y que, por lo tanto, aportan a nuestra investigación. El primer texto que analizaremos es *El limonero real*; sobre esta novela, así como sobre la obra de Saer en general, existe una abundante producción crítica. De ese ese corpus crítico tomaré solo aquellos textos que se vinculen con el tópico de lo insular o con algunos de los temas relacionados con él, por ejemplo, el “duelo”. François Degrande (2014) analiza la escritura del duelo y las particularidades locales que adopta en esta novela. Sostiene que el pronombre clave del relato es “ella” y analiza la manera en que la ausencia de la mujer en las festividades genera conflictividad dentro del núcleo familiar.

Otro texto importante para mi análisis de la novela de Saer es “*Algo más que mirar*”: *More-Than-Looking at Regional Life in Juan José Saer’s ‘El limonero real’* de Ashley Brock (2018). La hipótesis de la autora es que Saer rompe con el código de representación tradicional que ha retratado a la ruralidad argentina como un ente sin tiempo. Argumenta presentando diferentes escenas o estrategias literarias con las que el autor otorga densidad y temporalidad a la vida regional. De esta manera, permite entender la construcción de las islas en la novela.

Diversos autores que no hablan específicamente de *El limonero real* introducen conceptos o ideas acerca de Saer que ayudan a comprender determinados aspectos de su obra en general y de la novela aquí analizada en particular. Juan Pablo Luppi (2007) investiga la manera en que Saer entiende la memoria, esto es, como fragmentaria y limitada, y la manera en que esta idea se hace presente en la narrativa del autor. Sin embargo, no incluye un análisis específico sobre *El limonero real*. Laura Demaría (2019), asimismo, aborda la manera en que Saer deconstruye lo nacional para narrar su zona desde una perspectiva abiertamente subjetiva.

En lo que respecta a “Capitán” y a la obra narrativa de Magalí Etchebarne, al tratarse de una autora reciente que suele publicar bajo sellos independientes, no hay mucho publicado sobre ella. En su reseña acerca *Los mejores días* (2018), volumen de cuentos en el que se incluye “Capitán”, Graciela Speranza (2018) reflexiona acerca de ciertas características de la narrativa de Etchebarne, como la melancolía o la espera. Alan Pauls (2017) también realizó una breve reseña sobre el libro, en la afirma que las narradoras de estos cuentos esperan a hombres pero se distraen con todo lo que las rodea. Aparece el tópico penelopiano transformado. En este trabajo, sin embargo, sostenemos que la narradora del cuento puede ser comparada con Penélope, tal como hace Pauls, pero presenta más similitudes con Circe, la hechicera de la isla de Eea, particularmente con la reescritura de esta figura que lleva a cabo Carlota O’ Neill en

*Circe y los cerdos* (1974). Esta autora propone una lectura feminista en la que destaca el carácter humano e independiente de la hechicera, así como su gran inteligencia. Para esto, más adelante nos referiremos al análisis que Plaza Agudo (2014) realiza de la obra de O' Neill.

Algo similar ocurre con “La isla”, especialmente porque se trata de un cuento publicado solo en la web que tuvo menor repercusión que otros relatos de Cabezón Cámara. En consecuencia, no hemos encontrado artículos útiles que analicen este cuento en particular pero sí que analizan otros textos de la autora cuyos conceptos pueden ser extrapolados. En especial, se han escrito variedad de análisis sobre la cuestión de género en la obra de esta autora. Alejandra Oberti y Mariela Peller (2020) toman *Beya*, de Cabezón Cámara e Iñaki Echeverría (2013), *Chicas muertas*, de Selva Almada (2014), y *Por qué volvías cada verano*, de Belén López Peiró (2018), para hablar sobre el feminismo en la literatura argentina. Sostienen que estas autoras se corren de la violencia como metáfora de lo político para tratar cuestiones cotidianas por medio de las que se pueden pensar nuevos horizontes posibles. Retoman la noción de “feminista aguafiesta” propuesta por Sara Ahmed para dar cuenta de un tipo de narradoras que, en vez de callar la violencia que permanecía oculta, la ponen en palabras, generando un disturbio en el orden imperante y la “felicidad” del resto (Oberti y Peller 2020: 10). Asimismo, Bárbara Jaroszk (2021) se centra en *Las aventuras de la China Iron* (2017) y analiza la manera en que Gabriela Cabezón Cámara no presenta una utopía cerrada y perfecta, sino que traza un horizonte de lo posible que permite mantener la esperanza viva, idea que tendremos en cuenta a la hora de analizar el texto aquí seleccionado.

Por último, es posible encontrar un gran número de textos críticos sobre *Los pichiciegos*. Dentro de la abundante bibliografía, privilegamos aquellos trabajos que piensan el rol de la isla en la novela de Fogwill. Kohan (1999) analiza la manera en que la guerra fue narrada como “farsa”. La excepcionalidad del conflicto bélico genera que la identidad patriótica pierda valor frente a la necesidad de sobrevivir. De manera similar, María Eva Belmonte y María Lidia Fassi (2012) exploran la manera en que la novela “escenifica la ruptura a adscripciones identitarias por parte de los subalternos” (9). Julieta Vitullo (2006) analiza el papel que jugó la desertión en diversos relatos de Malvinas, incluyendo a los *Los pichiciegos*. Por otro lado, Beatriz Sarlo (1994) compara *La lista de Schindler* de Spielberg con *Los pichiciegos*. Investiga aspectos de la representación de cada guerra. Resulta valioso en el análisis que aporta de la “tribu pichi”, como la define.

Shannon Dowd (2018) también se enfoca en la forma en que, bajo tierra, los pichis escapan de la guerra y obtienen la soberanía. Sin embargo, agrega una capa de complejidad al sostener que, aun así, reproducen los mecanismos de la dictadura, desde la economía capitalista hasta la represión y el terror como forma de dominación. Zac Zimmer (2006) también se centra en la manera en que la comunidad se establece a partir de un sistema comercial desde lo económico y totalitario desde lo político, reflejando los mecanismos del “Proceso”.

En *Lejos de la guerra. Relatos de Malvinas en los primeros años de la democracia*, Lara Segade (2015) investiga los factores que contribuyeron a “obturar la narración de la guerra”, es decir, que corrieron el foco del componente bélico para centrarse en espacios por fuera de la batalla militar (137). El relato de la pelea tiene menos importancia que el resto: la espera, el miedo, las necesidades insatisfechas, la violencia de los comandantes, etc. Con este objetivo, se centra en *Los chicos de la guerra* (1982), de Daniel Kon, y *Los pichiciegos*. En ambos textos, los soldados no son representados como hombres valientes y honrados, sino como jóvenes débiles y asustados, víctimas de una dictadura opresiva. Por otro lado, Segade analiza el papel que juegan lo testimonial y lo ficcional en la construcción de los relatos de guerra. Realiza un estudio acerca de las representaciones de Malvinas de acuerdo con el contexto histórico y cultural en el que se produjeron. Para analizar la gran cantidad de textos, propone tres períodos ficcionales sobre la guerra: 1982-1989, 1990-2001 y 2002-2017.

De la lectura y el análisis de todos estos textos se desprenden diferentes conclusiones. En primer lugar, la isla ha sido concebida por diversos autores como un espacio “otro”, separado, que habilita la creación de sociedades diferenciadas. En este sentido, ha tenido una íntima relación con los conceptos de utopía y distopía que analizaremos en profundidad más adelante. En segundo lugar, las islas ocupan un lugar periférico en la literatura argentina, a diferencia de otros países, dado que pareciera que lo insular y Argentina fueran términos incompatibles. Esto ha generado que existan muchos más trabajos críticos acerca del *desierto* por su carácter de *espacio nacional* en comparación con las islas, que han sido poco tenidas en cuenta como un territorio propiamente argentino. La excepción a esto son las Malvinas. En general, dentro del imaginario, las islas argentinas se han reducido a estas dos. Hay un reclamo vehemente respecto de las Malvinas pero, en simultáneo, un desinterés hacia el resto de los territorios isleños. Dada su relevancia cultural, consideramos necesario agregar a *Los pichiciegos*, un texto clave dentro de la literatura de Malvinas, al análisis. Sin embargo, también incluimos textos que toman otros espacios insulares menos explorados, como las islas santafesinas del Paraná y el Delta, para poder expandir el conocimiento acerca de sus representaciones literarias.

Por último, también podemos afirmar que la bibliografía sobre el corpus argentino seleccionado pasó por alto el papel que la insularidad ha jugado en los relatos. Faltan análisis específicos que se centren en la manera en que estas islas producen nuevas dinámicas y relaciones, particularmente de género. Hay, por ende, una escasez de textos que analicen las significaciones de la isla en la literatura contemporánea argentina en general y en el corpus en particular. Este trabajo se centra en esta área poco explorada.

### **Marco teórico y metodología**

Antes de comenzar con el análisis, es importante aclarar ciertos presupuestos metodológicos y teóricos que enmarcan la investigación.

Dado que “isla” es una categoría geográfica, resulta fundamental establecer algunos conceptos vinculados al espacio para dar cuenta de su especificidad. De acuerdo con Michel de Certeau (2007), todo relato es un “relato de viaje, una práctica del espacio” (128). El relato construye la oposición de dos movimientos que se cruzan: poner y traspasar el límite. En consecuencia, se vuelve una especie de “crucigrama” o una “cuadrícula dinámica del espacio” (Certeau 2007: 136). Las figuras narrativas esenciales pasan a ser el puente y la frontera. En este sentido, el relato posee una función de autorización o fundación en la medida en que legitima un teatro de acciones, es decir, habilita una serie de prácticas contingentes. A su vez, está animado por una relación entre la frontera y el puente, esto es, “entre un espacio (legítimo) y su exterioridad (extranjera)” (138). Ambas figuras conllevan una ambigüedad: unen a la vez que separan. Lo legítimo puede transformarse constantemente mientras haya un cuerpo en movimiento que organiza un “aquí” en relación con un “allá” o una “familiaridad” en relación con una “extrañeza” (142).

Por otro lado, en la conferencia *De los espacios otros* (1967), Michel Foucault reflexiona acerca de la importancia del espacio en la vida contemporánea. Sostiene que, si la obsesión del siglo XIX fue la historia, tal vez en la época actual sea el espacio. Hoy en día, nos es dado bajo la forma de “relaciones de emplazamiento”, esto es, bajo una serie de puntos o elementos vecinos que pueden concebirse como entretejidos (Foucault 1967: 17). Nos inquieta más el espacio que el tiempo: qué relaciones y dinámicas establecemos con él y en base a él. Hay una sacralización de ciertas oposiciones espaciales que, aún en el presente, organizan nuestra vida, entre ellas la

división entre el ámbito privado y el público o el de trabajo y el de ocio. El espacio en el que vivimos, por ende, no es neutral, sino que está profundamente cargado de cualidades.

Foucault define dos tipos de emplazamientos que, a pesar de estar vinculados con todos los demás, los anulan, neutralizan o contradicen. La “utopía”, por un lado, consiste en un emplazamiento sin lugar real que representa a la misma sociedad perfeccionada o al reverso de esa sociedad. Es, por definición, irrealizable. Por el otro, define a las “heterotopías” como espacios que estando fuera de todos los lugares, son localizables. Son espacios “absolutamente otros” que, sin embargo, reflejan a todos los demás (Foucault 1967: 19). Son una contestación mítica y real del lugar en el que vivimos. Las divide en dos tipos. Las “heterotopías de crisis” son aquellas reservadas para sujetos que atraviesan un estado particular, como las mujeres parturientas o los adolescentes. Las “heterotopías de desviación”, en cambio, son para los seres que poseen un comportamiento corrido al de la norma, entre ellas las clínicas psiquiátricas o las cárceles.

La heterotopía, por otro lado, tiene el poder de yuxtaponer en un mismo lugar real diferentes espacios incompatibles entre sí. En un mismo teatro conviven diversidad de mundos y situaciones diferentes. A su vez, implican una ruptura con el tiempo tradicional, lo que Foucault (1967) denomina una “heterocronía” (23). Suponen, además, un sistema de apertura y cerramiento que, al mismo tiempo que las aísla, las vuelve penetrables. No se accede con facilidad, sino que bajo coerción o bajo algún tipo de ritual. Por último, la heterotopía cumple una función que oscila entre dos polos opuestos. O crea un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio a todo espacio real (“heterotopía de ilusión”) o crea un espacio tan real y perfecto que pone en evidencia el desorden y la imperfección del nuestro (“heterotopía de compensación”). Este autor concluye que, a partir del siglo XVI en adelante, el barco ha sido la heterotopía por definición dado que contiene la mayor reserva de imaginación: “En las civilizaciones sin barcos los sueños se secan” (26).

En este trabajo, utilizamos ciertas nociones introducidas por de Certeau, tales como la idea de una frontera que divide el espacio legítimo del extraño y que separa a la vez que conecta. En nuestro caso, la figura de la frontera se corporiza en el agua: el mismo río o mar que aísla un determinado territorio ofrece un acceso a él. Sin embargo, la concepción del espacio como una cuadrilla que defiende este autor resulta rígida a la hora de analizar los relatos contemporáneos. En este sentido, consideramos que las nociones introducidas por Foucault permiten pensar el espacio de manera más dinámica. Entendemos a las islas del corpus como heterotopías dado

que, a la vez que son un espacio “otro”, reflejan al resto de los emplazamientos, a diferencia de la utopía que se plantea como perfecta y cerrada. Hay un intercambio, un fluir constante entre el “allá” y el “acá”, entre el espacio legítimo y el extranjero. Efectivamente, consideramos que ciertas características compartidas entre el barco y la isla -la dependencia del agua, el traslado o el viaje, la lejanía, lo desconocido o distinto- generan que la insularidad se convierta, también, en un espacio propicio para el surgimiento de grandes heterotopías.

Por otra parte, es importante establecer ciertas diferencias entre las islas de mar y de río, dado que trabajaremos con ambos conceptos. Para comenzar, a partir de mediados del siglo XX, la globalización y la hiperconectividad generaron que prácticamente todos los territorios se volvieran accesibles. Es difícil encontrar espacios totalmente aislados, menos aún vírgenes. Tal como afirma Falcón (2018), la paradoja del mundo contemporáneo es que “ya no existen islas desiertas que descubrir o dónde naufragar” (72). Sin embargo, la isla tiene una particularidad que, al día de hoy, la mantiene apartada: se necesita de algún transporte de agua o transporte aéreo para llegar a ella. Este obstáculo, en el caso de las islas de río, puede sortearse con mayor facilidad, ya sea con una canoa o una lancha. El río es un elemento relativamente más domesticable que el mar. Implica, en principio, menos peligros y misterios.

Las islas de mar, en oposición, conllevan una mayor cuota de aislamiento. No se puede salir de ellas sin medios. El acceso por agua puede ser peligroso debido a las fuertes corrientes y la hostilidad del espacio. Varias veces, los habitantes se encuentran allí atrapados y no por voluntad propia, como se analizará en el caso de *Los pichiciegos*. A esto se le suma una construcción ambivalente del mar en la cultura occidental. Su profundidad, su extensión inabarcable, sus fuertes mareas y vientos, sus aguas frías y saladas construyen en simultáneo una sensación de inmensidad y, ante esa vastedad, de fragilidad. Es el espacio de lo extraordinario, lo lejano, lo desconocido y peligroso. Gastón Bachelard sostiene que el agua de mar es “inhumana” porque no sirve a los seres humanos y produce imágenes superficiales debido a que el primer contacto con ella es a través de los relatos de viajero, mientras que el agua dulce genera una ensoñación debido a que calma la sed y se conecta con la leche materna (Alonso 2022: 3).

Falcón (2018), en contraste, le otorga cierto componente mágico al mar, aunque no deja de remarcar su peligro: “Y si existe una materia líquida de la que están hechos los sueños es, sin duda, de naturaleza marina. Lo percibimos como un misterio tan turbador como un sueño” (66). Afirma que el mar es una frontera que separa al náufrago de la tierra y la isla del continente.



En este sentido, puede ser la conexión con el resto del mundo o la perdición absoluta. El mar convoca en la misma medida en que aterriza. Es un elemento hipnótico, cargado de poesía y aventura. Su seducción, concluye esta autora, es eterna: la imagen del marinero que se lanza al océano atraviesa todas las épocas. Efectivamente, es posible rastrear esta percepción ambivalente desde la Antigüedad. Sus representaciones en la Antigua Grecia giraban en torno a estos dos tópicos: el mar como unión (vinculado al comercio, las colonias, la expansión) y el mar como peligro (Guillón Abao, Morado García, Rodríguez Moreno 2013: 127).

La literatura argentina retoma esta herencia pero transformada. Alejandro Winograd sostiene que este país nació en relación con el mar pero que en algún momento ese vínculo se quebró (Sáliche 2020). Desde entonces, el mar empezó a ser concebido como un interés abstracto, un obstáculo a sortear o un lugar de vacaciones. Principalmente, sostiene este autor, el mar se percibe como un territorio hostil y ajeno, incluso cuando se lo declara propio. En este sentido, Mercedes Alonso (2022) afirma que las islas de mar en la cultura nacional suelen ser consideradas territorios fantásticos y remotos, “deliberadamente imprecisos” (2). Es un tópico, a su vez, escaso. Las islas de mar aparecen casi exclusivamente en asociación con la guerra de Malvinas o como representación de lo exótico y extraño. Es por esto que en el *género insular* (García) predominan las islas de río. “El río es el mar de la literatura de esta periferia, donde se sitúan las islas que más frecuenta su imaginario y las más importantes de una tradición que no es solo literaria: el Delta, las rioplatenses Argirópolis-Martín García, Paulino, Juncal”, afirma Alonso (2022: 2). Sin embargo, de acuerdo con esta autora, no son concebidas como islas propiamente dichas dado que les falta el mar alrededor.

El río, a su vez, ha cobrado significados particulares en Argentina. En su libro *Literatura y biopolítica: el Río de la Plata como lecho mortuario: 1980-2007* (2020), Rolando Javier Bonato analiza diferentes sentidos que ha adquirido el Río de la Plata en la literatura nacional. Es importante tener en cuenta que este río tiene un carácter ambiguo debido a que posee una gran anchura y desemboca en el Atlántico Sur, por lo que se asemeja a un mar. Es un río central en la cultura argentina dado que en él se sitúa el puerto de Buenos Aires, el cual jugó un papel fundamental en el desarrollo del país. Durante siglos, funcionó como la principal vía de conexión entre Argentina y el mundo.

Teniendo en cuenta estos factores, Bonato analiza la manera en que, tempranamente, se instaura un vínculo entre el Río de la Plata y Estado, en particular, entre río y violencia estatal. Sostiene que la cultura argentina se vincula de manera ambigua con este río politizado. Por un lado, fue

utilizado como una manera de hacer desaparecer los cadáveres de las víctimas de las dictaduras. Por el otro, ofrece la posibilidad de emigrar al extranjero y, así, huir de la represión. Por lo tanto, puede ser una corriente que se torna violenta, un cauce de sangre a la que van a parar los cuerpos, pero también una esperanza: el camino hacia el exilio. Se constituye en un “punto de fuga” de los regímenes represivos (Bonato 2020: 16). *Amalia* (1851) de José Mármol, considerada la primera novela rioplatense, da cuenta de esto. El Río de la Plata se concibe como la posibilidad de escapar de la violencia rosista. Aparece desde los orígenes de la literatura nacional vinculado a un contexto político violento<sup>1</sup>.

A pesar de que con el paso del tiempo el Río de la Plata fue adquiriendo otras connotaciones, su relación con las acciones de un Estado represivo se volvió particularmente dramática a partir de la última dictadura militar (1976-1983). Como parte de su represión sistemática, se hacía desaparecer los cuerpos de los detenidos en el agua que pasa a ser una tumba. El cuerpo desgarrado, violentado, y el agua como flujo que limpia, arrastra y esconde. En Argentina, por lo tanto, el Río de la Plata estuvo históricamente asociado en estos casos con la violencia política. Ha funcionado como punto de fuga, como actor violento o como lecho mortuario.

Este trabajo abarca ambos tipos de insularidad: mientras *El limonero real*, “Capitán” y “La isla” están situados en islas de río (el Paraná y el Delta), *Los pichiciegos* transcurre en islas de mar (Malvinas). La idea de esta selección es la de abarcar las dos formas de insularidad. Se tendrá en cuenta la mayor hostilidad y aislamiento que implica el mar respecto del río, debido a que esto afecta las relaciones de los habitantes de las islas con el afuera. Además, es importante tener presente el lugar marginal que ocupa el mar en la cultura argentina en comparación con la preponderancia de la llanura. Por otra parte, se retomará la idea de que el río (en particular el Río de la Plata) ha funcionado como importante vía comercial pero también como posibilidad de escape de la violencia sociopolítica.

A su vez, algunos de los relatos que tomamos tienen otras inflexiones que imponen la necesidad de incorporar al tema de las islas toda una problemática vinculada a las cuestiones de género. En los casos de “La isla”, de Cabezón Cámara, y de “Capitán”, de Etchebarne, el objetivo es ver cómo la isla se conecta con ciertas temáticas asociadas al feminismo y la sexualidad. Para esto, resulta pertinente establecer algunas nociones fundamentales de la teoría feminista, dado

---

<sup>1</sup> Si bien fue esta la visión predominante sobre el Río de la Plata que apareció en la literatura argentina de la primera mitad del s. XIX, también hubo otras donde el río adquirió otro tipo de atributos. Aquí nos interesa explorar su vínculo con la violencia.

que parte del análisis depende de los modos de vinculación sexo-afectivos. A lo largo de la tesina, se comprenderá al género como performativo, de acuerdo con las propuestas de Judith Butler (1986). La suya es una postura hiper-constructivista: el género no es fijo y estable, sino que se actualiza constantemente a partir de los gestos, la ropa y la forma de comportarse. Es una “identidad débilmente formada en el tiempo, instaurada en un espacio exterior mediante una *reiteración estilizada de actos*” (Butler 2007: 273). La repetición constante de estos actos es lo que permite generar la ilusión de un individuo con un género estable.

La autora desmonta el binarismo de género que históricamente se ha concebido como “natural”. Tal como declara: “Asumir que género significa siempre y exclusivamente la matriz de lo ‘masculino’ y lo ‘femenino’ es precisamente perder de vista que la producción de ese binarismo coherente es contingente, que trae un costo, y que las permutaciones de género que el binarismo excluye son tan parte del género como sus instancias más normativas”<sup>2</sup> (Butler 2004: 42). Afirma que el género es el mecanismo por el que las nociones heteronormativas son impuestas como naturales pero el mecanismo que, al mismo tiempo, permite mostrarlas como artificiosas a través de la parodia y la desterritorialización de sus componentes. Al ser un artificio y no una identidad o esencia preestablecida, el género también tiene la capacidad de deconstruirse.

Por otro lado, en *La política cultural de las emociones* (2015), Sara Ahmed introduce una manera novedosa de entender las emociones. Esta autora les restituye un componente político al afirmar que cumplen un rol fundamental en la matriz cultural. Sostiene que la sociedad genera sistemas de legitimación que habilitan determinados tipos de relaciones y afectos pero excluye o prohíbe otros y analiza en profundidad el sistema de la heteronorma. La entiende no solo como heterosexualidad, sino también como un modo específico en que debe practicarse. La pareja ideal está conformada por un “hombre” y una “mujer”, pero además debe tratarse de un matrimonio monogámico que responde a cierto criterio de clase y raza. Hay, por lo tanto, una serie de reglas y emociones que moldean los cuerpos de la comunidad, tal como Ahmed (2015) declara: “las (hetero)normas son investimentos que pueden ser ‘asumidos’ o ‘internalizados’ por los sujetos” (225). No cumplir con el ideal del amor heterosexual genera afectos negativos. Una persona *queer* puede experimentar incomodidad al enfrentarse con las restricciones de lo que puede hacer su cuerpo en el espacio social. Sin embargo, el “no encajar” también puede abrir posibilidades. Justamente, el goce de lo prohibido puede generar

---

<sup>2</sup> La traducción al inglés es propia.

“impresiones” en la superficie del espacio social, creando nuevas formas de habitar el cuerpo que no estén contempladas por la heteronorma.

Lo mismo sucede con el feminismo. Implica una respuesta emocional al mundo que pretende reorganizar nuestra relación corporal con las normas sociales. La indignación hacia una situación de violencia es lo que motiva la lucha contra el sistema. Sin embargo, la indignación no se define simplemente con su relación con el pasado, sino que también con el futuro. Esta autora sostiene que estar en contra de algo es también “estar a favor de algo, pero algo que todavía tiene que articularse o que todavía no es (...)” (Ahmed 2015: 265). En este sentido, la esperanza juega un rol fundamental en el acto de protesta, dado que permite sentir que aquello que nos indigna no es natural o inevitable, incluso cuando el cambio parece imposible. Las emociones justas, concluye Ahmed, son las que motivan a trabajar para transformar el porvenir con consciencia de las heridas que el pasado ha dejado sobre los cuerpos.

Estas ideas del género introducidas por Butler y Ahmed sirven para comprender que, dentro de las islas, puede constituirse un circuito de afectos distinto con relaciones y comportamientos moldeados de manera diferente al resto del territorio continental. A través de este procedimiento, se establece una otredad que, por oposición, revela la contingencia de las normas sociales tradicionales. Dentro del continente, los géneros y sexualidades que no entran en la heteronormativa son considerados "disidencias", se construyen desde abajo, desde un discurso "antagónico". La insularidad ofrece la posibilidad de invertir estos parámetros. Los roles de género ya no son entendidos como características naturales, sino como elaboraciones sociales que pueden variar según la comunidad y que permiten construir sistemas políticos otros. A su vez, Ahmed permite pensar a las sociedades otras que plantean los autores del corpus dentro del marco de la indignación y la esperanza. A pesar de que los cuerpos de los personajes presentan cicatrices de un pasado violento, la ilusión de un futuro mejor los hace perseverar.

Por último, existen numerosos textos que abordan el tema analizado en esta tesina. Aquí elegimos centrarnos en las novelas *El limonero real* (1974) de Juan José Saer y *Los pichiciegos* (1983) de Fogwill y los cuentos “Capitán” (2018) de Magalí Etchebarne y “La isla” (2015) de Cabezón Cámara. El marco temporal abarca desde 1974 hasta el 2018. El objetivo es analizar las diferentes concepciones que diversos autores argentinos han tenido sobre la isla en los últimos 50 años.

Opté por estos cuatro relatos porque permiten pensar en profundidad la manera en que las islas habilitan la construcción de sociedades o formas de vida diferenciadas. Describen nuevas comunidades con su mitología, sus costumbres propias y sus vínculos distintos al territorio no insular. Si algo une a todos los textos, es que utilizan a la isla para señalar, de alguna manera u otra, falencias de la Argentina contemporánea. El país continental se instaure como un espacio hostil, de promesas y deseos rotos. Los territorios insulares pasan a convertirse en utopías y refugios, pero también en desilusiones. Son espacios ambiguos, paraísos que muchas veces devienen en infiernos. En particular, el corpus elegido permite evaluar la manera en que el feminismo de las últimas décadas ha impactado en la construcción de sociedades imaginarias vinculadas a una deconstrucción cada vez más radical de las nociones de género.

Asimismo, cada texto echa luz sobre potencialidades y características específicas de la insularidad que resultan fundamentales a la hora de comprender las distintas funciones que puede adoptar la figura de la isla. La novela de Saer explora una nueva manera de representar la tradición. Las islas implican una ruptura no solo territorial y social dentro de la ficción, sino también artística y cultural; habilitan a construir una forma novedosa de concebir lo rural. En el caso de “Capitán”, lo isleño construye una dinámica de pareja separada del resto; una pareja-mundo. Hay una fragilidad en los cuerpos, en su estilo de vida, en los personajes, que ayuda a pensar dinámicas de relacionarse “otras”, así como un nuevo tipo de héroes y heroínas. En su cuento, Cabezón Cámara trata más directamente la asociación entre isla y utopía. Retoma la tradición literaria para marcar un rumbo distinto: la esperanza de una sociedad pos-apocalíptica que trasciende los binarismos de género. *Los pichiciegos* es, quizás, el texto más distinto del conjunto y merece un tratamiento especial. No solo es una isla de mar, sino que se desarrolla en medio de una guerra que significó un trauma histórico para la Argentina. Fogwill explora el surgimiento de una nueva identidad y comunidad en un contexto de escasez y peligro. En la isla, los sentimientos patrióticos se esfuman: la nación deja de ser un soporte identitario para verse reemplazada por otras lealtades vinculadas a la preservación de la vida.

Habiendo establecido los presupuestos metodológicos y teóricos que enmarcan la investigación, a continuación pasaremos al análisis de la insularidad en la literatura. Comenzaremos examinando la relación entre los conceptos “isla” y “utopía”, luego realizaremos un breve recorrido de la literatura isleña universal y, más tarde, de la literatura isleña argentina.

## Capítulo 1: Tradición literaria de islas

### a. ¿Paraíso o infierno?

Dentro de la literatura de islas, hay un concepto que juega un rol fundamental y que es el de “utopía”. Es por esto que resulta fundamental explorar este término y su relación con la insularidad. Para comenzar, el significado etimológico de “utopía” es el de “no lugar”. De acuerdo con Foucault (1967), es un lugar que es imposible de localizar en la realidad. Por su parte, Falcón (2018) lo define como “un ámbito ideal, privilegiado, donde parecen posibles los *imposibilia*, las cosas imposibles” (46). Por lo tanto, podríamos afirmar que el concepto de utopía refiere a lo perfecto e inalcanzable, aquello que no puede ser localizado en el mundo real porque es imposible de llevar a cabo.

Desde su surgimiento en *Utopía* (1516), de Tomás Moro, la palabra utopía ha estado íntimamente asociada con la de isla. Esto se debe a que la insularidad posee ciertas características que la vuelven un espacio geográfico ideal para la creación de sociedades utópicas. Tal como sostiene Monica Bueno (2007), la clausura es un componente fundamental tanto de las islas como de la utopía. Al ser un lugar separado, que supone una mayor dificultad de acceso, la isla permite crear un mundo cerrado en el que pueden desarrollarse comunidades aisladas de los males de la sociedad y, por esto mismo, perfectas. Es por esta razón que, de acuerdo con Falcón, la isla no resulta un componente casual en la literatura utopista, sino todo lo contrario:

La utopía y su relación con la isla, se nos presenta como una vía de escape, una ensoñación, fundada en el propósito de mejorar las cosas y las condiciones de vida. Esta tendencia utópica que idea paraísos artificiales y otras islas posibles se ha proyectado a lo largo de la historia del pensamiento en el espacio insular, con el propósito de crear ámbitos privilegiados situados al margen. (Falcón 2018: 45)

Por lo tanto, la literatura isleña dialoga constantemente con el concepto de utopía. Podríamos afirmar que la insularidad es la utopía de las utopías. La reclusión que la caracteriza la convierte en el espacio idóneo para imaginar mundos perfectos. El agua funciona como muralla: ofrece una protección natural frente a los peligros y defectos del resto del mundo. La isla emerge como un “no lugar”; un espacio al margen, desconectado, en donde lo imposible parece posible. De allí que varios autores hayan concebido sociedades perfectas en ella.

Así como existe un vínculo entre insularidad y utopía, también lo existe entre insularidad y distopía. Las mismas características que hacen de la isla un espacio ideal para la creación de sociedades perfectas también la vuelven ideal para imaginar un futuro ominoso. Tal como afirma Schalansky (2013): “El paraíso puede ser una isla, pero el infierno también lo es” (20). En ella pueden proyectarse tanto la sociedad ideal como los crímenes más aberrantes. De acuerdo a esta autora, la clausura genera un “estado de excepción” que justifica y contiene las situaciones extremas (20). Esto se debe en parte a que el aislamiento dificulta el acceso, pero también la posibilidad de escapar. El terror, por ende, se encuentra condensado en un mismo espacio del que muchas veces no se puede huir. De esta manera, la insularidad resulta útil a la hora de representar los terrores de una sociedad o de señalar sus falencias al concentrarlas en un espacio geográficamente separado que se contrasta con el territorio continental.

Dentro de la idea de isla como espacio negativo o distópico, podemos pensar un caso específico que es el de la asociación de la isla con lo carcelario. Son varias las islas-cárceles conocidas a nivel mundial, entre ellas Alcatraz (EEUU), la Isla de la Juventud (Cuba) y la Isla del Diablo (Guayana Francesa). Para el caso argentino, podríamos pensar el presidio militar que funcionó durante décadas en la Isla de los Estados e, incluso, la cárcel de Ushuaia. Por otro lado, en la ficción también hay muchas cárceles ubicadas en islas, varias de las cuales fueron inspiradas en prisiones que existieron en la realidad. Quizás el caso más paradigmático es la cárcel donde permanece varios años el conde de Montecristo, el Castillo de If, ubicado en una isla del archipiélago de Frioul, en la bahía de Marsella. A su vez, diversas figuras políticas han sido encerradas en islas. Dos ejemplos emblemáticos son el de Napoleón en la Isla de Santa Elena y el de Perón en la Isla Martín García.

Es posible observar que, en la tradición literaria, la isla no ha sido concebida como una continuidad lisa con respecto al continente, sino que siempre ha significado una diferencia, oscilando entre lo paradisíaco y lo infernal. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XX, una transformación en la noción de utopía ha generado una nueva manera de imaginar las sociedades isleñas. Renato Di Ruzza (2011) plantea que, a mediados de los años 70 del siglo XX, hubo una crisis del pensamiento utópico. Este autor observa una paradoja en la sociedad contemporánea: a pesar de que los avances tecnológicos supuestamente permiten concebir un mundo más justo e igualitario, ocurre todo lo contrario. Tal como afirma:

Sin embargo, no vemos ningún impulso utópico, todo lo contrario: una crisis del futuro, una parálisis de nuestra imaginación del futuro, un agotamiento de las vanguardias, un

debilitamiento de los grandes discursos de emancipación... El rol de la utopía parece estar comprometido y borrarse de nuestros horizontes. (Renato Di Ruzza 2011: 117)

Él le adjudica tres causas a este cambio. En principio, el desmoronamiento de las sociedades modelo después de las experiencias del siglo XX. El ejemplo más emblemático es el de la Unión Soviética, una sociedad comunista que se fundó en una serie de esperanzas, entre ellas la igualdad y la libertad, pero que con el tiempo se convirtió en un estado totalitario. Las promesas de un mundo ideal que habían impulsado inicialmente a la revolución se vieron traducidas en prácticas opresivas, así como en una Guerra Fría entre Estados Unidos y la URSS que sumió al mundo en la incertidumbre durante la segunda mitad del siglo XX. Con respecto a esto, Araceli Mondragón Gonzalez (2018) afirma: “En este sentido, es necesario reconocer que con el muro no solo cayeron dictaduras y regímenes autoritarios, sino que también fueron descartados impulsos y anhelos populares que en el nuevo contexto de un capitalismo triunfante ya no solo aparecían como políticamente incorrectos, sino incluso como inviables e imposibles” (273). Por lo tanto, hubo sectores populares y grupos de izquierda que vieron truncadas sus esperanzas de instaurar un sistema diferente al capitalista.

En segundo lugar, Renato Di Ruzza propone que la crisis que acompañó esta desintegración generó que las sociedades se inclinaron hacia una mitificación del pasado en vez de una idealización del futuro. Pone como ejemplos a aquellos que aún lamentan la desaparición de la sociedad soviética, particularmente por el papel que desempeñaba en el plano internacional en su lucha contra el imperialismo y su apoyo al Tercer Mundo. Por otro lado, menciona a aquellos que miran con nostalgia al desarrollo industrial, el empleo y la protección social que trajeron los “gloriosos treinta” a los países occidentales (Renato Di Ruzza 2011: 117).

Por último, este autor sostiene que el fracaso de las experiencias social-demócratas en su voluntad de “cambiar la vida”, tanto en los países del norte como los del sur, redujo las perspectivas transformadoras a nivel global, lo que a su vez redujo los intentos de vivir y trabajar de otra manera. Es decir, disminuyó la esperanza de generar cambios sociales profundos. Renato Di Ruzza (2011) concluye lo siguiente: “En estas condiciones, si el deseo utopista quiere salir de la crisis que atraviesa, tiene que considerar otros mundos posibles con nuevas direcciones” (117).

Esta idea puede ser vinculada con el concepto de “melancolía de izquierda” que propone Enzo Traverso (2018). Luego del derrumbe de la Unión Soviética, la utopía socialista se convirtió en lo que el autor define como un “recurso espiritual agotado” para la izquierda, dado que el



único futuro imaginable, a partir de la caída del muro, resultó ser el capitalismo neoliberal (Abud López 2020: 302). Ante la incapacidad de proyección hacia adelante, los movimientos de izquierda empezaron a mirar con nostalgia el pasado. Las utopías adoptaron un carácter amenazante: pasaron a ser potencialmente totalitarias. Así como vimos en el caso de la Unión Soviética, aquellas promesas de una sociedad ideal que habían motivado el establecimiento de un gobierno comunista habían adoptado formas dictatoriales y violentas, lo que generó una desconfianza hacia los modelos utópicos en general. A pesar de esto, Traverso sostiene que las nuevas utopías están por inventarse en lo que será una ola de resistencia novedosa.

A esta melancolía por un futuro que nunca será, se le agrega la sensación del fin de los tiempos. Dentro del mundo académico, surgió el concepto de *capitaloceno* para señalar el paisaje apocalíptico que está construyendo el sistema económico-cultural. Donna Haraway (2016) sostiene que el modelo capitalista de explotación de la tierra ha acarreado una crisis ambiental que se expresa a través de diversos síntomas. Araiza Díaz enumera los siguientes:

(...) por un lado, la depredación, sobrepoblación, extracción de combustibles fósiles y, por el otro, la contaminación, pérdida de la biodiversidad, calentamiento global. Tampoco podríamos describir cabalmente la crisis social que acompaña al fenómeno ambiental, pero no podemos obviar las múltiples desigualdades y formas de violencia, así como los procesos migratorios, que hacen del escenario actual un entramado complejo que nos impide entender de manera clara y precisa a lo que nos enfrentamos. (Araiza Díaz 2021: 419)

Teniendo en cuenta estos aspectos del *capitaloceno*, Donna Haraway (2016) afirma que no pone en peligro la tierra en sí misma, sino su habitabilidad, lo que afecta a individuos, especies y familias. En este sentido, representa una “amenaza biocultural” que excede lo ambiental (Araiza Díaz 2021: 420). A pesar de este panorama de destrucción sistemática, Haraway reivindica la esperanza, la necesidad de resurgir y plantear nuevos horizontes. Ante el peligro de destruir la continuidad y la posibilidad de vivir juntos en comunidad, se vuelve necesario encontrar nuevas formas de vivir y de habitar una tierra “profundamente herida” (Ruffini 2020: 92).

Por lo tanto, en la sociedad globalizada actual, predomina una visión pesimista del futuro cercano por sobre la posibilidad de pensar nuevas utopías. Si, como dijimos anteriormente, el pensamiento utópico ha estado asociado en gran medida con los espacios insulares, no resulta extraño verificar que también haya cambiado la forma de representación de estos espacios. Todavía existe un imaginario alrededor de lo isleño que se desprende de la tradición y que

oscila entre el paraíso y el infierno. Sin embargo, aparece también una noción más humana y modesta de las sociedades que allí se conciben. En el corpus analizado más adelante, se observará que las comunidades que se construyen en islas ya no son perfectas, cerradas e inalcanzables, sino que introducen imperfecciones y dificultades. Así, lo que un inicio se concibe como una utopía, la isla desierta o la isla lejana, termina cobrando otras significaciones, llenándose de matices. La isla aparece como un escape y no como una solución a los problemas del mundo, lo que se puede observar especialmente en “Capitán” y “La isla”. Es un territorio al margen, un residuo de esperanza frente al *capitaloceno*. Ante un panorama social desesperanzado y desolador, hay personas que buscan refugio en lugares apartados.

A su vez, existen en la literatura contemporánea relatos que dialogan con la tradición distópica insular, tal como veremos en el caso de *Los pichiciegos*. Sin embargo, el componente distópico también se encuentra matizado. En primer lugar, porque se destacan ciertos elementos positivos que se dan en la isla, como la creación de comunidad. Por el otro, porque el “regreso” al continente no es representado como un logro, sino por el contrario, está lleno de desilusión y decepción. Allí también se perpetúan los problemas políticos, sociales y psicológicos. La guerra que se da en la isla deja de ser un infierno aislado, ya que aparece como una prolongación del sistema corrompido que rige en el continente.

Como consecuencia, la noción que subyace a los textos isleños contemporáneos es que ningún lugar está libre de contrariedades. Los habitantes de islas de la literatura contemporánea poseen cierto tinte melancólico, la consciencia de que ya no se puede soñar paraísos de la misma manera en que se lo hacía antes, incluso aunque todavía encuentren cierta esperanza o contención en las comunidades isleñas. Las sociedades insulares, por ende, ya no plantean respuestas, sino preguntas.

### ***b. Breve recorrido de las islas en la literatura universal***

Como ya se dijo, la isla es un espacio propicio para el surgimiento de la ficción y en el mundo clásico ha estado muy relacionada con el relato mitológico. Su capacidad para incitar la creación de mundos distintos la convirtió en un elemento fundamental para vehicular cambios literarios o, incluso, sociales. La isla permite separar a los personajes del continente y, de esta forma, romper con ciertas tradiciones y crear un sujeto nuevo; un ser alternativo. No resulta casual que muchas historias de la literatura universal, varias de ellas canónicas, se sitúen en

islas. A continuación, haremos una breve mención a algunas de las islas literarias más emblemáticas. Este es un recorrido que podría tener otros mojones pero que elegimos simplemente como una muestra, entre otras, de la importancia de lo isleño en diferentes momentos claves de la historia de la literatura.

Para comenzar, nos remontamos a la época clásica griega con *La Odisea* de Homero. Este poema épico considerado una piedra fundante de la literatura occidental relata el regreso de Ulises a Ítaca luego de la guerra de Troya. En una travesía que dura 10 años, el protagonista atraviesa distintas adversidades hasta llegar a Ítaca. En este relato, la insularidad adopta dos formas muy distintas. Por un lado, se encuentra Ítaca, la isla en la que Ulises reina. Esta representa el punto de partida y llegada, el lugar donde lo espera su familia. De acuerdo con Carla Bocchetti, “Ítaca es importante como el lugar donde Odiseo recobra su identidad perdida” (Didier 2010: 194). Es allí donde recupera su reinado y su familia. Al llegar, Ulises se consagra como el héroe que logró sobreponerse a las tentaciones que surgieron en el camino y retomar sus responsabilidades. De ahí que, como sostiene Didier (2010), a pesar de que Ítaca aparece como una isla rocosa, escarpada y pobre, el héroe la recuerda con nostalgia y emoción y llora por su anhelo de regresar a ella. Mientras Ulises está viajando, la rememora de manera idealizada: es el destino final y el hogar que tanto extraña, en donde puede recuperar su identidad. Por otro lado, también aparece otra serie de territorios insulares que Ulises visita en su travesía. A diferencia de Ítaca, estos son percibidos como barreras o estorbos que lo mantienen lejos de su hogar. Proveen el terreno necesario para la aventura y los peligros que constituyen el relato épico. Ulises debe navegar por la isla de los lotófagos, la de los cíclopes, Etolia, entre otras. Cada una constituye en sí misma un mundo único, con seres mitológicos y un tipo de ordenamiento particular.

Este contraste entre Ítaca y el resto de las islas, a su vez, va a definir a los seres que las habitan, lo que se ve claramente en el caso de los personajes femeninos. En Ítaca se encuentra Penélope, la esposa de Ulises. Ella es el amor legítimo del héroe, una mujer discreta y recatada. Es, a su vez, la madre de Telémaco. Es decir, cumple con el rol femenino de la época al ocuparse del hogar mientras espera fielmente a su marido. En el resto de las islas, por el contrario, aparecen personajes femeninos poderosos y sensuales, como son la hechicera Circe o la ninfa Calipso, que seducen al protagonista y lo distraen de sus obligaciones familiares y políticas. Estos personajes entorpecen y retrasan la llegada del héroe a Ítaca, su destino final. *La Odisea*, por lo tanto, inaugura un tipo de ideario ambivalente de lo insular en el que se contrasta la isla-

hogar con el resto de las islas que funcionan como distracciones o, más bien, obstáculos a sortear, terrenos en donde lo extraordinario y lo amenazante germinan.

Ya fuera del mundo clásico griego, otro hito en relación con la literatura insular es la *Utopía* (1516) de Tomás Moro, texto que se concibe en un tiempo histórico muy diferente de aquel en que Homero creó su *Odisea*. Moro escribe durante el reinado de Enrique VIII, en los comienzos de la modernidad y no mucho tiempo después de que llegaran noticias a Europa del descubrimiento de América. De acuerdo con Mondragón González (2018), este es un momento en el que comienzan a vislumbrarse características del sujeto moderno. En *Utopía*, Tomás Moro, uno de los intelectuales más destacados de la sociedad inglesa de su época, critica la forma de organización europea de aquel entonces y propone formas alternativas de gestionar la modernidad emergente. Algunos de los aspectos que este autor cuestiona son la irracionalidad de una economía que explota a la naturaleza y a los seres humanos, la corrupción de una política que se mueve por el beneficio propio, el fetiche alrededor del dinero, la propiedad privada y la redistribución injusta de los bienes (Mondragón González 2018: 276 - 277). Para esto, apela al imaginario americano. De acuerdo con Virginia Aspe Armella (2017), América surge como “el espacio propicio para intentar realizar proyectos humanos y sociales” que en la Europa moderna eran realmente utópicos y en América, al ser un nuevo continente, podían “perder precisamente ese carácter utópico para convertirse en realidad” (244). Moro hará uso de esta posibilidad para imaginar una sociedad nueva, distinta a la europea dominante, en la que se destaca el componente comunitario y una relación más armoniosa con la naturaleza.

A su vez, en *Utopía*, Moro sabrá aprovechar los aportes de la tradición clásica en relación con lo isleño para proyectar allí una sociedad ideal. Efectivamente, él fue quien acuñó la palabra “utopía” que, como dijimos antes, significa literalmente “no lugar”. A través de un relato ficcional que introduce como real, describe a la República de Utopía, un país situado en una isla en el que las condiciones de vida son perfectas. Allí no existe la propiedad privada y reinan la justicia y la igualdad. Tal como sostiene Mondragón González (2018): “La isla de Utopía es, en fin, ese indispensable no-lugar que nos recuerda que el aprecio es una dimensión humana indispensable y que nos salva de valorar la vida solamente por el precio” (274). La elección de un espacio cerrado y ajeno como el de la isla permite crear una comunidad alternativa preservada geográficamente del resto del mundo conocido. Tomás Moro elige una muestra y la aísla del resto del mundo, transformándola en objeto de estudio. De este modo, la figura de la isla se constituye en un horizonte que marca una nueva dirección cuyo énfasis está puesto

en lo comunitario. La utopía que Moro imagina adopta, así, un carácter filosófico-político a la vez que experimental.

No mucho tiempo después que Moro, William Shakespeare será otro autor que explote los atributos utópicos y mitológicos de la insularidad. En su obra *La tempestad* (1611), construye una isla plagada de magia y seres fantásticos. Próspero, ex duque de Milán, se exilia en ella luego de que Antonio, su hermano, le usurpara el poder (Shakespeare 2004). Estando allí, desarrolla un saber mágico que utiliza en su favor y que le permite, al saber que Antonio está navegando cerca de esa isla, hacerlo naufragar para hacerlo llegar a ella con el fin de darle una lección. En este sentido, lo isleño adopta un carácter ambiguo. Funciona como cárcel y, al mismo tiempo, refugio. Es por esto que Julio Ortega (2004) la define como un lugar fecundo que se levanta como una “trampa encantada” (144).

Ya hemos analizado la manera en que el imaginario americano se hace presente en la isla de Moro. De similar manera, aparece en la obra de Shakespeare. Hay indicios que permiten pensar que la isla de *La tempestad* pertenece al Nuevo Mundo. Quizá el más evidente sea el personaje de Calibán, un nativo, hijo de una bruja y un incubo, al que Próspero toma como sirviente. Según Ortega (2004), Calibán es una “intrigante representación del hombre del Nuevo Mundo”, un personaje construido a partir del asombro y las exploraciones de América. Este autor sostiene que simboliza el “hombre natural”, primitivo, desprovisto de lenguaje y moral (141). En este caso, sin embargo, los colonizadores (Próspero y su hija Miranda) le han enseñado a hablar. Este aprendizaje da cuenta de una mirada esperanzadora: el humanismo y la enseñanza se conciben como garantes de la modernidad y el progreso. Aquel Nuevo Mundo primitivo, de ser controlado por una mentalidad europea, podría convertirse en una sociedad ideal. Tal como sostiene Ortega (2004): “Calibán es una representación del Otro, primario y brutal, incapaz todavía de responsabilidad moral, pero capaz de aprender y responder, de rehacerse entre los discursos humanistas que profetizan la modernidad y prometen la gracia” (144). Asimismo, este autor identifica otro aspecto que hace pensar que la isla pertenece al Nuevo Mundo: su geografía fantástica, inspirada en los relatos de viaje de aquella época. En particular, declara que *La tempestad* se basa en un popular naufragio en la isla de Bermuda en 1609. La naturaleza fecunda, junto con los personajes sobrenaturales que la pueblan, coinciden con los estereotipos que circulaban sobre América en aquella época.

Es posible observar que, de manera similar al texto de Moro, el continente americano aparece como un espacio provisto de una naturaleza abundante en el cual poder construir civilizaciones

diferentes a las europeas. Sin embargo, a diferencia de *Utopía*, en donde la igualdad y la comunidad cumplían un papel fundamental, en el caso de Shakespeare se introducen ciertas jerarquías que se intentan establecer en el Nuevo Mundo. Silvia Federici (2010) identifica dos. En primer lugar, la dominación del hombre europeo por sobre el hombre americano. Con respecto a esto, Federici sostiene que, dentro del esquema que plantea Shakespeare, la consolidación del Nuevo Mundo venía de la mano de la dominación de los pueblos locales. En efecto, las actividades de Próspero en la isla “prefiguran un nuevo orden mundial, en el que el poder no se gana con una varita mágica sino por medio de la esclavitud de muchos Calibanes en colonias lejanas” (Federici 2010: 180).

La segunda jerarquía que menciona Silvia Federici (2010) es la del hombre por sobre la mujer. Esta autora analiza la manera en que, durante la transición al capitalismo, se dio una erosión en la libertad de las mujeres, lo que se vio reflejado en la ley. Federici sostiene que uno de los derechos más importantes que perdieron las mujeres fue el de realizar actividades económicas por su cuenta (155). En Francia, por ejemplo, perdieron la capacidad de hacer contratos o de representarse a sí mismas en las cortes para denunciar abusos. Pero las restricciones no solo se limitaron a lo legal y económico, sino que también se extendieron hacia los espacios sociales. En varios países del mediterráneo, así como en Inglaterra, la población femenina se vio excluida de la calle. Las mujeres podían convertirse en objeto de burla o de violencia sexual si eran vistas caminando solas. En relación con estos cambios, Federici señala dos tendencias:

Por un lado, se construyeron nuevos cánones culturales que maximizaban las diferencias entre las mujeres y los hombres, creando prototipos más femeninos y más masculinos (Fortunati 1984). Por otra parte, se estableció que las mujeres eran inherentemente inferiores a los hombres —excesivamente emocionales y lujuriosas, incapaces de manejarse por sí mismas— y tenían que ser puestas bajo control masculino. (Federici 2010: 155).

Por ende, hubo un cambio en la manera de entender el género que implicó una profundización del binarismo y la adopción de diferentes medidas patriarcales.

*La tempestad* da cuenta de estas transformaciones sociales. En efecto, introduce dos concepciones muy diferentes de lo femenino que se contrastan entre sí y que dan cuenta de una evolución en la comprensión del rol de la mujer. Por un lado está Miranda, la joven blanca, recatada y educada; la hija perfecta del “colonizador”. Su personaje pone en evidencia un paralelismo entre dominación sexual y dominación política: tomar el control de Miranda equivale a tomar el control de la isla. De ahí el deseo que tiene Calibán de poseerla. Por el otro

lado, está la bruja Sycorax, madre de Calibán, quien fue desterrada de Algeria y, en consecuencia, buscó refugio en la isla antes de que la habitara Próspero. Allí dio a luz a su hijo, fruto de su relación con un diablo, y murió. Era una mujer amenazante, independiente, consciente de los poderes de la naturaleza, que remite a las hechiceras de *La Odisea*, Circe y Calipso, ambas también personajes femeninos inteligentes que reinaban en islas.

En la obra de Shakespeare, Sycorax aparece solo como un recuerdo o, más bien, una ausencia. Pero, sin embargo, resulta relevante en este sentido porque representa lo femenino poderoso que pone en peligro el poder patriarcal. En efecto, las “brujas” de aquel período eran mujeres que atentaban contra la dominación masculina a través de diferentes prácticas. Un claro ejemplo que analiza Federici es el de los abortos, los cuales se oponían a la premisa de que la sexualidad femenina debía estar ligada a la procreación. En este sentido, la caza de brujas fue un intento por someter a la población femenina y deshacerse de la amenaza que representaban las mujeres que llevaban a cabo estas prácticas. Tomando las palabras de Federici:

Si bien la caza de brujas estuvo dirigida a una amplia variedad de prácticas femeninas, las mujeres fueron perseguidas fundamentalmente por ser ellas las que llevaban adelante esas prácticas —como hechiceras, curanderas, encantadoras o adivinatoras. Pues su reivindicación del poder de la magia debilitaba el poder de las autoridades y del Estado, dando confianza a los pobres en relación con su capacidad para manipular el ambiente natural y social, y posiblemente para subvertir el orden constituido (Federici 2010: 239-240).

Por lo tanto, Sycorax puede ser leída como una descendiente de aquellas hechiceras isleñas poderosas de *La Odisea*. El hecho de que no aparezca sino como recuerdo da cuenta de la progresiva desaparición de este tipo de mujeres como consecuencia de un sistema patriarcal opresivo.

Otra ficción clave en este recorrido es *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe, que ya permite pensar el espacio de la isla en relación con el desarrollo del capitalismo a escala global. En esta novela, Defoe también creará una sociedad nueva, diferenciada, pero poniendo en primer plano un componente propio de la sociedad capitalista de su época: el individualismo. El relato se centra en Robinson Crusoe, un inglés dueño de un ingenio en la colonia portuguesa de Brasil que, en busca de esclavos africanos para su ingenio y el de otros colegas, naufraga y llega a una isla desierta en el norte de Sudamérica (Defoe 2002). La isla es un espacio vacante, sin ley; dispuesto para ser organizado por el protagonista. Lo paradójico en Robinson es que, a pesar de ser un personaje educado por la sociedad inglesa capitalista de su época, las

condiciones de la isla no le dejan llevar a cabo lo que está ocurriendo en Europa y sus colonias. Por lo tanto, instala un nuevo sistema en el que no existen la plusvalía, la división del trabajo ni el comercio, pero en el que, sin embargo, la labor individual ocupa un rol central como el garante de progreso y civilización.

En efecto, Robinson logra no solo sobrevivir, sino consolidar un hogar con diversos beneficios materiales. El capitalismo, entonces, surge como la herramienta que permite al ser humano transformar las condiciones negativas del entorno para su propio beneficio. La isla que en un principio es percibida como una cárcel o un castigo, termina por convertirse en una utopía a través del trabajo. De este modo, el autor demuestra un nuevo tipo de heroísmo: el del *self-made man*, que construye un mundo gracias a su esfuerzo. En su libro *Mitos del individualismo moderno* (1996), Ian Watt señala a *Robinson Crusoe* como la primera novela moderna debido a que da cuenta de la irrupción del individualismo en un contexto capitalista y protestante. En efecto, este autor destaca el rol que jugó el protestantismo puritano en las transformaciones sociales y literarias. Watt retoma la idea propuesta por Webber de que el capitalismo se desarrolló más tempranamente en Inglaterra porque era un país protestante. Como consecuencia de la Reforma (aquel movimiento religioso que en las primeras décadas del siglo XVI modificó el panorama político, cultural y social) la Iglesia de Roma dejó de funcionar como la única intermediaria de Dios para ser reemplazada por el individuo, quien pasó a ser considerado el principal responsable de su relación con lo divino. Como consecuencia, la labor individual, así como la consciencia de uno mismo, comenzaron a ocupar un rol preponderante en la sociedad. Tal como sostiene Watt (1984): “Los Puritanos, por ende, tendieron a ver todo aspecto en su vida personal como potencialmente rico en términos morales y espirituales (...)” (77). En este sentido, el puritanismo presenta una tendencia democratizadora que modifica tanto el rumbo económico como el género de la novela, siendo Robinson Crusoe el primer ejemplo de esta transformación.

Este individualismo se da a notar especialmente en la decisión que toma Defoe de centrarse, dentro de un contexto tan extraordinario como es el de un naufragio, en las condiciones materiales de la vida ordinaria de Robinson. Es decir, en su rutina, que este personaje detalla con mucha precisión en su diario. En palabras de Watt:

El compromiso serio que tiene la novela con la vida rutinaria de gente ordinaria parece depender de dos consideraciones fundamentales: la sociedad debe valorar a cada individuo lo suficiente para considerarlo como el objeto ideal de su literatura seria; y debe haber suficiente variedad



de creencias y acciones entre personas ordinarias para llevar a cabo un registro detallado de ellos que sea de interés a otras personas ordinarias, como son los lectores de novelas<sup>3</sup>. (Watt 1984: 60)

En el caso de Robinson, este nuevo paradigma desplaza a otros tipos de vínculos comunitarios, como la familia, la amistad y la nación. Lo excepcional no aparece en seres fantásticos, sino más bien en la manera en que el protagonista realiza tareas cotidianas que, dadas las condiciones de la isla, se convierten en desafíos a superar. De esta manera, construye de aquel espacio inhóspito y aislado un hogar. Es por esto que Falcón (2018) define a Robinson como una “epopeya minúscula del colonialismo” (41). Es un micro esquema del mito fundador de América: el colonizador blanco que organiza una sociedad perfecta. Las nociones utópicas de Tomás Moro se retoman pero radicalmente transformadas: lo individual en Robinson triunfa por sobre lo comunitario.

Para concluir este breve recorrido por algunos ejemplos claves de lo isleño, quisiera detenerme en *El señor de las moscas* (1954) de William Golding. El autor escribe y publica pocos años después del fin de la Segunda Guerra Mundial. En el contexto de la Guerra Fría, Golding imagina una isla que pareciera ser un escenario ideal para lo utópico pero que termina convirtiéndose en un infierno. Un avión cargado de alumnos de un instituto británico cae en una isla desierta del Océano Pacífico (Golding 1972). Los únicos sobrevivientes son niños. Se encuentran solos en una isla paradisíaca apartada de los defectos de un mundo en guerra. Cabe aclarar que, a pesar de que esta guerra remite a las Guerras Mundiales, no se trata específicamente de ninguna de ellas, sino que es ficcional. En este contexto, todo pareciera indicar que los niños desembarcados de la ambición, los prejuicios y la violencia de los adultos van a construir allí un mundo alternativo y mejor: una utopía. Los sobrevivientes adoptan un sistema con asambleas y recreos y un niño llamado Ralph es elegido como su líder. Sin embargo, la paz pronto se ve perturbada. Muchos niños no cumplen con los roles asignados. Otro de ellos, Jack, envidioso del poder de Ralph, planea una rebelión. Los niños terminan por atacarse unos a otros. La historia cierra con la muerte violenta de dos de los personajes más “civilizados”: Simon y Piggy.

De este modo, la novela pareciera ser una puesta en escena del estado de naturaleza propuesto por Thomas Hobbes, donde el hombre se transforma en lobo del hombre. En la novela, la niñez resulta un condimento clave: los personajes, aparentemente, debido a su corta edad, no han

---

<sup>3</sup> La traducción al español del texto de Watt (1984) es propia.

sido tan condicionados por el sistema de vida adulto. Tal como sostiene Falcón (2018), esto le permite a Golding representar dos líneas de la sociedad. Por un lado, describir una suerte de esquema imaginario del origen de la civilización. Por el otro, construir un futuro cínico y trágico. De esta manera, rompe con la idea de progreso. El paso del tiempo no asegura una mejoría, sino que, por el contrario, el humano parece estar condenado a repetir sus orígenes salvajes. Es posible observar, de la mano de esta distopía, un cuestionamiento a determinadas concepciones colonialistas imperantes en su época. El hombre blanco occidental ya no aparece como el garante de la razón y el progreso, sino como fuente de destrucción. Es una novela que funciona a la inversa de Robinson Crusoe. La escalada de violencia en *El señor de las moscas* podría compararse a la escalada de violencia del mundo en general y de los totalitarismos en particular.

Este breve recorrido con algunos ejemplos literarios donde la isla ocupa un lugar central nos permite verificar algunas ideas que van a ser importantes para el análisis específico que haremos más adelante. Es posible observar que lo isleño puede ser el sitio de una utopía totalizante con distintos matices entre la comunidad perfecta de Moro y la vida individual de Robinson, pero también el lugar de lo ominoso, como se evidencia claramente en *El señor de las moscas*, en donde la comunidad inicial de niños desemboca en el caos y la guerra, o en *La tempestad* y *La Odisea*, en cuyas islas habitan seres de carácter amenazante o monstruoso. Retomando lo que dice Schalansky (2013), podríamos afirmar que la isla inaugura un “estado de excepción” que permite jugar con los extremos (20). De ahí que la literatura insular haya tendido a oscilar entre lo celestial y lo infernal. Veremos que esta polarización perdura en la literatura contemporánea, en donde hay textos insulares que se insertan en la tradición utopista, tal como es el caso de “Capitán” y “La isla”, mientras otros se sitúan más cerca de lo ominoso, como son *Los pichiciegos* y *El limonero real*.

### ***c. Breve recorrido en la literatura argentina***

Se pueden pensar diferentes comienzos para la literatura argentina pero, evidentemente, el romanticismo fue un movimiento muy importante en este sentido, porque fueron los escritores románticos argentinos los primeros en pensar la posibilidad de la existencia de una literatura nacional y en cómo debería realizarse ese proyecto. En su busca de un elemento distintivo frente al modelo dominante de las literaturas europeas que tomaban como parámetro, escritores claves como Esteban Echeverría o Domingo F. Sarmiento propusieron al *desierto*, es decir, a

la llanura pampeana como el paisaje aglutinante y definitorio de lo argentino. Existen numerosos textos románticos situados en el *desierto*, aunque el que se sin duda se destaca es el poema “La cautiva” (1837), de Echeverría, en donde el autor explora distintos imaginarios asociados con la pampa.

A pesar de que la llanura pampeana desde entonces se va instalando en la cultura y literatura argentina como la zona distintiva de lo nacional, diversos autores eligen pensar también en otros espacios y geografías de lo argentino, entre ellos las islas. Aunque en términos literarios y culturales con su *Facundo* (1845) Sarmiento contribuye como pocos a la constitución del *desierto* como paisaje esencial de lo argentino, en términos de proyecto político deja en claro que, para que el país entre en la senda del progreso, el *desierto* y todo lo que ese espacio engendra deben desaparecer. Considera que el gaucho y la llanura son los representantes de la barbarie, en oposición a la civilización de las ciudades. En un libro posterior llamado *Viajes en Europa, África y América* (1849), comienza a interesarse por lo insular. Al comienzo de su viaje visita una isla del Pacífico en Chile, popularmente conocida como la isla de Robinson Crusoe, porque se supone que allí naufragó el inglés que luego inspiró la novela de Defoe. Sarmiento va a realizar una reflexión sobre lo insular que tiene que ver con sus obsesiones: la comunicación y la civilización. A partir de la historia del naufragio, este autor ve en la isla de mar el mismo aislamiento que había visto en el desierto. Por su incomunicación, ambos pueden constituirse como espacio de la barbarie.

En la literatura posterior de Sarmiento podemos encontrar un interés creciente de este autor por algunas islas de río, que van cobrar un sentido bien diferente que la isla que describe en sus *Viajes*. Primero proyecta una utopía llamada *Argirópolis* (1850) en la isla Martín García. Por su vasta vegetación y su colocación geográfica, Sarmiento considera que es el espacio ideal para colocar el centro administrativo, económico y comercial necesario para unir y beneficiar en igual manera a los “Estados Confederados del Río de la Plata” (denominación que elige Sarmiento para una futura nación integrada por Argentina, Uruguay y Paraguay). Esto se debe a que, por un lado, este autor concibe a Martín García (ubicada en el Río de la Plata, cerca de la desembocadura de los ríos Paraná y Uruguay) como un territorio neutral en términos políticos dado que se encuentra desligada naturalmente de “toda influencia de cada una de las provincias que forman la Unión” (Sarmiento 2019: 60). Por otro lado, al encontrarse en un río asociado históricamente con el comercio y la comunicación con el mundo, es natural que, para Sarmiento, la isla Martín García represente la civilización. Por lo tanto, se trata de un territorio que se encuentra separado pero no desconectado del resto del país, lo que lo convierte en un

espacio ideal dentro del imaginario sarmientino. El autor proyecta una capital utópica en Martín García porque considera que, con sus amplios recursos naturales, neutralidad política y beneficios económicos, convertirá a la Argentina en un país civilizado. De este modo, Sarmiento se inserta en la tradición literaria que piensa utopías insulares al plantear su proyecto de capital del país en una isla.

Pocos años más tarde, y ya con Juan Manuel de Rosas lejos del poder, Sarmiento va a interesarse por otra zona insular: el Delta del Paraná, zona que luego va a ser de gran interés para la literatura argentina contemporánea y que, como ya anticipamos, resulta clave para este trabajo, por eso nos detendremos en considerar algunos textos y autores que se interesaron por ella. Allí Sarmiento proyecta otra utopía, ligada a un tipo de vida que considera autóctono, y que detallaremos en el siguiente capítulo. Otro autor conectado con la llamada Generación del 37 y el movimiento romántico argentino, el escritor oriental Marcos Sastre, también se interesó por el Delta, territorio sobre el que escribió en el *Tempe Argentino* (1858). De manera similar a Sarmiento, Sastre propone al habitante de esa zona, el *carapachayo*, como el nuevo emblema de lo argentino. Describe a su espíritu como tranquilo, noble, sufrido e inteligente, y lo vincula con una tradición argentina auténtica.

Esta es una zona que, con el tiempo, empieza a cobrar relevancia literaria, lo cual se ve, por ejemplo, en *Olimpio Pitango de Monalia* (1915), relato ficcional de Eduardo Holmberg. El narrador no precisa la ubicación de la isla, aunque da indicios que sugieren que está cerca del Delta. Holmberg narra allí la historia de Monalia, una isla imaginaria y utópica que goza de una democracia ideal y una naturaleza fecunda. En 1912, uno de sus habitantes, el escritor Olimpio Pitango, genera una revolución al proponer la necesidad de que la isla se organice “constitucionalmente” para poder convertirse en una potencia mundial (Marún 1996: 85). Para esto, Monalia inventa una cultura que incluye nuevos próceres, una literatura local y ruinas históricas. Sin embargo, como consecuencia de esta modernización, la isla pierde su perfección y comienza a enfrentar diferentes problemas, entre ellos, ser el objeto de burla de los países europeos. En relación con esto, Marún (1996) afirma que Monalia, aquel paraíso terrenal, “pierde, con el despertar político-institucional, todos los beneficios experimentados hasta ese momento: la justicia, el orden, el bienestar, la felicidad, el respeto de las naciones” y sostiene que ese proceso es, además, “un reflejo de otros similares vividos por las naciones sudamericanas ante los deseos expansionistas de las naciones extranjeras” (104).

La zona del Delta seguirá siendo visitada por diversos autores a lo largo del siglo XX, entre ellos, Roberto Arlt. En este caso, se trata de ocho artículos que publicó en el diario “El Mundo” en diciembre de 1941. En un registro totalmente diferente del de Holmberg, Arlt se proponía poner en evidencia los problemas de los habitantes de las islas del Delta. Particularmente, denunciaba los estragos de un territorio que había sufrido años de negligencia por parte del estado. A través de estos textos, Arlt vehiculiza los reclamos de los vecinos al mismo tiempo que describe los paisajes y las tradiciones típicas del lugar.

Por otro lado, así como hay autores que ocupan del Delta, hay otros que escriben sobre las islas del Río Paraná ubicadas antes de su desembocadura, en diversas provincias argentinas. A continuación realizaremos un recorrido incompleto en el que solo se consignan algunos pocos hitos de la extensa literatura del Paraná, a modo de una modesta introducción a la zona literaria de Juan José Saer, en la que este río y sus islas ocupan un papel central. En primer lugar, cabe destacar el texto de Alberdi “Impresiones en una visita al Paraná” (1838) en *Viajes y descripciones*, el cual retrata de manera pintoresca a las islas de la ribera de San Pedro, en Buenos Aires. Él considera que este sería un centro político ideal por su belleza y tranquilidad, así como por las costumbres de la gente que allí vive y que, según afirma, contienen la esencia de lo nacional. Varios otros autores del siglo XIX y también del siglo XX escribieron sobre las islas del Río Paraná, pero hay uno que nos interesa particularmente, en especial porque será una fuente de inspiración para Saer, que es J. L. Ortiz (1896-1978). Él le otorga cierto protagonismo en su poesía al Río Paraná y a sus islas, como veremos con más profundidad en el segundo capítulo de este trabajo. Por otra parte, cabe mencionar *Sudeste* (1962) de Haroldo Conti, así como las aguafuertes fluviales del Paraná que Roberto Arlt escribió en 1933 y las crónicas de Rodolfo Walsh publicadas entre 1966 y 1967 en la revista *Panorama* en las que narra su travesía por los ríos Paraná y Paraguay.

En las últimas décadas del siglo XIX empieza a ser considerado por diversos escritores locales otro territorio vinculado con lo desconocido que es la Patagonia. Hubo muchos autores que se interesaron por esta zona, pero a continuación solo mencionaremos a algunos de los más destacados que nos sirven de ejemplo, entre ellos Estanislao Zeballos, autor de *La Conquista de 15000 leguas* (1872), Francisco Pascasio Moreno, expedicionista de la Generación del Ochenta que escribió sobre sus viajes al sur de Argentina entre 1867 y 1877 en *Viaje a la Patagonia Austral* (1876), así como Julio Popper, quien, además de diversos artículos sobre sus expediciones por el sur, escribió *Atlanta: Proyecto para la creación de un pueblo marítimo en la costa atlántica de Tierra del Fuego* (1885). Otro autor fundamental fue Osvaldo Bayer,

quien, inspirado en los eventos de la Patagonia trágica que ocurrieron entre 1920 y 1922, escribió la serie de libros *Los vengadores de la Patagonia trágica* (1972-1978). Estos textos luego serían adaptados al cine en "La Patagonia Rebelde" (1974), una película dirigida por Héctor Olivera. Al día de hoy, sigue siendo un espacio que interpela a diversos escritores, desde Dalmiro Saenz (1926-2016), quien en sus primeros cuentos retrata al sur de la Argentina desde la ironía y el humor, hasta Roberto Hosne, autor que elige centrarse en los hechos históricos de la Patagonia, así como en las leyendas y relatos de aventuras, tal como se puede observar en su novela *Barridos por el viento: historias de la Patagonia desconocida* (1997). Cabe mencionar también a César Aira, quien en el relato "El vestido rosa" (1984) retrata una Patagonia en la que conviven personajes y situaciones históricas con hechos ficcionales, al punto de llegar al absurdo.

De este grupo de escritores interesados por la Patagonia, hay un autor que se destaca, sobre todo por cómo se interesa por lo isleño, que es Payró con *La Australia argentina* (1898). No solo viaja a Ushuaia, sino que hay un momento de su relato en el que visita la Isla de los Estados. Esta funcionó como un presidio militar durante fines del siglo XIX y principios del XX. Su geografía la convertía en el lugar ideal para situar una cárcel: las fuertes mareas de sus costas, causantes de múltiples naufragios, impedían escapar a nado, así como dificultaban el acceso de los barcos. Es por esto que varios de los presos más peligrosos se encontraban allí encerrados, neutralizados en el mar. Con ellos vivían también varios guardias y sus familias. En sus escritos, Payró explica que decide quedarse en la isla en una suerte de exilio autoinfligido. No puede regresar hasta dentro de varias semanas, cuando vuelva a pasar el barco. Tampoco puede comunicarse con el exterior. "Estábamos bloqueados, encajonados, presos", afirma (Payró 2001: 26). Entre los males que menciona, se destacan el clima hostil, los varios barcos naufragados a sus orillas, las ratas descomunales y los homicidas que define como "bestias humanas" (Payró 2001: 26). Es posible observar que este autor ofrece un claro ejemplo de una isla-cárcel local. El mar funciona como una barrera que aísla los peligros del continente. De esta manera, lo insular da lugar a una comunidad diferente, más asociada a la tradición distópica, construida en base a la seguridad del país.

Los escritores argentinos no se limitaron a situar ficciones en islas únicamente dentro del territorio nacional, sino que algunos eligieron centrarse en territorios insulares ficcionales. Autores de poética tan diversa, como Roberto Arlt o Bioy Casares, utilizaron el motivo occidental de la isla en función de sus proyectos literarios. Por un lado, está *La isla desierta* (1937) de Arlt. En esta obra, el autor construye un territorio insular cuya libertad y felicidad se

contrasta con la vida rutinaria y gris de los oficinistas de Buenos Aires. Ante el tedio y el trabajo excesivo de la ciudad, los personajes se proyectan en un espacio lejano, aislado de todas las preocupaciones y responsabilidades. En este aspecto, la isla se opone a los grandes males de la sociedad moderna. Arlt se inserta, por lo tanto, en la tradición que ha proyectado utopías insulares. Por otro lado, tenemos *La invención de Morel* (1940) de Bioy Casares. Esta novela se desarrolla en una isla llena de hologramas generados por una máquina que inventó el científico Morel y que reproduce una serie de imágenes hasta la inmortalidad. Genera, por lo tanto, una falsa sensación de vida. La máquina, a su vez, mata lentamente a aquellos que son captados por ella, incluyendo el narrador. Es posible observar que, en este relato, la isla se transforma en un experimento, más en línea con ciertas ficciones que utilizaron lo insular como el territorio de pruebas científicas, entre las que se destaca *La isla del doctor Moreau* (1896) de H. G. Wells. En efecto, Bioy retoma diferentes tradiciones y las hace jugar en su novela, las conecta a un imaginario moderno que tiene que ver con el cine y la ciencia ficción.

La literatura argentina siguió interesándose por estas diferentes zonas de lo isleño con mayor o menor intensidad, como veremos en algunos ejemplos que siguen en esta tesis y en otros que no vamos a tratar pero que resultan muy relevantes, entre ellos, Rodolfo Walsh, quien escribió notas periodísticas del Delta que luego serían publicadas en el *El violento oficio de escribir* (1995). Estos incluyen una suerte de descripción y contextualización histórica de la zona, así como diversas anécdotas del lugar. Otros autores que eligen centrarse en esta zona son Marcelo Cohen, el cual construye un mundo ficcional a partir del Delta del Paraná en gran parte de su obra, y César Aira en su novela *Lugones* (2020), en la que narra el suicidio del escritor Leopoldo Lugones en una isla del Tigre en una historia que entremezcla personajes, lugares y hechos históricos con otros ficticios. También resulta importante mencionar a la novela de Claudia Aboaf, *El rey del agua* (2016), que analizaremos más adelante en el capítulo del Delta. Así como varios autores se interesaron por esta zona, otros lo hicieron por las islas del Paraná. Entre ellos, se encuentra el dramaturgo Ignacio Bartolone, quien construye en su obra de teatro *La piel del poema* (2017) un universo a orillas del río en el que dialogan seres humanos y mitológicos. A su vez, un caso que analizaremos más adelante es Selva Almada, una autora contemporánea que sitúa gran parte de su obra a orillas del río Paraná.

Por otra parte, así como en este breve recorrido se han tenido en cuenta diversas zonas isleñas, resulta fundamental mencionar a las islas Malvinas, las cuales han generado un amplio corpus literario. Sin embargo, será analizado más adelante, cuando nos ocupemos específicamente de este tema.

## Capítulo 2: Islas del Paraná

El Río Paraná mide 4880 kilómetros y atraviesa Brasil, Paraguay y Argentina. Es un río aluvional que, como consecuencia del arrastre de sedimentos, transforma constantemente su forma con la aparición y desaparición de islas y bancos. Ha sido utilizado como una vía fundamental de comunicación en Sudamérica, propiciando el comercio entre las diferentes regiones. A su vez, su libre navegación fue objeto de algunas disputas políticas, incluso de política internacional, lo que atrajo mucha atención hacia él.

En efecto, es un río cuya relevancia se ratifica incluso hacia comienzos del siglo XIX, con diversos autores que escribieron sobre él. Todavía en tiempos del Virreinato del Río de la Plata, Manuel José de Labardén le dedicó su célebre *Oda al Paraná* (1801) y desde entonces este río no pasó inadvertido para muchos escritores argentinos del siglo XIX, desde el ya citado texto del joven Alberdi, de 1838, pasando por “Los misterios del Paraná” (1845), poema gauchesco de Hilario Ascasubi, las descripciones de Sarmiento en su *Campaña en el Ejército Grande* (1852) o (solo por citar solo unos pocos ejemplos) el *Viaje a Misiones*, de Holmberg (1887).

El interés por el Paraná siguió creciendo en el siglo XX. Hubo autores muy diversos que escribieron sobre el río. Fueron narradores, como Horacio Quiroga, Gudiño Kramer, Eduardo Holmberg, Roberto Arlt, Rodolfo Walsh y Haroldo Conti, poetas, como Amaro Villanueva, Olegario Víctor Andrade, Mirta Rosenberg y Diana Bellesi, ensayistas como Sergio Chejfec y Edgardo Dobry, e incluso escritores extranjeros, entre ellos la francesa Lina Beck-Bernard. Pero sin duda, un autor que debe ser destacado (como dijimos en el capítulo anterior) es Juan L. Ortiz, no solo por su obra literaria, sino también por la importancia que tiene en la literatura de Juan José Saer.

Juan. L. Ortiz es un autor que centra gran parte de su obra en Entre Ríos y en el paisaje del litoral. Su poesía le da forma a este espacio que históricamente no ocupó el centro de interés en la literatura. En “Fui al río”, da cuenta de una relación compleja y ambigua con el espacio. Por un lado, define al río como una voz que no logra comprender: “Las ramas tenían voces / que no llegaban hasta mí. / La corriente decía / cosas que no entendía” (Ortiz 1937). Casi lo angustia esta situación. Al mismo tiempo, en esa incomprensión, se da una simbiosis. El río pasa a ser una fuerza tan divina como mortal; tan ajena como propia: “De pronto sentí el río en mí, corría en mí / con sus orillas trémulas de señas, / con sus hondos reflejos apenas estrellados”. Hay una voz poética atravesada por esta naturaleza que resulta tan dulce y pacífica



como terrorífica. Su poesía se disuelve entre la hermosura, la nostalgia, el miedo y el deseo, tal como declara en *A la orilla del río*: “Solos de pronto, solos, / ante la extraña noche / que subía y los rodeaba: / del vago, del profundo / terror igual, / surgió el desesperado / anhelo de un calor / que los flotara” (Ortiz 1949). El mundo, al igual que la isla en la que transcurre el poema, es “efímero”. Todo está a punto de desaparecer, de volverse recuerdo. Sus personajes y el río comparten ese fluir incansable.

El interés por el Paraná y sus islas persiste hasta el día de hoy. Distintos autores aún vuelcan su literatura hacia el río en una pregunta por lo local y lo periférico. De todos ellos, mencionaré brevemente a dos: César Aira y Selva Almada. La acción de la *La fuente* (1995), de Aira, se centra en una isla situada en este río a la que se define como “semiutópica”, y que posee entre 400 y 500 habitantes. Alrededor de 1820, los isleños deciden abrir un canal para comunicar la fuente de agua dulce con el mar y, de esta manera, también volverlo dulce. El narrador teme que este proyecto termine por contaminar su única agua potable. Al final, el proyecto triunfa y el mar se vuelve dulce. Gana lo local y absurdo por sobre la razón europea. De esta manera, y retomando cierta tradición de escritores que se centraron en el Paraná, como Alberdi o J. L. Ortiz, Aira deconstruye la perspectiva eurocentrista y legítima nuevas maneras de entender el mundo más vinculadas con lo subjetivo.

Por su parte, Selva Almada, en su novela *No es un río* (2020), indaga acerca de las distintas maneras en que se dan los roles de género y pone en evidencia a una subjetividad femenina violentada por un sistema patriarcal. Por otro lado, le da protagonismo a voces y escenarios propios de una ruralidad asociada a los ríos y la insularidad.

Pero sin dudas, el autor clave del Paraná, por la forma en que trabaja su literatura sobre el fluir del río y por el lugar que ocupa en la literatura argentina, es Juan José Saer. La geografía ocupa un lugar fundamental en la obra de este autor que trabaja dentro de *una zona* específica. Esta es una construcción literaria que Saer hace a partir de datos de la realidad. Se basa en una zona muy delimitada cuyo centro es la ciudad de Santa Fe, y que está conformada por diferentes barrios e islas del Río Paraná, pero que al mismo tiempo es una construcción ficticia. Hay un vaivén entre lo geográfico real y lo ficcional. Con esa conjunción es que Saer construye *la zona*. Según M. Teresa Gramuglio, constituye un elemento formal que confiere “unidad de lugar” a su obra (Demaría 2009: 368). *La zona* funciona como metáfora: es un territorio tan real como imaginario. Se construye en base a un espacio real a partir del que se desarrolla un espacio ficticio que, de acuerdo con Ricardo Piglia, es también una voz (Demaría 2009: 369).

El lugar se asocia indisolublemente a una manera de concebir y retratar. En el momento en que se representa un espacio, pasa a ser subjetivo o, más bien, imaginario.

La literatura de Saer tiene ciertos rasgos propios de algunas tendencias narrativas de la segunda mitad del siglo XX. Este autor argumenta que el lenguaje es incapaz de representar la realidad. En consecuencia, la literatura también lo es (Luppi 2007: 47). Saer postula así una literatura de escombros o ruinas; los restos de una experiencia que se acumulan de manera caprichosa para construir una imagen. *La zona* condensa esta idea. Para su construcción de parte de un espacio real que, con la escritura, se transforma en un espacio literario, ficcional. Tal como afirma Demaría (2009), el río que narra Saer es un “río propio” (368); un espacio que tiene que ver con lo real pero que el autor transforma en otra cosa.

En buena parte de la narrativa de Saer, el río ocupa un lugar fundamental, incluso en *El entenado*, una novela que transcurre en el siglo XVI, muchos años antes que la mayoría de los otros relatos de este autor, y que, sin embargo, también forma parte de *la zona*. De todos modos, hay una novela de Saer donde el río y lo isleño cobran fundamental importancia: *El Limonero Real*. Por eso me quiero ocupar de ella.

En *El limonero real*, una familia de campesinos que viven en las islas y en la costa del Paraná a la altura de Santa Fe se reúnen en Año Nuevo. El protagonista de la novela, Wenceslao (apodado Layo), es uno de los integrantes de esa familia conformada por tres hermanas y sus respectivos cuñados e hijos. Este personaje debe atravesar las festividades atormentado por dos ausencias: la del hijo muerto y la de su mujer que se niega a asistir a la fiesta porque persiste en mantener su estado de luto a pesar de que ya han transcurrido seis años desde que su hijo falleció trabajando en la ciudad. A lo largo de la novela, su hijo muerto y su mujer ausente se le aparecen constantemente a Wenceslao como figuras fantasmales.

La novela narra acontecimientos en un lapso de tiempo muy acotado que va desde el amanecer el día de fin de año hasta algunas horas después de finalizada la fiesta, aunque con importantes relatos que remiten a otras temporalidades. Uno de los rasgos particulares de esta novela es que termina de la misma manera en la que comienza: “Amanece y ya está con los ojos abiertos” (Saer 2002: 9 y 213). Es una frase que en realidad se repite a lo largo de la novela porque Saer narra varias veces y desde diferentes perspectivas los mismos acontecimientos. En esta repetición de los hechos no solo cambia el punto de vista, sino también el narrador. Una de las particularidades de la novela, por lo tanto, es que posee diversas voces y perspectivas que relatan los mismos hechos.

*El limonero real* se desarrolla en un archipiélago de agua dulce. Saer se centra en las festividades de una sociedad rural ubicada en la costa de Santa Fe. Las islas son un espacio con características propias dentro de *la zona*. En este caso, están conectadas entre sí por un río relativamente fácil de transitar. Un individuo puede cruzar solo de un lugar a otro con una canoa, como efectivamente hace Wenceslao. El espacio no es hostil, sino tranquilo para trasladarse y vivir, con abundante vegetación y cultivo. Los sujetos que se establecen en esta zona lo hacen por voluntad propia. Si Wenceslao vive allí es porque su padre se mudó cuando él era chico. En efecto, en un momento de la novela, se narra la primera llegada de Wenceslao a la isla, cuando todavía era un niño, con su padre. Wenceslao tiene miedo porque se encuentra en un territorio desconocido y no puede ver nada por la niebla. A pesar de esto, desde la perspectiva del padre, aparece cierta idea utópica de la isla como un espacio virgen a partir del cual crear una comunidad familiar desde cero. De hecho, en aquel espacio, el cuerpo del padre parece “fundar en el medio de la nada núcleos corpóreos nuevos y fugaces” (Saer 2002: 21). Es a partir de esa mudanza que se establece un nuevo núcleo vital, apartado del asedio de la ciudad. La isla ofrece la posibilidad de llevar adelante una vida diferente.

El archipiélago, en este sentido, implica una doble separación. Por un lado, la distancia que existe entre cada una de las islas que lo componen. Por el otro, la distancia del archipiélago con respecto a la costa donde está la ciudad. En relación con la separación entre las islas, es posible observar que, a lo largo de la novela, cada una funciona como un núcleo familiar independiente. Sin embargo, la repetición de determinadas costumbres o de un modo de vida específico las hace pertenecer a un conjunto mayor. Así, las islas se transforman en una gran metáfora de la costumbre: sus habitantes repiten un tejido de acciones y comportamientos que adoptan como propios pero que, al mismo tiempo, los exceden. Saer da cuenta de esta composición más extensa a la que pertenecen los personajes de la novela:

Lejísimo, en dirección a las islas, suena una risa, y prestando atención Wenceslao percibe un murmullo apagado de ruidos, gritos y voces que vienen del otro lado del río. Al murmullo viene como adherida la imagen de unas ramas perforadas de luz en el interior de algún patio, y de una mesa alrededor de la cual un grupo de personas están sentadas comiendo y bebiendo. (Saer 2002: 194)

Lo que esta cita pone en evidencia es que la vida común va entretejiendo una serie de acciones que, con el paso del tiempo, conforman una suerte de costumbre, y va estableciendo roles determinados que cada sujeto debe respetar de acuerdo con su género, edad y condición social. La costumbre genera esquemas corporales, desde cómo moverse hasta el lugar que los

comensales ocupan en la mesa. En efecto, surge una noción de coreografía que se hace patente en el momento en el que, durante el festejo familiar, se sirven los platos. Hay un orden y un ritmo determinados: el primer pedazo de carne es para “el viejo” y el segundo para “la vieja”. Rosa, la cuñada de Wenceslao, sirve el último pedazo de carne en el plato de Rogelio, el hermano de Wenceslao, justo cuando Teresa, también cuñada de Wenceslao, sirve su último pedazo en el otro extremo (Saer 2002: 178). Este ritual no solo sucede en una isla, sino también en las otras, lo que muestra que se trata de una entidad tan abstracta y general como concreta e individual.

Los rituales propios de Año Nuevo que narra la novela, como el asado y el degüello de un cordero, también podrían suceder en la costa. Sin embargo, al estar en un contexto de mayor aislamiento como es un archipiélago, se genera una sensación de atemporalidad con respecto a esas costumbres. Como si cierta variación en las tradiciones que trae consigo la modernidad urbana no lograra llegar hasta el archipiélago en el que viven Wenceslao y su familia. Esta modernidad se ve representada en las hijas de Agustín (uno de los cuñados de Wenceslao), quienes vienen de la ciudad. Efectivamente, ellas fuman cigarrillos Chesterfield, una marca importada que no se consigue en la periferia, y viajan con una cámara fotográfica, objetos que llaman la atención de los isleños. En este sentido, las islas parecen poseer su propia lógica y su propia tradición apartada del resto del territorio continental, o, más precisamente, de “la ciudad” (así la llama siempre Saer).

La elección de situar el relato en un archipiélago no es casual. Ashley Brock (2018) afirma que *El limonero real* no habla tanto de la cultura en sí misma, como de su representación. Para esto, Saer la reduce a su núcleo primario: la familia. Toma una muestra y la aparta en islas. El resto se disuelve o borronea en la lejanía. Sin embargo, aquello que comienza como un retrato naturalista de la tradición isleña periférica, empieza a desarmarse a medida que avanza el relato. De acuerdo con Brock, la linealidad del tiempo se ve interrumpida por recuerdos del pasado, proyecciones del futuro e incluso otras temporalidades más difíciles de definir, como son las del mito, las del sueño y las de la repetición traumática.

La novela también rompe con la tradición realista costumbrista para referenciarse con una tradición novelesca modernista representada por autores como James Joyce o William Faulkner. Saer varía constantemente entre el registro hiperrealista, el mitológico, el infantil y el religioso. La voz narrativa se transforma hasta ser múltiple y variada. En el inicio, el espacio es narrado desde una voz “otra” dotada de cierta intelectualidad que la distancia de los

personajes. Esa otredad se va transformando a lo largo de la novela y la distancia se acorta; el narrador varía, cambian las voces, hablan los mismos personajes.

En relación con esto, Mirna Stern (1984) sostiene que el relato muere y renace nueve veces a partir de la repetición de la primera frase de la novela: “Amanece y ya está con los ojos abiertos” (Saer 2002: 9). Con cada repetición de esta oración, Saer finaliza una narración para, a continuación, comenzar otra que relatará los mismos hechos pero desde una perspectiva diferente que pondrá el énfasis en otros aspectos. Tal como afirma Stern:

Por consiguiente, la narración que se inicia en cada nuevo corte siempre retorna al punto de partida (borra), resume (repite), y vuelve a narrar (expande). El relato nace y muere nueve veces en el interior de su propio espacio textual, y estos nueve recuentos, que determinan su organización formal y que constituyen su materialidad misma, convierten el proceso de transformación discursiva en un objetivo autónomo de la narración (Stern 1984: 23)

De la mano de esta muerte y resurrección, se observa un progresivo desvarío verbal. A medida que avanza el relato, comienzan a aparecer palabras mal escritas o modificadas, o incluso combinaciones de letras que no tienen ningún sentido: “Yo venía zac zac zac zaac zddzzz zac zddzzzz zac zddzz zzzzac remando” (Saer 2002: 129). Stern sostiene que, de esta manera, Saer se retrotrae a los orígenes del lenguaje mismo. Construye “un estadio pre literario a partir del cual se origina el primer texto: el Génesis, cuya parodia inaugura el relato de Wenceslao” (Stern 1984: 26).

En efecto, lo que se observa es que, en un momento, el lenguaje llega a tal punto de desvarío que deja de representar. Solo quedan una serie de letras combinadas de manera azarosa: “(...) ark sri sri ai ai aght srkk (...)” (Saer 2002: 131). Sin embargo, luego de varias líneas sin sentido, la narración renace transformada: “Era un solo ver agua” (Saer 2002: 131). Aquí cambia el narrador. Wenceslao pasa a relatar en primera persona el origen de las islas de forma tal que alude al *Génesis* bíblico. Esto se debe a que, ambos “génesis”, el de la *Biblia* y el de *El limonero real*, empiezan por describir un mundo en el que solo hay agua. Tal como se observa en la primera página de la Biblia: “En el principio creó Dios los cielos y la tierra. Y la tierra estaba desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la faz del abismo, y el Espíritu de Dios se movía sobre la faz de las aguas” (Génesis 1:2; versión Reina Valera). A partir de esto, ambos génesis narran cómo aparece la tierra y en ella los humanos, las plantas y los animales. De manera similar a Adán y Eva, Wenceslao y su comunidad se encuentran ante un mundo virgen

al que nombran a su antojo: “(...) se nos dios por empezar a llamarlas culebras” (Saer 2002: 134). Saer relata, por lo tanto, el nacimiento del lenguaje.

En el caso de *El Limonero Real*, en cierto momento de la narración, Wenceslao es quien describe todo desde el principio como si hubiese sido testigo de la creación, una especie de narrador omnisciente. Para esto, utiliza un vocabulario propio de su lugar, geográfico y social, que contiene inflexiones léxicas y gramaticales propias, tal como se puede observar en la repetición de la palabra “Usté” (Saer 2002: 132). De esta manera, se les da voz a los personajes y se introduce cierta forma de nombrar el mundo propia de la ruralidad isleña del Paraná santafecino o, mejor, de la ruralidad que construye Saer en esta novela. Este autor, entonces, se apropia del *Génesis* de la tradición hebrea para reescribirlo a partir de la voz de un personaje del universo rural.

Más adelante, Wenceslao deja de relatar el origen del mundo para enfocarse en su propia historia. De acuerdo con Stern, esta parte es una parodia de *La Odisea*. Layo cuenta que pone todas sus posesiones en una canoa y se lanza en un viaje por el río Paraná que lo llevará a enfrentar distintas adversidades. Al igual que Ulises, se traslada de isla en isla en una travesía en la que se encuentra con diversos eventos y personajes de carácter mitológico, entre ellos la “luz mala”, una chancha encadenada que cuando ve a un cristiano se convierte en el tamaño de un caballo, y voces que le hablan desde la oscuridad como “ánimas en pena” (Saer 2002: 140). Particularmente, aparece una curandera seductora que remite a Circe y Calipso, las hechiceras de *La Odisea*. Ella, al igual que las hechiceras griegas, reina en su isla y mantiene una relación con el protagonista, que en este caso es Wenceslao, a quien intenta retener en vano. Él, como Ulises, también abandona la isla para proseguir su viaje. En este caso, la mitología griega se retoma pero adaptada a la ruralidad isleña santafecina. En vez de una hechicera, se trata de una “curandera”, y en vez de un embrujo, lo que realiza sobre Layo es un “gualicho”: “(...) me entreveré con una curandera que me tuvo un tiempo como engualichado y que se había aquerenciado conmigo” (Saer 2002: 139). El mito se modifica de acuerdo con las características y el vocabulario de *la zona saeriana*.

Es posible observar que Saer narra un espacio periférico y rural a través de los mecanismos de representación del mundo Occidental. Por medio de estas referencias clásicas, crea un origen propio para su *zona*. Tal como sostiene Mirna Stern:

En este sentido, la escritura de Saer se constituye en el espacio definido por el cruce de una temática invariablemente ligada a una realidad nacional o local y orientada a su representación,

y un sistema de representación en virtud del cual esa realidad requiere, para enunciarse, el marco referencial que proporcionan otras literaturas, básicamente la europea y la norteamericana. (Stern 1984: 21)

En *El Limonero Real*, Saer utiliza técnicas propias de la novela moderna para incorporar otras tradiciones, como la tradición mítica hebreo griega, y empalmarlas con una mirada minuciosa sobre el mundo rural isleño de Santa Fe de la segunda mitad del siglo XX. De esta manera, hace de un territorio específico uno mitológico y universal, y construye una suerte de génesis con tintes locales en donde las costumbres y el vocabulario de la periferia ocupan un rol central.

Para terminar de entender las acepciones de la isla en la novela, es importante comprender los significados de la ciudad, ya que se conciben como núcleos opuestos. Lo urbano representa una idea ambivalente. Condensa el peligro y la corrupción, pero también la novedad y el progreso. Esta ambigüedad se ve representada en las hijas de Agustín, quienes, al traer consigo la modernidad, irrumpen en el relato como seres que generan rechazo y curiosidad en igual medida: “Contarán que en la ciudad se vive de otra manera (...)” (Saer 2002: 74). Se repite en la novela la idea de que ellas se “perdieron” en la ciudad, particularmente, en la prostitución (Saer 2002: 34 y 59). Sin embargo, varios otros piensan que ellas lograron escapar del tedio, la pobreza y la violencia al huir de su hogar. Esto se debe a que, en distintos momentos, se sugiere que la huida de las hijas tiene que ver con un abuso paterno. En efecto, en el bar del pueblo, cuando los hombres ven llegar a Agustín, uno de los Salas dice: “Hay que ponerse el culo contra la pared” (Saer 2002: 59). Esto hace alusión a los rumores sobre el abuso a sus hijas. En este sentido, la ciudad también representa para ellas un escape o un refugio de la violencia que sufrieron en su hogar.

De la mano de esta construcción ambigua de lo urbano, aparece también una idea contradictoria de las islas. Esto se debe a que, por un lado, se conciben como un refugio al que no accede la modernidad, lo que se puede observar particularmente en la primera llegada de Wenceslao a la isla: el padre se muda a un territorio apartado en busca de una vida más tranquila. Sin embargo, por el otro lado, las islas son descritas como un espacio en el que se mantienen ciertas relaciones de violencia, lo que se puede observar en el caso del supuesto abuso sexual por parte de Agustín a sus hijas, pero también en el sacrificio del cordero para el asado (Saer 2002: 117). Como parte de los preparativos para la noche, Wenceslao y Agustín matan y carnean a un cordero. Saer lo describe como un sacrificio ritual. Se arma un “círculo de varones” alrededor del cordero que ríen y observan el proceso (Saer 2002: 115). A su vez, para carnearlo, Wenceslao

utiliza un cuchillo y una palangana. Esto muestra que los rituales de la ruralidad requieren de cierto nivel de violencia para perpetuarse en el tiempo, una violencia que, a su vez, se encuentra naturalizada entre los habitantes de la isla.

Wenceslao oscila entre ambas islas, la de Rogelio y Rosa, y la de su mujer (que es la suya propia). Vive tironeado por sus respectivas responsabilidades para con la mujer y el resto de la familia. En el medio de los dos mundos, yace un territorio neutral que nadie domina. Hacia el final de la novela, Wenceslao atraviesa el río “sobre todo sin recordar, como si estuviese flotando impalpable (...) como para flotar por encima de la muerte, del sol, de la memoria” (Saer 2002: 211). El río que separa se constituye en un interín o limbo. Se suspenden las reglas que rigen en cada isla. Es un espacio ingobernable, inhabitable, una división que ofrece por su condición neutral una posibilidad de descanso. Por otro lado, Saer también retoma cierta tradición de la literatura argentina que representa al río como un lecho mortuario. Wenceslao recuerda una y otra vez al hijo saltando al agua: “Su cuerpo está metido en el agua como una cuña que abriese un hueco en el que no hay lugar más que para uno solo” (Saer 2002: 98). Cree percibirlo abajo del río como un ente flotante e irreconocible. Dado que el hijo murió en la ciudad, la modernidad asociada con lo urbano representa para Wenceslao y la mujer la corrupción que contamina los ríos: los llena de cadáveres que viajan hasta la periferia.

Por lo tanto, es posible observar que, a diferencia de un canon literario nacional que ha tendido tradicionalmente a tomar la llanura pampeana como principal espacio de referencia, Saer elige centrarse en un archipiélago del Paraná santafecino. Lo insular permite pensar un modo de vida que, a pesar de mantener cierta conexión con el resto del espacio continental y la *zona* saeriana, también presenta desvíos. Cada isla funciona como un núcleo familiar separado que, en conjunto, constituyen un entramado de costumbres propias del archipiélago. A su vez, a partir de lo insular, Saer establece un vínculo con tradiciones clásicas, como son la homérica y la hebrea, para crear un mito originario del archipiélago. De este modo, reutiliza viejas significaciones de la isla para darle nuevos matices a su *zona*.



## Capítulo II: El Delta

En este capítulo, como en el anterior, no solo resulta clave el concepto de isla, sino también el de archipiélago, ya que no se trata de una isla aislada, como en *Robinson Crusoe*, sino de un conjunto de islas, lo cual modifica en parte el concepto tradicional de lo isleño. A su vez, no se trata de cualquier archipiélago, sino de un Delta, esto es, un accidente geográfico que se forma en la desembocadura de un río y que posee diversos brazos fluviales que se forman por los sedimentos que el río arrastra. Asimismo, aquí nos centramos específicamente en el Delta del Paraná, el cual tiene la particularidad de que no desemboca en un mar (como el Misisipi, por ejemplo), sino que desemboca en el Río de la Plata, que, como ya hemos visto, es casi un mar, pero sin dejar de ser un río.

El Delta del Paraná está formado por las grandes cantidades de sedimento que traslada el Río Paraná. Abarca unos 14 mil km<sup>2</sup> que se encuentran distribuidos a lo largo de las provincias de Santa Fe, Entre Ríos y Buenos Aires. Es un espacio repleto de islas y dotado de una gran biodiversidad. Su abundancia lo ha convertido en motivo de interés por parte de muchos escritores argentinos. Así como distintos autores escribieron sobre ríos como el Paraná o el Río de la Plata, también lo hicieron sobre el Delta (también conocido como “Carapachay”) y su habitante: el *carapachayo*.

Sarmiento escribió sobre la figura del *carapachayo* en una serie de artículos publicados en el diario *El Nacional* en el año 1857 que luego, en 1913, fueron compilados en el tomo XXVI (titulado *El camino del Lacio*) de sus *Obras Completas*. Ya hemos analizado las significaciones que adopta la isla Martín García en su texto *Argirópolis*. Sin embargo, en estos artículos posteriores, cambia de opinión y ubica una nueva utopía en el Delta del Paraná. Martín García deja de ser el espacio ideal para convertirse en “la pintura de nuestra situación política” (Sarmiento 2012: 128), un terreno sin industria, población o progreso. Pasa a ser un lugar de vacaciones, perfecto para descansar del agobio de la ciudad. El Delta toma su lugar. Como sostiene Mercedes Alonso (2019), Sarmiento ve el Delta como una tierra virgen, carente de dueño, que reclama un proyecto civilizador. Lo define como el “bello ideal de la viabilidad” (Sarmiento 2012: 51). Es un espacio vacante en el que la imaginación puede proyectar una comunidad que aporte a la construcción de su programa político y, también, literario.

El Delta se convierte en un lugar perfecto por su paz y fecundidad, así como por su ubicación estratégica. Va de la mano de un programa que enfatiza la necesidad de trabajar la tierra fértil

y de conectar a la Argentina a través del agua. Particularmente, Sarmiento se opone a la distribución del territorio en latifundios, como sucedió posteriormente con la tierra obtenida durante la Campaña del Desierto comandada por Julio A. Roca. Defiende un sistema basado en parcelas más pequeñas para la agricultura, lo que se da naturalmente en el Delta. En este sentido, y acorde a la mentalidad determinista de Sarmiento, de esta geografía privilegiada debe desprenderse un tipo de habitante privilegiado. El *carapachayo* emerge como un ser casi fantástico, un “bípedo parecido en todo a los que habitamos el continente, sólo que es anfibio, come pescado, naranjas y duraznos, y en lugar de andar a caballo como el gaucho, boga en chalanas en canales misteriosos, ignotos y apenas explorados” (Sarmiento 2012: 44). Sarmiento ofrece también una traducción del guaraní de la palabra Carapachay: “hombre trabajado cara arrugada, algo que indica labor, sufrimiento, rudeza” (47). Este autor busca crear un nuevo horizonte no solo político, sino también cultural; un nuevo mito de origen. Quiere dejar atrás al gaucho, al que considera “vago” y conflictivo, para dar lugar a un nuevo emblema o tipología humana nacional: el *carapachayo*.

Otro autor que escribió sobre el Carapachay es Marcos Sastre. Creador del Salón de Literario de 1837, escribe en el *Tempe Argentino* (1858) sobre el Río Paraná al que define como el “Nilo del Nuevo Mundo” (8). Afirma que la gloria de este río no solo se debe a su fecundidad y su hermosura, sino a que también funciona como un grandioso sistema de canalización e irrigación. Lo llama la “nueva tierra de promisión”, el “oasis del nuevo mundo” (Sastre 1858: 13). Identifica dos secciones del río. Por un lado, menciona a la parte norte, el Alto Paraná, que posee una “sublimidad imponente”, dotada de escenas tan magníficas como terroríficas (Sastre 1858: 11). Allí la corriente es impetuosa, las barrancas altas y los saltos estruendosos. Posee selvas pobladas de seres peligrosos, entre los que menciona a los leones, las serpientes y los vampiros. El bajo Paraná, en contraste, es descrito como un lugar sereno, hondo, con diversas islas de una naturaleza fecunda y desconocida. Esto lo convierte, ante sus ojos, en un espacio idílico: “En medio de tus aguas bienhechoras, de tus islas bellísimas, revestidas de flores y de frutos; entre el aroma de tus aires purísimos; en la paz y la quietud de la humilde cabaña hospitalaria de tus bosques... allí, allí es donde se encuentra aquel edén perdido, aquellos dorados días que el alma anhela!” (Sastre 1858: 5). Por estas cualidades, lo considera el paraíso terrenal; un lugar en el que recuperar la paz perdida del mundo.

Particularmente, pone el foco en el Delta, al que considera lo suficientemente abundante y fértil para ahorrarles trabajo a sus habitantes. Se retrotrae a los guaraníes (sus primitivos pobladores) con el objetivo de fundar un nuevo origen para la nación argentina. Los define como “menos

incultos que los nómades habitantes de las pampas”, trabajadores, sencillos y apacibles (Sastre 1858: 21). El *carapachayo*, su descendiente, recibe algunas de estas características. Según Sastre, habita un espacio que no le demanda mucho trabajo porque la naturaleza lo provee de lo indispensable para subsistir y, por lo tanto, lleva adelante un tipo de vida estable y digno. Describe al *caparachayo* como noble, inteligente, sobrio, animoso, sufrido y, principalmente, hospitalario. Sostiene que cuanto menos civilizado sea un grupo, más se destaca la hospitalidad de sus miembros. En este sentido, Sastre encuentra en el *carapachayo* el germen de una identidad nacional superadora del gaucho de la pampa; una identidad que no deja de aferrarse a las costumbres locales, tales como el mate, pero que introduce un camino alternativo en el que predominan los ríos y la conexión por sobre la dispersión de la llanura. En efecto, describe a las costumbres del Delta como “puras y sencillas de la patria” (Sastre 1858: 8). En ellas ve aparecer una identidad argentina “auténtica”, con un gran potencial de desarrollo. El espíritu del *carapachayo*, ordenado por la mentalidad europea -sostiene el autor- sería imparable. Sastre marca un mapa para el éxito: la mezcla entre una incipiente identidad argentina representada por el *carapachayo* y los avances tecnológicos del viejo continente; la conexión fluida entre el afuera y el adentro.

Es posible observar que tanto Sarmiento como Sastre encuentran en el Delta, en la segunda mitad del siglo XIX, un nuevo tipo humano local alternativo al del gaucho que -bien conducido- aseguraría el progreso del país. Sin embargo, las significaciones del Delta dentro de la cultura argentina irán cambiando con el tiempo. En efecto, ya bien entrado el siglo XX, en 1941, Arlt publicó en el diario “El Mundo” una serie de artículos sobre el Delta. El objetivo era recoger los reclamos de los vecinos de este archipiélago, enfocándose particularmente en la negligencia que habían sufrido por parte del estado. Son textos tan literarios como periodísticos que pretenden documentar un conflicto socioeconómico y cuestionar las leyes que perjudican a los isleños. En estas aguafuertes, subyace la pregunta de cómo darles voz a sujetos que no la tienen por la posición subalterna que ocupan en la sociedad argentina. Él los entrevista, pone sus necesidades en primera persona, como se observa en la siguiente cita que toma de uno de los isleños: “Nosotros sabemos que a menos de 40 kilómetros de Buenos Aires estamos más olvidados que si viviéramos en el más perdido extremo del país” (Arlt citado por Quintana 2011: 3).

En consecuencia, Arlt se vuelca hacia un espacio insular existente, cercano e imperfecto. Intenta dar cuenta de los conflictos que allí se desarrollan y, al mismo tiempo, de la belleza y los valores del lugar. Sostiene que la mayoría de los habitantes es gente que escapó de las

deplorables condiciones de vida de la ciudad. Una vez en las afueras, se encontraron con una naturaleza que les plantó batalla. Entre los diferentes obstáculos, tuvieron que resistir a plagas, inundaciones y pestes. Esto, de acuerdo al autor, los obligó a forjar un carácter fuerte:

Así se resistieron. Así sobrevivieron. (...) De allí que esta lucha en las islas les conformó una voluntad de hierro, un sentido de independencia y una individualidad tan extraordinaria que yo diría que el Delta argentino es uno de los pocos lugares del mundo donde aún existe un puñado de hombres libres. (Arlt 2013)

Hacia 1940, el Delta ya no es un espacio idealizado, sino por el contrario, uno que también sufre por las falencias de un Estado que no ha cumplido con las expectativas expresadas por algunos autores del siglo XIX, como Sastre o Sarmiento. La isla idílica con la que sueñan los personajes de *La isla desierta* en la realidad del Delta resulta estar repleta de dificultades. Aun así, Arlt no deja de destacar el carácter independiente y sacrificado de sus habitantes, como lo habían hecho Sastre y Sarmiento años atrás.

Otro hito en la tradición cultural argentina acerca del Delta es la película *Los isleros* (1951), dirigida por Lucas Demare y guionada por Ernesto Castro. Fue fundamental en la representación de esta zona debido a su gran éxito. Se basó en la novela de Castro, publicada en 1944, aunque lo que le dio gran difusión al tema en ella planteado fue la versión cinematográfica. Ya desde un inicio, la película *Los isleros* establece una perspectiva ambivalente del territorio. A partir de un monólogo en primera persona, el río se define a sí mismo como quien carga con la vida y la muerte, capaz de arrasar con las islas y crearlas. A veces, manso; otras, furioso y amenazante. Hay una personificación que dota a la naturaleza de protagonismo. No se concibe solo como un lugar, sino como otro personaje de la historia. Los isleros, a su vez, son descritos como héroes luchadores y solitarios: “Aguantarán todas las calamidades, vengan del cielo, la tierra, el agua (...) Isleros, la soledad los hace más fuerte” (Demare 1951 02:32). El relato se centra en la vida de Rosalía (Tita Merello), conocida como “la carancha” por su carácter duro y arrogante, y Leandro Lucena (Arturo García Buhr), quienes se mudan juntos a una isla y tienen un hijo. Allí se enfrentan con diferentes obstáculos de la naturaleza, así como con dificultades en la convivencia. Pasarán los años, el hijo, (Mario Passano) crecerá y traerá una mujer a la isla, lo que generará nuevos conflictos como consecuencia de las dificultades para adaptarse. La película da cuenta de los paisajes del Delta así como de la cotidianidad y las tradiciones en las islas y de un tipo de lenguaje propio del lugar.

Asimismo, aparece cierto eco de los escritos de Arlt: la isla como un espacio de grandes abundancias y, a su vez, peligros, entre ellos las crecidas del río y las serpientes. En este sentido, contrasta con el pueblo, más moderno y acomodado. Rosalía le dice a su nuera (Alita Román): “Usted es muy tierna. Claro, a lo que se pasó la vida en el pueblo. Aquí una trabaja a más no poder. Viene el río y se lo lleva todo (...) La isla es brava, no todos aguantan” (Demare 1951; 01:22:51). El Delta, a su vez, es un espacio al costado de la ley. Las parejas conviven y tienen hijos por fuera del matrimonio. El Estado pareciera no preocuparse por la gente que allí vive. Tal como dice uno de uno de los isleros: “Aquí en las islas nadie averigua nada y a nadie le interesa lo que un hombre haya hecho o deje de hacer” (Demare 1951; 42:38). Por ende, se retrata como un espacio apartado, perfecto para establecer una vida por fuera del “chusmerío” del pueblo, como hace Rosalía. Es un lugar, sin embargo, que exige un temperamento resistente y valiente. El agua que crece y amenaza con destruir a los animales, las chozas y las personas, también permite escapar y renacer en aislamiento. En este contexto, surge un tipo de habitante que va de la mano con los escritos de Sarmiento y Sastre. Es un ser hospitalario pero, por sobre todo, valiente. Tal como afirma Leandro con orgullo: “Se crió en esta pelea de las islas y el río, pelea de toda la vida, que gana quien es más juerte y más guapo. Y eso es lo bueno. Pelea de machos” (Demare 1951; 1:11:57).

Otra autora que tenemos que considerar en relación con la tradición literaria argentina acerca del Delta del Paraná es la poeta Alicia Genovese que retoma esta línea de desidealización del Delta. En sus poemarios *Química Diurna* (2004), *El río anterior* (2014) y *Diarios del Delta* (2018), relata sus traslados y estadías en este lugar. La vida allí se concibe de manera distinta: más serena, apartada del bullicio y, sin embargo, atravesada por una naturaleza que amenaza todo el tiempo con avanzar sobre el espacio y los cuerpos. Tal como vemos en el siguiente fragmento de “La lisura”: “Amanece con crecida, el agua cubre / la mitad de los pilotes de la casa” (Genovese 2018). Hay una lucha constante contra los obstáculos del terreno y una voz femenina que pareciera enfrentarse sola a ellos: “Trepadoras secas tironeé / colgadas de árboles enormes / y espinas, poco visibles, / hicieron lo suyo /sin bondad artificiosa” (Genovese 2004: 46). Se observa, por ende, una representación más ambigua de estos espacios que, aun así, no llega a convertirse en una distopía. En su poesía, lo exótico se revela precario, y en esa precariedad, hermoso. Como Genovese lo define en *Postmacondo* (2004), el Delta no es alegoría de destrucción ni de gran suceso. De esta manera, se retoma una idea ambigua de las islas que oscila entre la cárcel y el paraíso: “En esta pequeña escala/ el exilio se prueba / como

es, ambivalente: / encierro, orden sublunar / de las aguas y los límites / y marea, soplo transformador / que trae / un paisaje del Paraíso, / el mundo como tentación” (Genovese 2018).

Dado que hablamos de la literatura del Delta, resulta fundamental mencionar a Marcelo Cohen. Este autor crea un universo muy específico en el Delta que atraviesa gran parte de su obra, tales como los libros *Los acuáticos* (2001), *Donde yo no estaba* (2006), *Casa de Otro* (2009) y *Gongue* (2012). De manera similar a Saer, aunque con otras inflexiones, a partir de un espacio real, que es el Delta argentino, Cohen construye un espacio ficcional denominado el “Delta Panorámico”. Es un archipiélago en el que cada isla posee su propia historia y realidad inventada. En el caso de *Donde yo no estaba*, por ejemplo, Aliano D’Evanderey, el protagonista, vive en la Isla Múrmora, en donde las personas viajan en “flycoche” y pueden entrar a la mente de los demás a través de la “Panconciencia” (Cohen 2008). A las distintas islas, a pesar de sus diferencias, las unen ciertos aspectos, como la moneda y el “deltingo”, un idioma propio de la zona. De esta manera, el autor, según Nicolás Cabral, explora la “emergencia de otras formas de vida y otro lenguaje” en un futuro que no es ni utópico ni distópico (Cabral 2022). El propio Cohen definió a su estilo como “sociología fantástica” (Cabral 2022).

Por otra parte, cabe mencionar dentro de los autores destacados de la literatura del Delta a Claudia Aboaf con sus novelas *El rey del agua* (2016) y *El ojo y la flor* (2019). En ambas, la autora construye un mundo distópico en el Delta en donde hay escasez de agua. Al final de este capítulo, retomaremos *El rey del agua* dado que en ella la autora también trabaja con lo insular.

Teniendo en cuenta esta tradición cultural y, sobre todo, literaria rioplatense acerca del Delta del Paraná, a continuación nos centraremos en el análisis de los cuentos “Capitán”, de Magalí Etchebarne, publicado en su primer libro *Los mejores días* (2018), y en “La isla” (2015), de Gabriela Cabezón Cámara, publicado en *Página 12*. Ambos cuentos poseen rastros de esta herencia literaria del Delta. Se encuentran atravesados por una noción utópica del territorio en la que resuenan las ideas de Sastre y Sarmiento, aunque, por supuesto, también atravesados por otras miradas más contemporáneas sobre ese territorio. Con el tiempo, la sociedad ideal que presentan en un inicio va a ir tornándose imperfecta y ambigua. La idea que subyace es que siempre hay algo por mejorar o contra lo que luchar.

En “Capitán”, una mujer y su pareja masculina abandonan las responsabilidades del mundo moderno para establecerse en una isla del Delta. El hombre está “completamente loco”, desfigurado por las drogas (Etchebarne 2018: 105). La insularidad aparece entonces como una

modesta utopía; la posibilidad de sanación. Como bien define el hombre: “(...) la razón es como una ruta y la locura es el campo, la pampa, lo infinito después” (Etchebarne 2018: 107). Es posible observar que se retoma la herencia sarmientina que opone la pampa y el río. Si la llanura es la locura, el agua y la isla ofrecen un escape, una alternativa. Tal como sostiene la narradora respecto de su pareja: “Había tenido una epifanía. Teníamos que mudarnos a una casa en una isla. Solo así aceptaba envejecer, solo así aceptaba la monogamia y que yo fuera la directriz de esas coreografías duras e íntimas” (Etchebarne 2018: 104). Movidos por esta convicción, la narradora y su pareja fundan un nuevo tipo de vida en el Delta. Ella se hace cargo de las tareas domésticas y de cuidar de la frágil mentalidad del hombre que navega los ríos como su capitán.

Por varios años, disfrutan de la paz del territorio: “Los primeros veranos alimentamos todas nuestras fantasías” (Etchebarne 2018: 106). Cultivan el ocio, el descanso al sol y la libertad sexual. Sin embargo, el relato pronto pone en evidencia una fragilidad que caracteriza no solo a la microsociedad que establecen en la isla, sino a sus dos habitantes. La utopía que conciben es por definición cerrada y perfecta. El río Paraná, en contraste corre, fluye, trae y lleva. Esa tensión persistente incide sobre los personajes y pone en peligro la estabilidad de su microsociedad. Ellos son conscientes de que pertenecen a un conjunto mayor de islas: “El Delta se parece a la taza de leche en la que mi abuela mojaba los pedazos de pan” (Etchebarne 2018: 107). El suyo, por lo tanto, no solo es un aislamiento voluntario, sino que limitado. Ellos mismos pueden viajar fácilmente hacia el continente o hacia las otras islas con su lancha. El miedo a que alguien aparezca y destruya el equilibrio de la convivencia se cierne sobre los personajes, quienes son conscientes de su vulnerabilidad: “Pero somos sólo dos y no nos alcanzan los libros, los perros no cuentan y pasa que un día, si alguien llegara y dijese una palabra que hace mucho que no usamos podría hacer tambalear la pareja” (Etchebarne 2018: 108).

Asimismo, saben que su comunidad es tan mortal como ellos mismos. Está condenada a terminar el día que alguno de los dos muera o decida irse. El hombre navega por extensos períodos de tiempo y la mujer espera. Es una narradora expectante: sabe que ese estilo de vida no va a durar para siempre. Es por esto que el miedo y la nostalgia tiñen el relato, incluso en los momentos de felicidad. El río, asimismo, se transforma en una figura ambigua. Es una esperanza y una amenaza, aquello que mantiene viva a su sociedad y que tiene el poder de destruirla. Hacia el final, la mujer lo describe como un monstruo: “A veces sale a remar y si tarda demasiado pienso que ya no va a volver, que se lo tragó el Paraná” (Etchebarne 2018: 109). Además, hay una indeterminación que gira en torno a la espera. No se sabe exactamente

qué va a suceder ni el tiempo en el que se desarrolla la acción -o inacción-. Se sabe que han pasado varios años en aquella isla y que la narradora está “envejeciendo como un árbol (Etchebarne 2018: 106). En efecto, sus cuerpos han cambiado. La juventud no es eterna; la felicidad, tampoco. La narradora sostiene: “Pasamos los días así (...) protegidos por la rutina de las ceremonias domésticas sin las que no sobreviviríamos” (Etchebarne 2018: 105). Hay una idea de supervivencia que subyace a lo largo del relato. Sus vidas dependen de algo tan frágil como una ceremonia.

En relación con esto, Alan Pauls (2017) insinúa que, en la obra de Etchebarne, esperar es una potencia, lo que hace posible un suceder. La espera le da una dimensión enorme a los hechos más ínfimos. Hay un percibir la tormenta que se acerca y, en simultáneo, un intentar comprender un pasado que se hace presente en todas partes -en la locura del hombre, en la rutina- y es, al mismo tiempo, inasible. Es por esto que, tal como afirma Pauls, la mujer que espera es la que acecha, y la que acecha es “la que tiene la mente ‘siempre en presente’, abocada a congelar el día” (Pauls 2017: 4). El tiempo del cuento es un presente continuo, lleno de inminencias que rodean a la pareja como los mosquitos o los murciélagos de la isla. La misma narradora afirma que el hombre no le tiene miedo a la muerte, y que eso en la isla los hace eternos. “No hablamos con nadie, no vemos a nadie, no sabemos si estamos vivos o si esto es el limbo”, sostiene (Etchebarne 2018: 108). Aquí podemos relacionar este punto del relato con el tópico de la isla como cielo o infierno, pero en este caso da lugar a una dimensión intermedia que podríamos denominar “limbo”, ya que se caracteriza por la espera. De la mano de esta concepción, la temporalidad o la percepción del tiempo se ve modificada. El relato da cuenta de una paradoja: el envejecimiento de los cuerpos convive con la ilusión de eternidad. Mientras se espera algo, el futuro es aquello que no llega y, en consecuencia, el presente de la isla se prolonga, se vuelve infinito, y con él, sus habitantes se vuelven eternos.

Por estas razones, Pauls afirma que el tópico penelopiano se retoma pero modificado: la narradora que espera a su hombre se distrae rápidamente con lo que gira en torno a ella, se ve absorbida por la naturaleza, la atmósfera, la memoria, la melancolía. Sin embargo, mientras Penélope adoptaría un rol pasivo y sometido a los hombres, la protagonista de Etchebarne posee una determinación que la convierte en la gobernadora de la isla. Ella cumple con el papel de protectora: “Mis piernas ahora son gruesas, fuertes, dos troncos que nos protegen del hundimiento” (Etchebarne 2018: 108). Siguiendo con la comparación homérica que propone Pauls, sugerimos que la narradora de “Capitán” posee mayor similitud con la hechicera Circe, amante de Ulises.



Cabe destacar que, tal como sostiene Plaza Agudo (2014), históricamente, este personaje ha sido encasillado por la crítica dentro de la categoría de “femme fatal”: una mujer dotada de gran sensualidad que distrae al héroe de su verdadero camino. En la *Odisea*, en un principio, Circe es descrita de la siguiente manera: “En llegando a la mansión de la diosa de lindas trenzas, detuviéronse en el vestíbulo y oyeron a Circe que con voz pulcra cantaba en el interior, mientras labraba una tela grande, divinal y tan fina, elegante y espléndida, como son las labores de las diosas” (Homero 2018: Canto X, 203). En este momento, Circe encanta con sus atributos a los soldados de Ulises para luego, con su varita, convertirlos en cerdos. Aparece, por lo tanto, como una mujer seductora que representa un gran peligro para el héroe.

O’Neill propone en *Circe y los cerdos* (1974) una lectura más moderna en la que destaca el carácter humano e intelectual de la hechicera. De acuerdo con Plaza Agudo (2014), en esta versión, la hechicera es una mujer inteligente que posee el don de la palabra y lo utiliza para relatar la historia desde su perspectiva. Aun así, también vive de manera intensa y humana la tragedia de haberse enamorado de un hombre que no le corresponde. Encarna el modelo de mujer independiente y autosuficiente que no deja de ser vulnerable en el amor.

Lo mismo sucede con la narradora de Etchebarne: está enamorada de un loco que vaga y al que siempre tendrá que acechar. Particularmente, ella viene de una familia en la que las mujeres han cuidado a los hombres a través de las generaciones. Sin embargo, hay un enojo contenido que despierta esta injusticia y que se deja entrever a lo largo del cuento: “Algunas mujeres educan a las otras para que en el futuro estas cuiden a sus hombres de sí mismos y reciban con entereza la rabia que despierta eso” (Etchebarne 2018: 105). A su vez, un aspecto fundamental del relato es la falta de hijos o del deseo de tenerlos. Su ausencia representa una rebeldía contra el mandato de la maternidad. De esta manera, Etchebarne desnaturaliza el rol tradicional de la mujer. Más que un instinto, se concibe como una imposición o un modelo de crianza.

El hombre, además, ya no es un héroe valiente y astuto, como Ulises, sino “un animal pequeño que se ve inmenso”, un genio loco que necesita que alguien lo agarre fuerte (Etchebarne 2018: 107). Parece depender de la mujer y, al mismo tiempo, estar a punto de abandonarla. Por momentos, se lo describe como un niño del que la narradora se hace cargo. Él llora y ella lo consuela: “tenía miedo, y prometí cuidarlo” (Etchebarne 2018: 105). El apodo “capitán” se muestra como aquello que es: una ironía, una cáscara vacía. La narradora, por su parte, intenta darle todo para que se quede, incluida a ella misma: “Hoy tiene todo lo que necesita y más: dos perros, un bote (...) a mí” (Etchebarne 2018: 105).

El cuento termina de la siguiente manera:

“Espero.

Su muerte la crecida del río la llegada del dorado las plagas de mosquitos” (Etchebarne 2018: 109).

Graciela Speranza (2018) afirma que en los cuentos de Etchebarne la atmósfera, la observación y la reflexión fluyen con el mismo aliento. En “Capitán” hay algo de la lógica profunda del Delta que altera la percepción de la protagonista y su pareja, llegando a plasmarse en la sintaxis tan particular del cuento, lo que puede observarse en este final. El punto y aparte después del “Espero” no solo enfatiza la palabra, sino que manifiesta ese espacio en el texto. La falta de comas muestra un fluir (como el río) de la conciencia. Le da cuerpo a la ansiedad que genera la tensión que nunca estalla: se espera todo y nada en especial; se espera para actuar, para entender, para percibir el cambio y aferrarse a él lo más rápido posible.

Puede decirse, entonces, que en “Capitán” surge una literatura específica de la isla. Tanto la narradora como su pareja juegan con las palabras de manera novedosa. Hay algo de la geografía apartada que permite pensar formas diferentes de nombrar el mundo. La narradora de “Capitán” ensaya diversas metáforas y comparaciones. Se hace evidente una exigencia en torno al vocabulario. En la isla, la literatura se puede encontrar en todas partes: en la naturaleza, en los murciélagos, en el río. Todo contiene cierto carácter ficcional, la posibilidad de convertirse en mito. El Delta puede ser muchas imágenes, y hay que insistir hasta conseguir la aprobación del hombre: “Pero no puedo decirle eso porque le parece una imagen de mierda, me exige que piense con calidad, que piense más, un poco más, no es esa la imagen, a ver, pensá mejor” (Etchebarne 2018: 107). Es posible observar que, en el juego de roles de la pareja, el hombre ocupa el lugar del sensor o corrector de lo que la narradora dice y escribe. Él controla el discurso de ella. Como consecuencia, la narradora cuida su manera de hablar y reserva palabras para más adelante como si fuesen provisiones. De esta manera, transmite la sensación de que lo único limitado en su mundo es el lenguaje. Y es que efectivamente es el recurso más valioso de la isla, lo que mantiene el equilibrio.

El cuento, por lo tanto, cierra con un tono amenazante. La Circe moderna utiliza sus poderes de seducción para retener al hombre pero el agua lo llama con fuerza y ella pareciera estar siempre a punto de perderlo. De esta manera, Etchebarne reflexiona acerca del rol del hombre y de la mujer e insinúa un nuevo tipo de relación; una reescritura sobre una tradición literaria doble acerca de las islas y las mujeres: la griega y la argentina. El río es la esperanza, la

contención de la locura y, al mismo tiempo, el terror a la perdición. La isla, por lo menos esta isla en el Delta, se convierte en una figura ambivalente, a medio camino entre el amparo y el encarcelamiento. En este sentido, a pesar de que en un inicio plantea al Delta como una utopía, progresivamente la narradora se va desencantando con su vida allí. Etchebarne pone en primer plano una cotidianeidad que, debajo de una aparente tranquilidad, esconde una insatisfacción profunda.

Por su parte, el cuento “La isla” de Cabezón Cámara lleva un poco más allá la ruptura con respecto a los roles femeninos y masculinos que se intuye en “Capitán”. En “La isla”, su autora plantea un mundo distópico en el que las aguas han crecido hasta inundar la mayoría de Santa María de los Buenos Aires. Solo quedó el plástico que se transformó en islas. En este contexto de crisis climática, se desata una guerra civil. El Gobierno, “una junta de emergencia de militares, curas y peronistas católicos”, se dedica a conformar y purificar las tropas del Ejército Argentino de Dios conformado por los “Colonos de Dios” o los “bárbaros” (Cabezón Cámara 2015). Esto incluye la tortura y la aniquilación de los miembros de la comunidad LGBT. A su vez, este Ejército Argentino se encuentra en guerra con el Ejército de la OTAN, del Norte, que lucha para conseguir acceso al agua del río “Paraná Mini”.

Por ende, el país se encuentra en guerra, dividido entre diferentes facciones y tomado por el fundamentalismo religioso. Como consecuencia de la persecución al colectivo LGBT por parte de las fuerzas militares, la narradora se ve obligada a escapar por ser *queer*. A su vez, está embarazada del hijo que tuvo con un amigo homosexual y que pensaba criar con Magda, su pareja. El río aparece aquí como la esperanza, la posibilidad de exiliarse. Ella emprende el viaje junto con dos mujeres trans: María del Carmen y Stella Maris. El desarraigo juega, por lo tanto, un papel fundamental: “Como esa pierna en esa canoa estábamos: rotos, descuartizados, casi muertos de tan arrancados de lo que era nuestro”, afirma la narradora (Cabezón Cámara 2015). De esta manera, se hace manifiesta una doble fragmentación, geográfica y psicológica.

María del Carmen, Stella Maris y la narradora buscan algún lugar alejado de los grupos fundamentalistas religiosos en el que poder estar a salvo. Las tres navegan en condiciones deplorables con un objetivo en mente: llegar a la isla de Mariana, una amiga de Stella Maris, en Entre Ríos. La insularidad se convierte en sinónimo de refugio. Después de varios días de vivir en una barca ocultándose del Ejército Argentino, llegan a la isla. Allí las reciben sus habitantes, miembros de la comunidad LGBT que, hartos de la “vanidad” urbana, habían escapado hace años a la periferia para fundar un centro budista, y a quienes Stella Maris

describe de la siguiente manera: “Son unas locas peladas y vestidas de naranja, que andan en pata, sí, para eso tanto entrenamiento con los tacos aguja” (Cabezón Cámara 2015).

El relato de la llegada de la narradora y sus dos compañeras a la isla muestra a este espacio como uno ideal: “Gritamos desde la orilla, los ojos de las monjes nos miraron inquietos entre el follaje, la Stella sacudió el pelo, se puso a cantar ‘La isla bonita’ y les mostró las tetas en una escena que nos llenó de felicidad porque nos hizo sentir libres otra vez (...)” (Cabezón Cámara 2015). Stella muestra las tetas en un acto de libertad rotunda. “La isla bonita” aparece como un nuevo himno. Se reciclan elementos de la cultura popular, al igual que “Like a virgin”, también de Madonna, en un gesto cargado de irreverencia que desafía el *status quo*. Esta canción pop explícitamente sexual representa una rebeldía con respecto al fundamentalismo religioso del que ellas huían y, particularmente, respecto de la norma de que la mujer debe permanecer virgen hasta el matrimonio. En este sentido, condensa la libertad que las tres mujeres de la canoa recuperan con su llegada al territorio insular.

La isla pertenece a un archipiélago que se encuentra varios kilómetros al norte de la ciudad. Tiene cañaverales y bagres dorados, mandarinos, cuices y ciervos de pantano. Geográficamente, la isla no se encuentra demasiado lejos de la zona de conflicto aunque lo suficientemente apartada como para que no lleguen hasta allí los helicópteros de los fundamentalistas. Además, la isla fue equipada militarmente por su anterior dueño, un “milico loco”, para defenderse en una eventual Guerra Fría (Cabezón Cámara 2015). Es un fortín con estacas de hierro electrificadas, energía solar, estanque de salmones, criadero de ciervos, un búnker y artillería en todo el perímetro. En este espacio de fertilidad y abundancia, las mujeres y sujetos *queer* organizan una comunidad autoabastecida. Se lo describe como un espacio utópico, en donde se da una división justa del trabajo. A diferencia del resto del continente, esta isla les ofrece a sus nuevos habitantes la posibilidad de ser libres. Allí pueden criar a sus hijos en paz y, en especial, pueden elegir el nombre que quieran. La narradora le pone Yemanyá a su hija, como la diosa del mar de la religión yoruba. De esta manera, utiliza un mito de origen proveniente de África Occidental que ensalza el poder femenino en un acto de rebeldía hacia la religión impuesta por los fundamentalistas.

En este sentido, el cuento remite a la *Utopía* de Tomás Moro. Ambos textos señalan un rumbo social y político con un fuerte componente comunitario. No obstante, se diferencian en que, para Cabezón Cámara, esta comunidad no se percibe como cerrada y perfecta. La isla de este relato, al igual que en *El limonero real* y “Capitán”, es una de río que pertenece a un

archipiélago. Se encuentra a cierta distancia de la ciudad y, sin embargo, no muy lejos de ella. La isla tiene una dueña, Mariana, quien la heredó de su abuelo. Sin embargo, cuando se desata la guerra entre el Ejército argentino y el Ejército de Otan, ella huye de la isla junto con su marido, sus diez hijos y varios otros miembros de la comunidad budista. Van hacia el norte, “el paraíso blanco, Canadá, el refugio del sector libertario y pacifista de la comunidad LGTB” (Cabezón Cámara 2015).

A diferencia de Mariana, los habitantes que se quedaron en el Delta aún conservan un espíritu de resistencia e, incluso, el deseo de regresar al mundo urbano de donde vinieron. Quieren recuperar la capital para poder trasladarse con libertad entre las demás personas y recobrar la paz del territorio que debieron abandonar. Pronto, la isla se convierte en la base militar a partir de la cual van a luchar para obtener el control de Santa María de los Buenos Aires. Tal como sostiene la narradora: “La Isla es nuestra base y nos la vamos a quedar pero queremos el puerto, queremos las universidades, queremos las avenidas largas, queremos las plazas, queremos la vida que alguna vez tuvimos mezclados con todo el mundo (...)” (Cabezón Cámara 2015).

Entonces, aquello que era un refugio se transforma en una base militar para reconquistar la ciudad perdida. A pesar de que la isla les permitió renacer, hay una historia y una memoria que todavía las llama. Particularmente, la narradora había dejado a Magda, su pareja, atrás. Ella había prometido seguirlas, pero nunca apareció. La narradora siente la necesidad de salir a buscar a Magda. El deseo de volver termina venciendo por sobre la paz que les ofrece la vida en la isla. Stella convence a los habitantes de la isla de tomar las armas para recuperar la capital. El relato finaliza con ellas a punto de desembarcar en Buenos Aires con el objetivo de “empezar otra vez” (Cabezón Cámara 2015).

En relación con esto, Barbara Jaroszuk (2021) hace una reflexión sobre *Las aventuras de la China Iron* que bien podría extrapolarse a “La isla”: “(...) no se puede hablar aquí de una utopía pospolítica que, en cada caso, anula el disenso para las negociaciones e imposibilita el funcionamiento de lo político; se trata, más bien, de un horizonte de lo posible” (375). La comunidad matriarcal aparece más como mapa que como realidad. Cabezón Cámara plasma una esperanza, un camino. Se corresponde con una mirada negativa del futuro propia de la época. Ya no se conciben utopías aisladas y perfectas; siempre hay un territorio nuevo por conquistar, un horizonte que se aleja constantemente. Esto se evidencia con la huida de Mariana a Canadá que ella concibe como el nuevo norte al que apuntar; la utopía de la utopía. Cuando huye en la barca, la narradora piensa en la isla de Mariana como una utopía a la que aspirar: es

el punto final de su viaje. Sin embargo, para Mariana, su isla es un punto de partida. Ella apunta a una utopía más grande y lejana, al “paraíso blanco”. De esta forma, al igual que Jaroszk (2021) observa en *Las aventuras de la China Iron*, Cabezón Cámara propone nuevamente una “metáfora del proceso político de renegociar el mapa de lo posible, que no acaba nunca pero permite guardar esperanza” (357).

En este sentido, Cabezón Cámara se sitúa en una tradición literaria que ha utilizado al Delta como un espacio en el que explorar nuevas ideas culturales y políticas. La condición periférica y el aislamiento relativo que caracterizan a la región del Delta constituyen un terreno propicio para pensar relaciones humanas corridas de la norma. En primer lugar, la autora utiliza un recurso que ya habían utilizado Saer y Cohen, y que consiste en tomar espacios reales, como son Buenos Aires y el río Paraná, para convertirlo en espacios ficcionales. Esto se puede observar incluso a partir de los nombres de los lugares, en los que conviven una parte real y una inventada: “Santa María de los Buenos Aires” o el “Paraná Mini”. A partir de la realidad, crea un mundo específico de su literatura.

En segundo lugar, Cabezón Cámara retoma cierto componente utópico ya analizado en Sarmiento y Sastre. Estos autores vieron en el *carapachayo* un germen ideal para fundar un nuevo sujeto argentino. Por su parte, Cabezón Cámara propone que los habitantes que construyen una nueva comunidad en el Delta constituyen un tipo humano alternativo al hombre “macho” heterosexual condensado en la figura del gaucho de la pampa. La autora piensa una sociedad contrahegemónica, en la que las mujeres y las personas *queers* viven en paz y armonía. En “La isla”, por ende, se insinúa una nueva forma de identidad argentina que, posteriormente, la autora profundizará en *Las aventuras de la China Iron* (2017). En esta novela, reescribe el *Martín Fierro* a partir de la perspectiva del personaje de la China, su mujer. No solo la protagonista es *queer*, sino que también el mismo Martín Fierro resulta serlo. Al final, conviven felizmente en una comunidad apartada y libre, muy similar a la de “La isla”. De esta forma, la autora crea un nuevo mito de origen para la nación en el que las mujeres y la comunidad LGBT juegan un papel clave.

En “La isla”, por otra parte, el agua que ataca, separa y divide, también permite derivar, transformar y escapar. El río se convierte en un punto de fuga. La narradora abre el relato con la siguiente frase: “Habré de hablar de fragmentos y derivas” (Cabezón Cámara 2015). En la deriva, los personajes encuentran un nuevo rumbo que se piensa por fuera de los esquemas patriarcales. Ante una narrativa religiosa de la que se ve excluida, la comunidad LGBT

responde con una creación propia: “Con ellas (es decir, esa comunidad de mujeres y personajes asociados con lo femenino) se me volvió a armar una constelación, tuve mi propia epifanía horizontal, una sin Padre” (Cabezón Cámara 2015). La isla, entendida como un espacio en blanco, permite inventar un mito originario que ilumina un nuevo camino. Este termina por materializarse en una organización política. La narradora se constituye como vocera de la isla y el personaje de Stella en la “matriarca queer” que la gobierna, una jefa militar que se opone a las concepciones tradicionales del héroe (Cabezón Cámara 2015). Incluso desde el uso de palabras incorrectas, como “lideraza”, se busca generar y nombrar un nuevo ordenamiento genérico.

En *La política cultural de las emociones* (2015), Sara Ahmed sostiene que los sujetos *queer* no calzan en el “colchón” social, lo que puede producir un sentimiento de incomodidad. Se encuentran con limitaciones de lo que pueden hacer en el espacio público. Sin embargo, “el no encajar” abre posibilidades que pueden ser tan emocionantes como difíciles. Tal como afirma: “La política queer también es sobre el gozo, donde el ‘no’ ofrece esperanza y posibilidad para otras maneras de habitar los cuerpos” (Ahmed 2015: 249). La incomodidad se transforma en motor: trae la necesidad de formular nuevas prácticas. Tal es el caso de “La isla” pero también el de “Capitán”, incluso aunque no se trate de sexualidades disidentes. Esta dinámica que define Ahmed es propia de la comunidad *queer* pero se aplica a cualquier sujeto socialmente divergente, particularmente si se tiene en cuenta que, para esta autora, la heteronorma no solo consiste en la heterosexualidad obligada, sino que también incluye ciertas normas y expectativas de cómo debe practicarse esa heterosexualidad, entre ellas, el casamiento y la maternidad. En el caso de “Capitán”, hay un hombre loco que no puede aceptar las expectativas sociales y, por ende, decide replegarse en una isla. Solo ahí acepta envejecer y practicar la monogamia. También hay una mujer que cuestiona su rol femenino.

Por lo tanto, podemos afirmar que en ambos relatos hay cuerpos disidentes que no caben en el colchón social y que, en consecuencia, escapan hacia territorios en donde pueden establecer nuevas maneras de habitar el mundo. Se constituyen de alguna manera en desertores: abandonan su comunidad para establecer otras formas de legitimidad. Esta deserción -que en el caso de Cabezón Cámara es literal y en el de Etchebarne, metafórica-, genera una sensación de supervivencia: las islas se convierten en bastiones, pequeños espacios de resistencia. Son concebidos como utópicos dado que representan un refugio y una alternativa frente a una sociedad que encarcela, limita y oprime. Paradójicamente, los personajes parecieran encontrar en estos territorios reducidos la libertad que no hallaron previamente. Allí no existen

limitaciones a lo que sus cuerpos pueden hacer en el espacio social del que huyen. En el caso de “La isla”, Stella muestra las tetas y canta. En “Capitán”, la pareja puede tener relaciones sexuales en cualquier parte, no siente la presión de procrear ni de progresar. Sin embargo, a medida que avanzan los relatos, crece una sensación de insatisfacción. En este sentido, hay que recordar que son islas de río. Esto significa que se sitúan en un ambiente más tranquilo que se presta para la utopía pero cuya contracara consiste en que son de fácil acceso. Las sociedades que allí se crean no están del todo aisladas, sino que son permeables. Esto significa que la lógica continental termina por infiltrarse en ellas. Hay un pasado que no se puede dejar del todo atrás. En ambos casos, el río permite escapar y derivar, a la vez que aislarse del conflicto exterior. Aun así, las mantiene atadas a ese mismo contexto.

Aquí destacamos el carácter heterotópico de estas islas, de acuerdo con las ideas de Foucault (1967). Son espacios que siendo absolutamente otros no dejan de reflejar a los demás emplazamientos. A través de ellos, los relatos señalan problemas e injusticias del mundo actual, a la vez que plantean un rumbo distinto. Exploran nuevas maneras de vincularse y de habitar el cuerpo y expanden las fronteras de las relaciones humanas. Según Oberti y Peller (2020), Cabezón Cámara ha buscado no solo representar la violencia hacia la mujer y las disidencias sexuales, sino también desnaturalizarla. Es aquí donde el elemento “isla” se destaca. En ambos cuentos, la isla funciona como contraste con respecto a un mundo heteronormativo y opresivo. Pone en evidencia la contingencia de la heteronorma y la violencia patriarcal.

Al utilizar la ficción para imaginar una sociedad con nuevos circuitos afectivos y formas de habitar el mundo, las autoras llevan a cabo un procedimiento similar al que Judith Butler (2007) y Sara Ahmed (2015) realizan en el terreno filosófico. En efecto, sus horizontes nacen íntimamente asociados a las nociones fluidas del género y a los conceptos de esperanza y de emociones justas que Ahmed analiza. Para lograr un mundo mejor, primero es necesario la muerte del orden anterior. En los relatos no hay una muerte literal, pero sí una deserción. Tanto la narradora de “La isla” como la de “Capitán” abandonan el mundo conocido para establecerse en una isla. Al huir, dan por finalizada una etapa de sus vidas.

Sin embargo, tal como Ahmed sostiene, el feminismo no solo lucha en contra de algo, sino que también se mueve hacia un futuro posible. Para esto, hay que tener presente las heridas que la violencia del pasado ha imprimido sobre los cuerpos pero sin perder la esperanza de un futuro mejor. Es posible observar que en ambos cuentos hay un recomienzo que se da con la llegada de los personajes a la isla. Lo insular, con su aislamiento, permite crear una comunidad de cero.



Tomando las palabras de Deleuze (2005), los personajes atraviesan un “origen segundo” (19). Este renacimiento está moldeado por las experiencias del pasado y a su vez por la esperanza de construir un mundo mejor a partir de esos recuerdos. Tal como sostiene la narradora de “La isla”: “Lo mío acá podría decirse que empezó así, entre los escombros que eran negros” (Cabezón Cámara 2015). Las dos narradoras resurgen de entre las cenizas de su pasado.

En este sentido, es posible pensar una relación entre los personajes femeninos de estos relatos y ciertas mujeres que gobiernan islas de la literatura griega. En general, podría decirse que, en la modernidad, este tipo de personajes femeninos poderosos es difícil de ser hallado, como pueden ejemplificar los textos que venimos recorriendo a lo largo de esta tesis. Ya hemos mencionado que *La Tempestad* da cuenta de este proceso. Federici (2010), quien analiza el rol de los personajes femeninos en esta obra, sostiene que el “nuevo orden mundial” que prefiguran las actividades de Próspero en la isla implica el exterminio de las mujeres poderosas (180). En efecto, el personaje de Sycorax, la hechicera que solía reinar en la isla, aparece solo como recuerdo. De esta manera, Shakespeare -siempre según Federici- pone en evidencia que aquellas mujeres salvajes y poderosas que reinaban en territorios insulares, las Circes de la mitología griega, habían desaparecido con la expansión del capitalismo y la quema de brujas.

Algo similar puede verse en otros textos que ya hemos recorrido. Así, Robinson Crusoe desarrolla una sociedad ideal de un hombre que más adelante incorpora a un indígena (Viernes) que, al final del todo, pasará el legado a otros marineros. Es decir, es una novela marcadamente masculina. En *El señor de las moscas* tampoco hay mujeres en la isla, solo niños varones. En el caso de la literatura local, Sarmiento y Sastre se concentran en la figura del *carapachayo* masculino como emblema nacional, siendo las mujeres figuras pintorescas que se describen como parte del paisaje.

El caso de los *Los isleros* también es particular. En un contexto rural muy tradicional, en donde se celebra la hombría y a la figura del “macho” dominante, irrumpe Rosalía, un personaje femenino con mucho carácter al que se le atribuyen ciertos poderes mágicos. Por esto, es excluida socialmente del pueblo. Ella se muda a la isla de Leandro. Al principio, se atreve a enfrentarse a su pareja: “Así como voy porque se me da la gana, me vuelvo cuando se me dea la gana. Digo, pa’ lo que nunca tuve patrón” (Demare 1951; 17:26). Él no soporta su carácter y, una noche, le da una fuerte golpiza. Ella, en vez de irse, permanece a su lado en un rol sumiso. Por ende, a pesar de que es una figura disruptiva que se opone a la mujer delicada y virginal, termina por quedarse con el marido e incluso por apoyar la violencia masculina, tal

como le dice al hijo: “Si el marido fuese tu padre ya la hubiera enderezado de unos lonjazos. Tu padre siempre tuvo los pantalones bien puestos” (Demare 1951; 01:05:52). A su vez, se introduce a otro personaje femenino: la nuera. Ella aparece como la contracara de “la carancha”. Es bella, educada, fina, alegre, dispuesta a seguir y obedecer a su marido: “Donde esté Tonio yo seré feliz, y estaré a su lado” (Demare 1951; 46:20). Por ende, Rosalía aparece como un personaje fuerte que, no obstante, se va transformando hasta convertirse en una ama de casa y esposa sacrificada, un final “feliz” para la época. También se ve matizada por la presencia de la nuera, una mujer ideal para el imaginario de aquel entonces.

En consecuencia, es posible afirmar que los personajes femeninos de los cuentos de Etchebarne y Cabezón Cámara son eminente y disruptivamente contemporáneos. Hay una especie de resurgimiento de las figuras femeninas poderosas clásicas que, además, toman las riendas de la narración para contar el mundo desde su perspectiva<sup>4</sup>. Plasman en primera persona una subjetividad femenina que contiene erotismo y poder, dos aspectos que, durante siglos, les fueron negados. En este sentido, resulta interesante el análisis que Mariela Peller y Alejandra Oberti (2020) realizan acerca de *Beya* de Cabezón Cámara y *Chicas muertas* de Selva Almada. Consideran que los textos entran dentro del concepto de “feminista aguafiestas” que propone Sara Ahmed. Este tipo de autoras exhiben un sexismo que dependía del silenciamiento para continuar existiendo y arruinan así la felicidad del resto. En consecuencia, crean una horizontalidad verdadera en la que las mujeres toman la palabra y se la dan a otras. Generan también una torsión, una transformación de los lugares que se les suelen asignar a los personajes femeninos, que nos obliga a leerlas de otro modo. De este modo, logran evidenciar la trama social que sostiene la violencia y, en simultáneo, desplegar políticas de resistencia subjetivas y colectivas. “Estas obras realizan así la labor de toda aguafiestas feminista: poner en evidencia el sexismo y la violencia que permanecían ocultas y/o eran asociados con cierta felicidad, postulando posiciones enunciativas novedosas que permitan imaginar otros futuros posibles”, concluyen (Peller y Oberti 2020: 11). Este concepto también se puede aplicar a “Capitán” y “La isla”. Son relatos que señalan los esquemas patriarcales y “arruinan” la felicidad del resto a la vez que presentan nuevas estrategias de resistencia y postulan mundos posibles. Muestran un nuevo enfoque después de siglos de silenciamiento y opresión.

---

<sup>4</sup> Si bien estos personajes de la literatura clásica griega femeninos muestran un poder considerable, es cierto que en última instancia sucumben ante el poder masculino, como es el caso de la hechicera Circe ante Ulises.

En este sentido, ambos relatos se pueden vincular con *El rey del agua* (2016), de Claudia Aboaf, novela que se centra en la historia de dos hermanas que viven en una distopía cercana temporalmente y que habla de los ecocidios. El agua que escasea se vende en Europa mientras se les imponen cuotas a los argentinos. El Delta es uno de los pocos paraísos restantes. La mala administración de Tempe, el Dios del Agua, un faraón con ansias de poder que enfatiza el ideario sarmientino de exportación y turismo, pone en peligro la fecundidad de la zona. El nombre de este personaje está inspirado en los escritos de Marcos Sastre (Dema 2016). De esta manera, Aboaf ironiza acerca del programa político capitalista-liberal del siglo XIX liderado por autores como Sarmiento y Alberdi. Hay una crítica que se concentra en una zona específica pero que no deja de abarcar al mundo entero. Al igual que Cabezón Cámara, utiliza la ciencia ficción futurista y el recurso de la inundación, para hablar de problemas que atañen al presente.

Estos textos, por lo tanto, se insertan en una corriente reciente de autores que bien podríamos calificar de “feministas aguafiestas”. Sus autoras se han apropiado ficcionalmente de espacios como el Delta para plantear cuestionamientos propios del mundo moderno asociados con las relaciones de género y las relaciones del humano con el ambiente. Ante el feminismo y la crisis ecológica, surge la necesidad de buscar espacios otros que permitan reflexionar acerca del rol que adoptan la sociedad y la política.

Por lo tanto, vimos que “Capitán” y “La isla” transcurren en el Delta, el cual tiene la particularidad de ser un archipiélago de gran tamaño que desemboca en un río que es casi un mar. Debido a su tranquilidad y su ubicación y vegetación privilegiada, diversos autores argentinos, como Sarmiento o Alberdi, han utilizado este espacio para plantear sus proyectos de país. Etchebarne y Cabezón Cámara recurren al Delta para contemplar y reflexionar acerca de problemáticas propias de la sociedad argentina contemporánea. A partir de lo insular, las autoras proponen nuevas maneras de vivir las relaciones sexoafectivas. En sus relatos, hay personajes que huyen de sociedades opresivas para establecerse en islas y, a partir de allí, construir comunidades que cuestionan los roles de género tradicionales al proponer nuevas formas de vincularse. Pero también, en el caso de “La isla”, aparece una reflexión acerca del Capitaloceno. Cabezón Cámara nos muestra que, frente a la sobrepoblación, la crisis de los refugiados, el calentamiento global y las crecientes inundaciones, la isla adquiere otra dimensión: pareciera ser el único futuro posible. Estas autoras, por ende, utilizan lo insular para plantear cuestiones actuales, como son las transformaciones en las concepciones sobre la sexualidad y los ecocidios.

## Capítulo IV: Malvinas

Las Malvinas son un archipiélago ubicado en el mar argentino. Como resultado de las disputas entre Argentina y el Reino Unido en torno a su soberanía, ha ocupado un lugar fundamental dentro de la cultura nacional, lo que se profundizó luego de la guerra de 1982. En efecto, las Malvinas pasaron a encapsular al resto de los territorios insulares de la nación. Resulta paradójica esta reducción, dado que el único terreno insular que todos los argentinos identifican como propio está administrado por Inglaterra. Justamente, la vehemencia del reclamo las pone como protagonistas de una cuenta por saldar. Souto (2018) explica que, incluso desde antes de la guerra, Malvinas se había constituido en la causa unificadora que aglutinó durante siglos a voces oficiales y disidentes. El conflicto armado exacerbó este sentimiento. Tal como afirma Vitullo (2006): “La versión triunfalista de la guerra pretendió hacer del conflicto una epopeya, la gesta heroica de un pueblo encendido en la defensa de la nación” (109). Al día de hoy, y salvo contadas excepciones, funciona como causa unificadora que trasciende partidos políticos y clases sociales.

La guerra implicó un trauma histórico para la Argentina no solo por la rápida derrota, sino también por el contexto de terrorismo estatal. La desaparición y el aniquilamiento sistemático de personas en lo que fue la dictadura más violenta del país se disfrazó por un tiempo bajo las banderas del nacionalismo y la militarización. Es importante tener en cuenta que, al desarrollarse en un territorio distanciado por el mar y bajo un régimen que aplicaba la censura y la mentira, poco se supo de la guerra de Malvinas mientras se llevó a cabo. Solo posteriormente comenzaron a circular los testimonios de excombatientes que echaban luz sobre lo sucedido. Como consecuencia, la rendición argentina generó un gran impacto en el resto del país. Tal como afirma Souto (2018), los sobrevivientes, los “héroes mutilados”, tuvieron que superar la guerra y la humillación del pueblo que antes los había arengado (109). Carlos Gamero (2002), quien entrevistó a diversos sobrevivientes durante la escritura de su novela *Las islas* (1998), sostiene que fue una derrota en todo sentido, dado que el aislamiento geográfico impidió una retirada honrosa: todos los soldados tuvieron que rendirse y ser capturados para volver a tierra como prisioneros. Las preconcepciones bélicas moldeadas por siglos de literatura épica no tenían nada que ver con la realidad de las islas. Para muchos, los idearios del soldado heroico y honrado no cabían para estos “chicos de la guerra”, poco preparados y mal dirigidos. Gamero da cuenta de este fenómeno:

Jorge Luis Borges nos recuerda, una y otra vez, que el lenguaje, para comunicar, requiere de experiencias compartidas. Palabras como “rojo”, “verde” o “violeta” nada pueden decirle a un ciego de nacimiento; ciegos también, y sordos, eran los oyentes de los soldados que volvían de las trincheras, educados por tres milenios de literatura épica y relatos orales a concebir la guerra como el terreno privilegiado donde se desplegaban valores como el honor, la gloria o la hombría. Mi descubrimiento personal fue que los soldados volvían de Malvinas no mudos sino lacónicos. Me miraban como si supieran de antemano que yo no iba a entender, que las mismas palabras significarían, para nosotros, cosas diferentes. Entre ellos, en cambio, se entendían perfectamente (...) Para hablar conmigo, todas las palabras parecían insuficientes; para comunicarse entre ellos, las palabras eran casi innecesarias: lo mismo valían los silencios y los gestos. (Gamerro 2010)

La política tampoco encuentra palabras útiles para tratar este suceso. Ha fallado tanto desde el aspecto de contención a los veteranos, lo que se evidencia en el alto número de suicidios en excombatientes, como desde el diplomático. Julieta Vitullo afirma que Malvinas es un “malestar en la conciencia nacional al que el discurso político parece no poder enfrentarse pero la literatura sí” (Souto 2018: 110). Esta autora percibe a las islas como un espacio en blanco en el que la imaginación puede desplegarse libremente, lo que podría explicar el gran número de ficciones que se escribieron al respecto. Pensar Malvinas, afirma Vitullo, es pensarla cercada por el agua.

Por su parte, Luz Souto (2018) sostiene que, frente a las limitaciones que encuentra la palabra en un contexto tan radical como la guerra, la escritura ficcional se constituye en un punto de fuga. Walter Benjamin ya había observado este fenómeno en la Primera Guerra Mundial: la ficcionalización del conflicto armado permite procesar aquello que el discurso histórico tarda en asumir (Souto 2018). De ahí la extensión de la producción artística sobre Malvinas. Souto propone tres grandes momentos de la literatura de la guerra que acompañan los movimientos socio-políticos: 1982-1989, 1990-2001, 2002-2017. Según esta autora, en los primeros años posteriores al conflicto bélico, aparece en la literatura argentina un “contrarrelato de la guerra de Malvinas” que atenta contra el ideario del soldado honrado y leal que promovió la dictadura (Souto 2018: 115). Diversos autores construyen protagonistas “antiheroicos”, hombres que, en el contexto de la guerra, traicionan a su patria con tal de beneficiarse. Esta autora destaca de este primer período a Fogwill con *Los pichiciegos* y Osvaldo Soriano con *A sus plantas rendido un león* (1986). Souto sostiene que, en los 90, esta tendencia a los “desertores” y los “antihéroes” en la literatura se verá reemplazada por las denuncias de las políticas de olvido e

invisibilización por parte de los excombatientes y que, más tarde, evolucionará hacia la identificación de los soldados enterrados en las islas como NN. Además, Souto afirma que la producción literaria desplegó una variedad de narradores, formas y estilos que, en conjunto, sacudieron la conciencia del país. En palabras de la autora: “(...) la diégesis ficcional arrasa también con el amañado relato nacional, desarma la posibilidad de cualquier epopeya y deja en entredicho los conceptos de ‘patria’, ‘nación’ y ‘héroe’” (Souto 2018: 111).

Al ser la única guerra en la que Argentina participó en el siglo XX, ha funcionado como un espacio para reflexionar acerca de las nociones de patria, especialmente para desarmarlas. Tal como sostiene Kohan (1999), la literatura de Malvinas no cuenta la guerra como épica, sino como farsa. Se da una inversión de los parámetros tradicionales. No hay más héroes, sino pícaros y farsantes. De acuerdo con Mercedes Alonso (2022), las ficciones sobre Malvinas reparan dos ausencias en la literatura argentina: el mar y el relato bélico. Sin embargo, se opone al Gran Relato de Malvinas y al nacionalismo que la dictadura había instaurado. Los valores de sacrificio y honradez se ven reemplazados por los de supervivencia y deserción. Como sostiene María Inés Lardone (2012): “Si el gobierno dictatorial de Galtieri construía sus discursos acerca de la guerra en torno a valores como la heroicidad, el honor, el deber patriótico, la gloria y el sacrificio para legitimarla, la literatura los trastoca inmediatamente, construyéndose a partir de valores paralelos o contrarios: la supervivencia, los antihéroes, la falsedad, el escepticismo” (2).

Lara Segade (2015) intenta buscar una explicación a este fenómeno. Sostiene que la debilidad del componente bélico debe pensarse, por un lado, en relación con la tensión entre lo ficcional y lo testimonial y, por el otro, en relación con una serie de factores históricos y literarios. Dentro de los históricos, afirma que los soldados tuvieron más tiempos de espera que de combate, lo que genera que el componente épico se diluya en el tiempo. A su vez, menciona las dificultades de circulación que encontraron los relatos de posguerra en una incipiente democracia que buscaba establecer un discurso pacificador. Pero también destaca una cuestión literaria que tiene que ver con el decaimiento general que sufrió la épica como género y que se vio profundizada en el caso de Malvinas, quizás porque la derrota sorpresiva generó sentimientos de vergüenza y traición en los ciudadanos.

Con la publicación de *Los pichiciegos* en 1983, Fogwill inauguró esta narrativa anti-épica, no heroica y picaresca de la guerra, como la define Kohan (1999), en donde “zafar y no vencer” se convierte en el lema principal (6). La novela fue escrita unos días después de la rendición,

por lo que se constituyó en una de las primeras ficciones acerca de Malvinas en ser publicadas. Hasta ese momento, los medios habían jugado un rol preponderante en la narración y construcción social de la guerra. Como parte de la censura, los diarios sostuvieron durante la mayoría del conflicto bélico que el ejército argentino estaba ganando incluso aunque la derrota fuera inminente. Un claro ejemplo son los titulares de *Crónica*: “Ya estamos ganando. Argentinos a vencer”, “El temple argentino es lo que mata” o “La fuerza inglesa no pudo con la garra criolla” (Olivares 2015: 131 y 132). *Los pichiciegos* mostraban un relato totalmente distinto. Al narrar la guerra desde el punto de vista de los desertores, Fogwill desarma la noción de la argentinidad como fuente de dignidad y orgullo. Justamente, la novela se centra en un grupo de soldados que abandonan el ejército y, ante la imposibilidad de escapar del espacio de conflicto, se esconden bajo tierra. Allí construyen una comunidad de “pichis” en la que mandan cuatro soldados conocidos como los “Reyes Magos”. Establecen reglas y costumbres que les permitan acumular alimentos y sobrevivir al invierno. Finalmente, se tapa la salida de la estufa y todos mueren por el monóxido de carbono menos uno, Quiquito, el único pichi que logra regresar al continente para dar testimonio de la historia.

Es posible observar que, en *Los pichiciegos*, se retoma el tópico de la isla como cárcel, ampliamente tratado en la literatura, como son los casos, entre varios otros, de algunos pasajes de *La Odisea*, *Robinson Crusoe*, *La Tempestad* y el *Señor de las moscas*.

Asimismo, la condición apartada de la isla permite que Fogwill pueda jugar con los límites entre la ficción y la realidad. Aunque se desarrolla en un espacio y un momento histórico reales y adopta la forma de un testimonio, el relato es ficticio. Fogwill se esmera en evidenciar la distancia entre el texto y la realidad de las islas a través de diferentes mecanismos. En primer lugar, la ficción enunciativa de la novela propone que el relato surge del testimonio de Quiquito, el único “pichiciego” que sobrevive, brindado a un escritor-periodista-narrador a través de una serie de entrevistas en las que graba y toma nota de lo que Quiquito le va diciendo. Segade (2015) lo define como una “puesta en escena” de lo testimonial (140). Según esta autora, la narración se desdobra para hablar no solo de la guerra, sino también de sus representaciones. Da cuenta del testimonio como una forma más de ficción que deslegitima los discursos políticos oficiales desde “abajo”. Se reflexiona así sobre el dispositivo a través del cual se construye la memoria colectiva. Como resultado, se complejiza aún más la relación con lo real: hay una distancia entre la experiencia y la escritura, y entre la escritura y la publicación. Se ponen de manifiesto muchas capas que intervienen entre la auténtica experiencia y el texto

que leemos. De este modo, las vivencias en la isla que se narran en la novela quedan envueltas en un manto de incertidumbre con respecto a su real acaecer.

En este sentido, la insularidad puede ser vista como metáfora de esa distancia entre narración y realidad. Fogwill cuestiona la ilusión de transparencia de la representación realista. Al poner en duda la verosimilitud del testimonio, deja al descubierto una realidad subjetiva, multiplural, imposible de representar en todas sus facetas. En efecto, ya desde el inicio, Quiquito fracasa al intentar retratar la totalidad de su experiencia. El resultado del intercambio entre Quiquito y el escritor-narrador es un relato experimental, un testeo sobre los límites a la hora de intentar transmitir la experiencia de la guerra, lo cual se manifiesta desde la primera oración de la novela: “Que no era así, le pareció. No amarilla, como crema; más pegajosa que la crema. Pegajosa, pastosa” (Fogwill 2012: 111). La realidad de la isla siempre está en el medio de palabras, en el espacio que el lenguaje no llega a cubrir. En consecuencia, las descripciones muchas veces se dan por descarte –“no amarilla”- o por la búsqueda de palabras más adecuadas –“pegajosa, pastosa”-, lo que genera la impresión de que son imprecisas, de que no existen términos exactos para nombrar la experiencia extrema de la guerra. Esto remarca la idea de que las percepciones en Malvinas son diferentes a las de la vida cotidiana. Si se necesita de una experiencia compartida para entender el lenguaje, en el caso de Quiquito, esta incompreensión se ve acentuada por el hecho de que es el único sobreviviente de la pichicera, es decir, no hay nadie en el mundo que pueda entenderlo, ni siquiera los otros soldados argentinos que participaron de la guerra, porque desconocen la experiencia de la vida en la pichicera. En efecto, Quiquito duda de que el entrevistador pueda realmente entender lo que le está contando: “No me entendés! (...) Entonces, vos, por eso, te pensás que sabés. Pero vos no sabés. Vos no sabés” (Fogwill 2012: 95).

Fogwill explota este halo de irrealidad que rodea a las islas. Incluye hechos inverosímiles y hasta incluso sobrenaturales en el relato, como es la aparición de fantasmas. “Muchos se volvían locos” es una frase que se repite varias veces a lo largo de la novela (Fogwill 2012: 22, 26, 75, 120, 145 y 147). Ofrece una dimensión del trauma y al mismo tiempo funciona como una autoafirmación de Quiquito: al señalar que los demás están locos, muestra que él está cuerdo o, por lo menos, que no es el único loco. Esta idea de locura viene acompañada de anécdotas increíbles. Un claro ejemplo es La Gran Atracción, un fenómeno en que decenas de aviones se pegaron al cielo y empezaron a deshacerse sin caer. Quiquito afirma que varios de los que fueron testigos del hecho, al día siguiente ya no querían creerlo más (Fogwill 2012:



99). La insularidad realza este componente ficcional. Son otras tierras, otra forma de realidad corrida, apartada.

Siguiendo esta línea, la novela no podría haber sido concebida tal como la conocemos si la guerra no se hubiera dado en una isla. Los pichis son desertores del ejército argentino. Pero no pueden ir muy lejos. Tal como afirma Vitullo, el mar lo impide. Malvinas se convierte en su cárcel inesperada. Deciden esconderse bajo tierra, convertirse en pichiciegos -palabra que remite a la oscuridad del subsuelo y al pichi, un animal nocturno que cava túneles en la tierra para sobrevivir-. La pichicera surge en este contexto hostil donde prima el “sálvese quien pueda”. Los desertores se unen y pasan a concebirse como los “vivos” en oposición a los “boludos”, es decir, los soldados que siguen combatiendo. Hay un juego de palabras: la viveza en el sentido de inteligencia se asocia a la preservación de la vida. Como resultado, la pichicera se convierte en un mito dentro del ejército argentino, cuyos soldados pasan hambre y deben soportar las torturas de los oficiales. Incluso adoptará cierto estatus de leyenda. Afuera, entre las trincheras, se empieza a escuchar hablar de los pichis. Circulan rumores: que hay como mil escondidos en la tierra, “¡enterrados!”; que tenían de todo, hasta milanesa, que vivían de comer tierra (Fogwill 2012: 29). Se vuelven una esperanza o un sueño para los soldados hambrientos y asustados.

A esto se le suma que la pichicera posee cierto carácter comunitario que brinda una idea de hogar o familia, lo que se hace evidente en el momento en el que prenden las linternas y se miran las caras mientras comparten botellas de Tres Plumas (Fogwill 2012: 52). Aparece una noción de contención que se opone a la hostilidad del afuera. Es, a su vez, un lugar en el que se puede hablar libremente de política y manifestar opiniones diversas, a diferencia del clima represivo impuesto por la dictadura. La noche del Tres Plumas, los pichis discuten de política, pero se callan para oír las bombas. Ante las diferencias ideológicas, la guerra de la que tratan de zafar los mantiene unidos. El aislamiento, por lo tanto, propicia la existencia de esta comunidad que se crea en los márgenes de la patria, tanto geográfica como simbólicamente. En ella surgen nuevas formas de relacionarse y lealtades diferentes a las comunes y al sistema de valores hegemónico. De acuerdo con Dowd (2018), bajo tierra, la lógica y la existencia del Estado quedan suspendidas. Es un espacio que se concibe por fuera de la patria y, como tal, sin lealtades o enemigos preestablecidos. Los pichis construyen su propio sistema de alianzas movidos por lo que Vitullo (2006) denomina la “ética de la supervivencia” (32).

Sarlo (1994) condensa estas ideas al introducir el concepto de “tribu pichi” (12). Le adjudica a la pichicera un carácter comunitario y apartado, incluso primitivo. Observa que, paradójicamente, la guerra destruye cualquier idea de nación. Lo único que los pichis conservan de ella es la lengua que, aquí agregamos, sufre modificaciones. De hecho, surge un diccionario propio de la pichicera. Un pichi, el tano Brecelli, lleva a cabo un registro mental de las palabras y las formas de hablar dentro de la pichicera que actualiza constantemente: “(...) al turco ‘Turco’ porque no es turco, es árabe” (Fogwill 2012: 114). El lenguaje se convierte en una herramienta de productividad: ayuda a resumir, a nombrar aquella experiencia tan increíble que las palabras cotidianas no alcanzan a cubrir. Por eso, como sostiene Vitullo (2006), se reciclan y reutilizan los mismos términos que se van acumulando en la memoria (32).

Por lo demás, retomando el análisis de Sarlo (1994), todos los valores de los desertores se organizan alrededor de una misión: preservar la vida. Sin embargo, a diferencia de una tribu, el lazo que une a los pichis es efímero. No comparten un pasado que vaya más allá de la invasión de Malvinas y algunos chistes. La autora sostiene lo siguiente: “Los pichis carecen absolutamente de futuro, caminan hacia la muerte, y, en consecuencia, solo pueden razonar en términos de estrategia de supervivencia” (Sarlo 1994: 13). Los pichis se constituyen en una comunidad práctica. No los une la historia, el sentimentalismo ni la esperanza de un futuro mejor, sino la necesidad. Por ende, la muerte de su comunidad es definitiva: “durará hasta la muerte de cada uno de ellos y no perdurará más allá de la muerte excepto en la voz del pichi que recuerda (para el escrito que transcribe esa voz imaginaria)” (Sarlo 1994: 12). En la guerra, no hay lugar para el afecto. “Si lo recuerda bien, lloró un poco”, afirma el narrador al final (Fogwill 2012: 154). Es lo máximo de subjetividad que permite la guerra. Una frase breve e imprecisa narrada en tercera persona.

En consecuencia, surge una nueva ética de supervivencia, como analizan Belmonte y Fassi (2012). Cambian los parámetros del bien y el mal, la justicia y la injusticia. Ya no importa el territorio, la victoria o el honor, solo la vida. Froilán Fernández sostiene que, si un héroe se constituye como tal al privilegiar el sentido del deber durante la batalla, los pichis invierten ese significado: “ser héroe es sobrevivir cotidianamente en una guerra impuesta, ser testigos fantasmas de la crudeza, vivir en el borde, al margen de los mártires y los muertos” (Fernández 2016: 124). De manera similar, Dowd (2018) manifiesta que, si en la guerra se valora la muerte, en la pichicera se valora la vida por sobre todas las cosas. Esto se condensa en la anécdota del general que busca congelarse una mano para volver a la ciudad con una recompensa económica. Los pichis lo respetan, tal como el pichi Rubione declara: “Está bien. Un tipo con bolas así,

como para cocinarse una mano, se merece la guita” (Fogwill 2012: 120). Se celebra la viveza por sobre la honestidad.

En consecuencia, los pichis adoptan formas de comportamiento cuestionables dentro de los parámetros tradicionales. El mismo acto de desertar, fuertemente castigado en el ejército, es celebrado en la pichicera. Se convierte en un gesto inaugural; la deserción se constituye en la piedra fundante de su sociedad. Tal como sostiene Vitullo (2006), son cuerpos que “desde abajo” construyen una resistencia a la adscripción identitaria a la nación, a la violencia de los jefes militares y a la perspectiva heroica de la guerra (16). Los pichis negocian con Inglaterra, su anterior enemigo, y ayudan a destruir al ejército argentino. Como resultado, la figura del soldado, tradicionalmente representada de manera heroica, aquí adopta la forma de jóvenes poco preparados y asustados. Efectivamente, en la mitad de la novela, cuando el narrador dice que el Turco tiene 19 años, como la mayoría de los pichis (Fogwill 2012: 67), el lector siente que cayó en una especie de engaño o ilusión. Más que soldados, se trata de adolescentes que se ven obligados a ser adultos para sobrevivir. A esto se le suman repetidas referencias a lo maternal y a la niñez: el hecho de que todos los pichis repitan la palabra “mamá”, especialmente cuando están asustados (Fogwill 2012: 28); la descripción de algunos como “muchachos”; o la misma pichicera que podría ser interpretada como un gran útero en el que los desertores buscan protección. La tierra se convierte en un vientre del que los hombres se alimentan para renacer: “(...) todos soñaban que los pichis eran muertos que habían engordado comiendo tierra abajo de la tierra” (Fogwill 2012: 80).

De la mano de la deconstrucción del modelo heroico, es posible observar que el miedo es el principal motor de los pichis, aquello que los mueve. Según Sara Ahmed (2015), cuando hay miedo, “el cuerpo se encoge y retira del mundo con el deseo de evitar el objeto de miedo” (115). En el caso de *Los pichiciegos*, al no haber posibilidad de huida, el cuerpo se retira bajo tierra. Hay un miedo constante, incluso un miedo al miedo. Hacia el final de la novela, se ironiza sobre esto: “Y el tipo hablaba. Que éramos como el ejército de San Martín. ‘Heroicos’ repetía” (Fogwill 2012: 132). El general que da el discurso de bienvenida a los soldados los felicita a pesar de la pérdida. Pero el lector y Quiquito saben que no hubo lugar para el heroísmo en la guerra, y que los pichis, asustados, ocultos bajo tierra, no pudieron haber estado más alejados del ideal del ejército patriótico de San Martín.

Esto se acentúa por constantes referencias a lo bajo del cuerpo humano, a lo sexual y escatológico. Fogwill (2012) le dedica varias páginas y descripciones detalladas al problema

de la diarrea: “El que se caga encima se hace hediondo, se escalda. Apesta a todos” (88). Además hay constantes referencias al mal olor de la pichicera, a la necesidad de tener relaciones sexuales, bañarse o dormir en una cama limpia. Una de las escenas que mejor encarna la idea del antihéroe es la del pichi Manuel teniendo relaciones sexuales con un paracaidista inglés. Este pichi duerme con el enemigo de la patria en lo que es una relación homosexual, lo que representa un doble atentado contra la imagen del soldado “macho” y patriótico. A esta situación, se le suma la suciedad de la pichicera: “(...) montarse a un tipo sucio como un pichi, era algo repugnante para cualquiera” (Fogwill 2012: 111). Por lo tanto, la comunidad de los pichis presenta desviaciones respecto de la construcción tradicional del soldado heroico, patriota, valiente y heterosexual. En cierto sentido, como venimos viendo, la insularidad propicia la existencia de este desplazamiento con respecto a los valores tradicionales que toda guerra impone.

En efecto, en una entrevista realizada por Kohan, Fogwill define a *Los pichiciegos* como una novela homosexual (Kohan 2006). Las únicas mujeres que aparecen son, por un lado, la Virgen María, y por el otro, las monjas. Los tres son personajes fantasmales y de carácter asexual en el sentido de que están vinculados a lo espiritual. Hay, por lo tanto, una ausencia de mujeres que genera una obsesión alrededor de ellas, lo que se deja ver en las varias referencias a las ganas de “culear”, como dicen en la pichicera (Fogwill 2012: 72). En su análisis de “La invasión”, de Ricardo Piglia, Gabriel Giorgi (2004) afirma que “el homosexual y el desertor se reflejan en su negación del Estado” (58). A propósito de esta reflexión, Vitullo agrega que el desertor le niega doblemente su cuerpo al Estado, tanto en el ámbito bélico como en el familiar. En este caso, los pichis se corren de la nación y, al mismo tiempo, de las reglas heteronormativas. Esto no quiere decir que todos se conviertan en sujetos *queer*, sino que hay una resistencia a las construcción histórica-cultural del “hombre”. Los de los pichis son cuerpos que, tomando los términos de Sara Ahmed, no caben dentro del colchón social y, por lo tanto, deben pensar formas alternativas de habitar el mundo. Se oponen a toda construcción tradicional del soldado.

Un aspecto fundamental de la novela es que, al igual que en “Capitán”, hay un predominio de la espera. Históricamente, la espera ha sido uno de los componentes esenciales de la guerra. Sin embargo, en este caso, tiene la particularidad de que, en vez de aguardar al enemigo o al momento adecuado para accionar, los pichis aguardan a que la guerra finalice sin que ellos intervengan en la medida de lo posible. Los desertores no luchan, sobreviven. Retomando la hipótesis de Sarlo acerca del tiempo en la pichicera, los pichis son muertos futuros que solo

pueden pensar en el aplazamiento de ese desenlace pero sin rendirse ante aquel desenlace. Entonces esperan un final, cualquier final -el final de la guerra, la muerte, ser atrapados por los ingleses-; algo que termine con ese paréntesis que es la pichicera. Los pichis no pueden proyectarse a futuro porque no saben cuánto tiempo más permanecerán con vida. El mismo narrador manifiesta que ninguno de los Reyes piensa en el verano porque en sus condiciones cualquier cosa es más segura que aguantar el invierno (Fogwill 2012: 67). Sin embargo, más tarde afirma que algunos creen que un pichi puede vivir así toda la vida (Fogwill 2012: 67). De manera similar al cuento de Etchebarne, se da una construcción paradójica entre una vida condenada a la muerte y una espera interminable. Los desertores terminan por perderse en ese sobrevivir eterno y oscuro en el que ni siquiera pueden diferenciar el día de la noche. La indeterminación temporal recorre a todo y a todos. Esto se da a entender cuando traen los diarios de los ingleses: “¿Y qué día es hoy? -nadie sabía la fecha. Hubo que calcularla” (Fogwill 2012: 70). No hay necesidad de saber el tiempo, de aprovechar los días, de adelantar. Para ellos todo es puro presente, y el futuro no existe.

Como consecuencia de esa espera, surge la necesidad de entretenerse para pasar las horas. Sin embargo, en el aislamiento en el que viven, hay pocas distracciones disponibles. De manera similar a la narradora de Etchebarne, se distraen con todo lo que los rodea. Incluso la batalla se convierte en un espectáculo. Los pichis se dividen como si se tratara de un partido de fútbol: están los que alientan por Inglaterra, los que alientan por Argentina y los que simplemente quieren que pacten (Fogwill 2012: 71). Los Reyes observan cómo explotan los misiles y los festejan; los demás se asoman para no perderse nada. La guerra en esos momentos parecería asemejarse a un juego o una farsa, algo que, como afirma el narrador, “parece mentira” (Fogwill 2012: 47). Es una obra hermosa e increíble a la que le ponen nombres que remiten a un sitio turístico o a un fenómeno de circo, como es la Gran Atracción.

Por otro lado, aparece una forma de literatura oral que se adapta a las condiciones de la pichicera, esto es, a la escasez material y la oscuridad. Manuel, un personaje que alude a Manuel Puig, cuenta películas al igual que Molina en *El beso de la mujer araña* (1976). Por otro lado, está Acevedo, que relata cuentos de judíos y, a su vez, alude a Borges -cuyo segundo apellido era Acevedo-. También está el tucumano, que cuenta historias sobre vampiros y hombres tigres que aparecen en la sierra de Famaillá. Estas referencias demuestran que en la pichicera se ensaya una narrativa oral construida a partir de saberes y tradiciones de distinta procedencia: Puig, Borges, el cine, las tradiciones populares rurales argentinas. A su vez, da

cuenta de una comunidad casi exclusivamente oral. Constantemente, los pichis aparecen representados como voces que surgen desde la oscuridad.

La oralidad también tendrá un rol central en la construcción del relato histórico. Más adelante, lo que salvará a los pichis del olvido será la voz de Quiquito. Él insiste en que el entrevistador grabe su testimonio. La voz tiene un carácter intangible. El registro de lo dicho, a través de la grabación o de los apuntes, y su posterior traspaso a la escritura, permiten darle entidad a lo vivido. Hay un momento en el que el entrevistador escucha las grabaciones de las sesiones (Fogwill 2012: 103). Pone en evidencia así el proceso de escritura.

Vemos que la oralidad cobra importancia en un contexto de precariedad en donde no hay materiales para grabar o, incluso, escribir los hechos. La escasez obliga a los pichis a cuidar y racionar todo lo que tienen, desde los cigarrillos hasta la comida. Ellos deben rebuscarse para obtener recursos esenciales. En este sentido, en Malvinas surge una economía que se caracteriza por la escasez de elementos básicos. Aparece un mercado cuyas leyes se basan en la necesidad. Ante la carencia, un producto básico puede convertirse en el máspreciado, como sucede con el polvo químico: “En esas putas islas no queda un solo tarro de polvo químico (...) cualquier cosa por un tarrito de polvo químico!” (Fogwill 2012: 87). Este sistema, a pesar de que posee cierto nivel de independencia dado que se encuentra en una isla y surge de las necesidades específicas de una guerra, no deja de replicar el capitalismo liberal de la época. Los pichis dependen del intercambio, especialmente con los ingleses, para obtener recursos básicos. En particular, ofrecen información a los ingleses acerca del ejército argentino a cambio de productos como chocolates y cigarrillos (Fogwill 2012: 39). Las leyes del mercado y la supervivencia imponen su valor frente a los del patriotismo guerrero. A su vez, en el mercado isleño conviven la moneda argentina, la de la isla y los dólares, aunque casi no poseen valor. Los soldados no saben si van a sobrevivir y, por lo tanto, si la plata va a serles útil. Esto demuestra que, a pesar de que la economía de Malvinas posee sus reglas y demandas propias, no se encuentra del todo desvinculada de la economía global.

El Turco juega un rol fundamental en la administración de la pichicera. Ante una situación de necesidad y peligro, elabora estrategias para hacer crecer su comunidad y enfatiza la importancia de la acumulación. Es lo que les permite sobrevivir. Define a su plan de la siguiente manera: “(...) comida, coque, querosén, azúcar, yerba, lugar seguro. Y primero de todo: comida y carbón. ¡La plata no va a servir para una mierda!” (Fogwill 2012: 65). La inteligencia a la hora de manejar los recursos se vuelve un aspecto clave para la preservación de la comunidad.

Un claro ejemplo es cuando el Turco, ante el exceso de kerosene que tienen, hace correr el rumor de que falta este producto en la isla para poder venderlo a un precio más caro (Dowd 2018: 559).

Con el objetivo de efectivizar los esfuerzos y minimizar el peligro, se instala un sistema que regula todos los aspectos de la vida de los pichis. Para comenzar, hay una división de roles. Cada pichi debe cumplir con una función y dominar un área determinada. Viterbo hace de banco; el Turco se encarga de la administración; el Ingeniero de la construcción y la arquitectura; Pipo de la comida; etc. A su vez, se los divide de acuerdo con su utilidad: los Reyes Magos, quienes mandan, en la punta de la pirámide, seguidos por los “principales”, después los pichis normales y, en la base, los “dormidos”, aquellos que no realizan nada. Los pichis que no tienen utilidad son eliminados: “Vamos a tener que tirar a todos los dormidos” (Fogwill 2012: 105). Como marcan diferentes autores, entre ellos Dowd (2018) y Zimmer (2006), la desaparición de estos pichis de algún modo replica la lógica violenta que regula la sociedad argentina de la época del Proceso. Esta vinculación se ve remarcada por la aparición de las monjas fantasmales que aluden a Léonie Duquet y Alice Domon, dos francesas que fueron desaparecidas en 1977 por los militares. De manera similar a la dictadura, los Reyes se amparan en una situación de guerra y en la necesidad de sobrevivir. Así como sostiene Dowd (2018): “Los pichis terminan controlando la vida bajo la excusa de preservarla”<sup>5</sup> (559). Bajo tierra, llevan a cabo una repetición patética de las condiciones de afuera. Por lo tanto, el Turco impone una lógica utilitarista de la mano de un fuerte control institucional que replica los mecanismos de la dictadura militar y el ejército argentino.

Al igual que la nieve sucia y pegajosa, las dinámicas de la dictadura de la que los pichis intentan escapar se filtra por todas partes, en los cuerpos, en los túneles. Finalmente, esa sustancia fría y violenta termina venciendo: tapa el tiraje de la estufa, ahogando a todos los pichis menos a uno, y después los cubre, los aplasta, hasta finalmente fundirlos con el paisaje. Quiquito se imagina a la pichicera tapada completamente por las nevadas, transformada por el tiempo: “(...) los veintitrés pichis y todo lo que abajo estuvieron guardando van a formar una sola cosa, una nueva piedra metida dentro de la piedra del cerro” (Fogwill 2012: 155). Retomando la teoría de Sarlo, la comunidad muere junto con sus habitantes.

*Los pichiciegos* no termina ahí, sino que también narra las dificultades que enfrenta Quiquito para reinsertarse en la sociedad. En su testimonio, da cuenta de heridas psicológicas que

---

<sup>5</sup> La traducción al español del texto de Dowd (2018) es propia.

perduran después de la guerra. Habla de las islas como una forma de frío en exceso que despierta la necesidad de sobrevivir. En contraste, el calor de la ciudad produce un adormecimiento: “(...) te quedás como dormido y ya nada te gusta, ni el frío ni el calor, ni el aire, ni vos mismo: nada te gusta” (Fogwill 2012: 140). En este contexto, la isla adquiere cierto carácter utópico. Quiquito afirma que le gustaría tener una casa en el campo, una mujer rubia que tejiera pulóveres, perros, fumar en pipa, el mar cerca: “Anotá que sí... Poné que me gustaría ser un malvinero” (Fogwill 2012: 139). Después de la guerra, Quiquito no pertenece a Argentina. Quiere alejarse de todo. En Malvinas es donde vivió la única comunidad capaz de entenderlo. Allí quiere regresar. Las islas vuelven a constituirse en un espacio vacío en donde desplegar la imaginación con la esperanza de conseguir un futuro mejor.

La novela de Fogwill, por lo tanto, introduce una forma de representar la guerra que prescinde del componente épico y en la que el juego con lo testimonial juega un rol fundamental. Un ejemplo icónico que utiliza procedimientos similares a *Los pichiciegos* -aunque con diferente eficacia estética- es *Los chicos de la guerra* (1984), una película dirigida por Bebe Kamin y guionada en base a los testimonios que Daniel Kon recopiló de excombatientes y publicó en 1983. Se centra en la vida de tres jóvenes de clases sociales distintas que serán convocados para luchar en Malvinas. La película retoma escenas de su niñez y adolescencia, así como de su regreso de la guerra. Se construye un relato en el que la subjetividad de sus protagonistas predomina por sobre un tono histórico, periodístico o académico. De esta manera, al igual que en *Los pichiciegos*, la guerra se narra a partir de un lenguaje más personal y hasta “bajo” que permite empatizar con los soldados no desde su heroicidad, sino desde su vulnerabilidad.

De acuerdo con Segade (2015), estas dos obras establecen el sello distintivo del relato de Malvinas: que los aspectos concretos de la guerra -sus combates, tácticas, héroes, etc- son lo que menos aparece explicitado. Esta autora afirma que la novela de Fogwill inicia una literatura de Malvinas “cuyo centro no está en el campo de batalla sino en los márgenes, y cuya figura principal no es el héroe sino el desertor” (Fogwill 2012: 138). De manera similar, en *Los chicos de la guerra*, las historias personales de los soldados que fueron interrumpidas por la guerra prevalecen por sobre el combate, a pesar de que tanto en el libro de Kon como en la película hay una parte considerable dedicada a narrar acciones de guerra. Se observa una construcción de los soldados como víctimas, especialmente de sus superiores, que va de la mano de una interpretación histórica y política de los hechos. Lo que prevalece es la dimensión anti-épica que se observa ya desde el título. *Los chicos de la guerra* alude a un grupo de jóvenes poco formados, mal alimentados y asustados que fueron obligados a pelear en un conflicto percibido



como ajeno. Esto se ve condensado en la escena en la que los padres de los soldados van a la radio. Allí leen una carta que dice lo siguiente: “Acá dicen que ustedes son los gloriosos combatientes, dicen que son los héroes de las Malvinas (...) Para nosotros, ustedes son ante todo y como siempre, nuestros chicos queridos” (Kamin 1984; 01:04:20).

*Los pichiciegos* fue una de las primeras obras de ficción sobre Malvinas. Luego vinieron varias otras de ficción y no ficción que se siguieron sucediendo en distintos formatos, entre las que se pueden destacar la novela *Las islas* (1998), de Carlos Gamerro, y la obra de teatro *Campo Minado*, de Lola Arias, estrenada en 2016. De algún modo, todas parecen estar marcadas por la idea de que no hay épica en Malvinas, lo que a su vez funciona como disparador para reflexionar acerca de lo argentino y lo nacional. Malvinas ha funcionado no solo como una manera de leer la Argentina del 82, sino también la que vino después. En el caso de *Los pichiciegos*, vimos que la novela se sitúa en una isla de mar de la Patagonia, lo que supone un contexto muy distinto a los otros relatos del corpus. Malvinas es un territorio lejano y apartado del resto del continente, con un acceso más dificultoso, en el que, además, se desarrolla una guerra. En este sentido, entra en juego el tópico de la isla como cárcel: los desertores no pueden huir de Malvinas y, en consecuencia, se esconden bajo tierra. Crean una comunidad aislada del resto del continente y, a su vez, parcialmente aislada de la guerra. La pichicera funciona como una comunidad apartada geográficamente del continente, pero también de la política y la sociedad argentina, dado que, entre los desertores, la lealtad a la patria se ve reemplazada por la supervivencia. De este modo, Fogwill utiliza la guerra y la insularidad para plantear una pregunta acerca de la identidad argentina.

## Conclusión

En este trabajo, como se vio, me interesó trabajar con el concepto de “isla” como un instrumento de análisis de la literatura argentina contemporánea. Mi idea inicial fue leer la tradición literaria y cultural argentina desde un espacio excéntrico para esa tradición. La isla (las islas, lo isleño) como el espacio otro de lo nacional (simbolizado por la llanura/desierto) para, desde allí, revisar la literatura argentina. Para hacerlo, tomé como punto de partida teórico la perspectiva de autores como Deleuze, Schalansky y Falcón, quienes conciben a lo insular como un espacio ideal para imaginar comunidades o sujetos “otros”, pero también como un espacio en el que un individuo puede atravesar una transformación, un renacimiento. Todo puede suceder en una isla. El aislamiento le otorga un carácter excepcional, permite proyectar en ella desde la sociedad perfecta de Tomás Moro hasta el caos en el que deviene *El señor de las moscas*. De ahí que hayamos concebido a los conceptos de “utopía” y “distopía” como esenciales para entender el de “isla”.

En cuanto al corpus literario, decidí centrarme en cuatro relatos de la literatura argentina contemporánea, lo cual resulta una elección acotada si se tiene en cuenta la gran variedad de textos que se han escrito sobre islas. Sin embargo, estos relatos me permitieron analizar diferentes períodos de tiempo: los años 70 previos a la dictadura militar, la guerra de Malvinas y hasta años más recientes. De esta manera, pude analizar los significados que fue adoptando la isla en momentos sociales y políticos muy distintos.

Si tenemos en cuenta ciertas variantes de lo insular, puede afirmarse que este corpus se mueve entre dos extremos: por un lado, la isla de río que se constituye en el espacio privilegiado de *El limonero real*, de Saer, y la isla de mar abierto, que es el caso de *Los pichiciegos*, de Fogwill. Y entre estas dos novelas, como una suerte de zona intermedia o liminar, las islas de un archipiélago como el del Delta del Paraná: islas de río que, al mismo tiempo que forman parte de él, señalan su final, su disolución en un espacio acuático sin orillas (aunque se trate, en el caso del Delta del Paraná, no de un mar sino de otro río, o de un río que simula ser un mar dulce), como sucede en los cuentos de Cabezón Cámara y Magalí Etchebarne.

Con respecto a *El limonero real*, vimos que transcurre en una isla de río que forma parte de un modesto archipiélago del Paraná, cerca de la ciudad de Santa Fe. Aquí lo insular implica una distancia, aunque siempre acotada, con respecto a la costa y al espacio que constituye la zona ficcional que inventa Saer. También significa una distancia entre las diversas islas del

archipiélago. El río da cuenta de una ruptura que no solo es geográfica, sino también familiar: la mujer y el hijo muerto de Wenceslao por un lado y el resto de la familia por el otro. A su vez, las islas son el centro de un fluir inestable entre lo ficcional y lo real, en el que se superponen distintas voces y formas de narrar los mismos hechos. Es a partir de la temática insular que Saer retoma la tradición hebrea y la griega para reformularlas. Adapta esta herencia isleña a las particularidades de su *zona* para crear un mito originario propio y específico.

Es posible observar que *Los pichiciegos* presenta un modelo de insularidad opuesto al del *Limonero real*. En Malvinas entran en juego el mar, la separación nítida del continente, la lejanía y lo patagónico. Pero también tiene otras particularidades. En primer lugar, la paradoja ya señalada de que Malvinas es el archipiélago más asociado con la idea de nación, incluso cuando se trata de un territorio controlado por la corona inglesa desde la década de 1830. En segundo lugar, la potencia que posee el nombre propio “Malvinas” frente al anonimato del archipiélago de Saer. Por último, el contexto de guerra en el que se desarrolla la novela. Al huir bajo tierra, los pichis viven un doble aislamiento: con respecto al resto del mundo y con respecto al conflicto bélico del que intentan mantenerse apartados. Sin embargo, este aislamiento tendrá como contrapartida la creación de la comunidad pichi, que les aportará a sus integrantes –aunque efímeramente– una sensación de pertenencia y que hará de la isla, un hogar.

Por último, analizamos el Delta del Paraná, que funciona como una zona intermedia entre las islas de Saer y Fogwill. Se trata de un gran archipiélago que es el límite entre un río y un pseudo mar. Asimismo, a pesar de no tener la misma potencia que tiene el nombre de Malvinas, el Delta no es un lugar anónimo, como el archipiélago de Saer, sino que es un lugar conocido debido a su gran tamaño y su ubicación privilegiada, y ha sido una zona en donde diversos autores nacionales han proyectado utopías alternativas a la de la llanura. Los cuentos “Capitán” y “La isla” transcurren en el Delta. Comparten, además, que son textos contemporáneos. En este sentido, plantean problemas que tienen que ver con la actualidad: los dos cuestionan el mandato heteronormativo y las exigencias del capitalismo a partir de la creación de comunidades isleñas que proponen un modo de vida distinto, más libre. En estos relatos, las islas son el espacio para explorar nuevas maneras de vivir la sexualidad y vincularse amorosamente.

Por lo tanto, vimos que a lo largo de la historia, las islas han sido un espacio en el que individuos y sociedades han proyectado sus sueños y sus miedos. Poseen un gran potencial literario: nada es imposible o impensable si ocurre en una isla. Distintos autores argentinos han sabido utilizar

la insularidad para pensar, entre otras cosas, un proyecto de nación, pero también para imaginar refugios ante gobiernos opresivos. Las islas de la literatura pueden mostrarnos lo mejor y lo peor que tenemos como sociedad. Hoy en día, ante la crisis ecológica y el auge de los movimientos feministas y LGBT, la isla aparece como una figura fundamental para plantear preguntas y señalar problemáticas. En un mundo que pareciera dirigirse inevitablemente hacia el caos y la aniquilación, la isla funciona todavía como un espacio de proyección, capaz de conservar algo de esperanza.



Universidad de  
**San Andrés**

## Bibliografía

Abud López, A. (2020). *Melancolía de izquierda y utopismo espectral*. Librarius. Utopía y Praxis Latinoamericana. AÑO: 25, n. 90, julio-septiembre, pp. 302-312.

Ahmed S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México. Traducción de Cecilia Olivares Mansuy. México.

Alberdi, J. B. (1928). *Viajes y descripciones*. El Ateneo, Buenos Aires. Disponible en: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/viajes-y-descripciones--0/html/ff396538-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_3.html#I\\_1](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/viajes-y-descripciones--0/html/ff396538-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_1) (última consulta: 05/12/2022).

Almada, S. (2020). *No es un río*. Penguin Random House. Buenos Aires, Argentina.

Alonso, M. (2019). Islas sarmientinas: paisaje y política. *Orbis Tertius*, 24(30), e121. <https://doi.org/10.24215/18517811e121> (última consulta:15/01/2023).

Alonso, M. (2022). El mar alrededor: novelas de navegantes en Malvinas. *Orbis Tertius*, 27(35), e232. Disponible en: <https://doi.org/10.24215/18517811e232> (última consulta:15/01/2023).

Araiza Díaz, V. (2021). Reinventar la naturaleza para hacernos cargo del Capitaloceno: la propuesta de Donna Haraway. *Andamios*, volumen 18, Número 46, mayo-agosto, pp. 411-439. DOI: <http://dx.doi.org/10.29092/uacm.v18i46.851> (última consulta:15/01/2023).

Arias, L. (2020). *Campo Minado*. Complejo teatral de Buenos Aires.

Arlt, R. (2013). La lucha del hombre. 20 de noviembre. Fragmento de *El Mundo*, 4 de diciembre de 1941. Disponible en: <http://pajarodemimbres.blogspot.com/2013/11/la-lucha-del-hombre-roberto-arlt-el.html> (última consulta: 29/01/2023).

Arlt, R. (2015). *Aguafuertes porteñas [Selección]*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Disponibles en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/aguafuertes-portenas-seleccion/> (última consulta: 06/12/2022).

Arlt, R. (2017). *La isla desierta*. Librodot. Disponible en: <https://bibliotecas.unileon.es/tULEctura/files/2017/07/la-isla-desierta.pdf> (última consulta: 06/12/2022).

Aspe Armella, V. (2017). Tomas Moro y Vasco de Quiroga. Utopías en América. *Pamplona, Eunsa*, 244 pp. Disponible en: <https://web-p-ebshost-com.eza.udesa.edu.ar/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=0&sid=501660e1-f9c2-4154-8040-af350ae804ac%40redis> (última consulta: 21/09/2023).

Bartolone, I. (2017). “La piel del poema” en *La espada de pasto*. Rara Avis Editorial. Buenos Aires, Argentina.

Belmonte, M. E. y Fassi, M. L. (2012). “Polémicas en torno a las representaciones políticas de combatientes de Malvinas: Estrategias de desnaturalización de figuraciones hegemónicas en ‘Todo el poder a Lady Di’ de N. Perlongher y *Los pichiciegos* de R. Fogwill”. *RECIAL / Revista del CIFYH Área Letras*, vol. 3, n. 3. Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Letras. Disponible en: <https://revistas.psi.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/7939/0> (última consulta: 03/12/2022).

Bioy Casares, A. (1940). *La Invención de Morel*. Libros Tauro.

Bonato, R. J. (2020). *Literatura y biopolítica: el Río de la Plata como lecho mortuario: 1980-2007*. Buenos Aires, Prometeo Libros. Recuperado de <https://elibro.net/es/ereader/udesa/187720?page=18> (última consulta: 27/11/2022).

Borges, J. L. (2007). “Poesía gauchesca” en *Obras completas 1, Discusión*. Emecé Editores S. A. Buenos Aires, Argentina.

Brock, A. (2018). “Algo más que mirar” More-Than-Looking at Regional Life in Juan José Saer's *El limonero real*. *Revista de estudios hispánicos*, ISSN 0034-818X, Vol. 52, N° 1, pp. 27-49. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7615472> (última consulta: 03/12/2022).

Bueno, M. (2007). De islas y utopías en la literatura argentina. *Caligrama*, Belo Horizonte, 12: 35-52, diciembre.

Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós. Barcelona, España.

Butler, J. (2004). *Undoing Gender*. ed. [S. l.]: Taylor & Francis Group. 283 p. Disponible en: <https://elibro-net.eza.udes.edu.ar/es/ereader/udes/155244> (última consulta: 03/12/2022).

Cabezón Cámara, G. (2015). La isla. *Soy, Página 12*. 6 de febrero. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-3839-2015-02-06.html> (última consulta: 03/12/2022).

Cabral, N. (2022). “En el Delta Panorámico”. *La Tempestad*. 10 de diciembre. Disponible en: <https://www.latempestad.mx/marcelo-cohen-delta-panoramico/> (última consulta: 11/11/2023).

Carson, A. (1998). *Eros the Bittersweet*. Princeton University Press.

Certeau, M. (2007). “Capítulo IX: Relatos de espacio” en *La invención de lo cotidiano* (pp. 127-142). México: Universidad Latinoamericana.

Cohen, M. (2008) *Donde yo no estaba*. Grupo Editorial Norma: La otra orilla. Buenos Aires.

Conti, H. P. (2015). *Sudeste* (fragmento). Ministerio de Educación. República Argentina. Disponible en: <https://planlectura.educ.ar/wp-content/uploads/2016/01/sudeste-Conti.pdf> (última consulta: 12/12/2022).

Cortázar, J. (2009). *Adiós, Robinsón*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/adios-robinson/> (última consulta: 05/12/2022).

Defoe, D. (2012). *Robinson Crusoe*. Traducción [íntegra] y prólogo de Enrique de Hériz. (1a ed.). Edhasa.

Deleuze, G. (2005). 1. “Causas y razones de las islas desiertas” en *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)* (pp. 15-20). Valencia: Editorial Pre-textos.

Dema, V. (2016). El Rey del Agua: el poder al servicio del nuevo tesoro líquido. *La Nación*. 2 de noviembre. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/opinion/el-rey-del-agua-el-poder-al-servicio-del-nuevo-tesoro-liquido-nid1950874/>(última consulta: 28/01/2023).

Demare, L. (1951). *Los isleros* (film). Estudios San Miguel.

Demaría, L. (2009). “Narrar el lugar: glosa sobre ‘la zona’ desde El río sin orillas de Juan José Saer”. *Revista de estudios hispánicos* (University, Ala.), vol. 43 (2), p. 365.

Didier, M. C. (2010). Odisea de Kazantzakis. Itaca, punto de llegada y de partida. *Byzantion Nea Hellás* 29, pp. 191 - 208. Universidad de Chile, Chile.

Dowd, S. (2018). Los pichiciegos on Sovereignty, Decolonization, and Democracy in the Falklands/Malvinas. *Revista de Estudios Hispánicos* 52 (2), 551-574. Disponible en:[https://www.researchgate.net/publication/328279004\\_Los\\_pichiciegos\\_on\\_Sovereignty\\_Decolonization\\_and\\_Democracy\\_in\\_the\\_FalklandsMalvinas](https://www.researchgate.net/publication/328279004_Los_pichiciegos_on_Sovereignty_Decolonization_and_Democracy_in_the_FalklandsMalvinas)(última consulta: 15/01/2023).

Etchebarne, M. (2018). *Los mejores días*. Buenos Aires, Argentina: Tenemos las máquinas, sexta edición.

Falcón, R. (2018). Robinson y la isla infinita: lecturas de un mito. ed. Madrid: FCE - Fondo de Cultura Económica. Disponible en: <https://elibro.net/es/ereader/udesa/109923> (última consulta: 15/01/2023).

Federici, S. (2010). Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria. Traficante de sueños. Madrid, España.

Fernández F. (2016). “Parte de guerra. Memoria y ficción en la novela *Los pichiciegos* de Fogwill”. *Mitologías hoy*, vol. 13, verano, pp. 121-132.

Foucault, M. (1967). “De los espacios otros; ‘Des espaces autres’”. Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n 5, octubre de 1984. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima. Disponible en: [http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2017/07/foucalt\\_de-los-espacios-otros.pdf](http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2017/07/foucalt_de-los-espacios-otros.pdf) (última consulta: 15/01/2023).



Fowgill, R. (2012). *Los pichiciegos*. Buenos Aires, Argentina: Interzona.

Gamerro, C. (2002). “14 de junio, 1982. Tras un manto de neblina”. *Radar, Página 12*. 16 de junio. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-228-2002-06-16.html> (última consulta: 15/01/2023).

Gamerro, C. (2010). “Tierra de la memoria”. *Página 12*. 11 de abril. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3787-2010-04-11.html> (última consulta: 15/01/2023).

Gamerro, Carlos (2011) [1998]. *Las islas*, Buenos Aires, Norma.

García, J. M. (2003). “Tres islas: reinención de utopías en Holmberg, Bioy Casares y Aira.” Ponencia presentada en las *Jornadas de Literatura, Crítica y Medios: perspectivas 2003*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. Buenos Aires.

Genovese, A. (2004). “Postmacondo” en *Química Diurna*. Alción, 1ra ed.

Genovese, A. (2014). “La casa en el aire” de *El río anterior* (pp. 45-49). Ediciones Ruinas Circulares. CABA, Argentina.

Genovese, A. (2018). “La lisura” de *Diarios del Delta*. Publicado por Eterna Cadencia, “Dos poemas de Alicia Genovese”. Disponible en: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/libreria/poesia/item/dos-poemas-de-alicia-genovese.html> (última consulta: 31/01/2021).

Giorgi, G. (2004). *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Editorial Beatriz Viterbo: Rosario.

Golding, W. (1972). *El señor de las moscas*. Traducción de Carmen Vergara. Alianza.

Guillón Abao, A.; Morado García, A.; Rodríguez Moreno, J. J. (2013). *El mar en la historia y en la cultura*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz. Cádiz, España. Disponible en: <https://elibro.net/es/ereader/udes/33894> (última consulta: 16/01/2023).

Haraway, D. J. (2016). Capítulo 2, “Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene” de *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press. Disponible en: <https://www.e-flux.com/journal/75/67125/tentacular-thinking-anthropocene-capitalocene-chthulucene/> (última consulta: 16/01/2023).

Holmberg, E. L. (1994). *Olimpio Pitango de Monalia*. Ed. príncipe. Edición, introducción y notas de Gioconda Marún. Bs. As., Solar.

Homero (2018). *La Odisea*. Montaner y Simón, editores: Barcelona. Traducción: Luis Segalá y Estalella. The Project Gutenberg Ebook of La Odisea. Disponible en: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/58221/pg58221-images.html>(última consulta: 11/11/2023).

Kamin, B. (1984). *Los chicos de la guerra*. K Films, Instituto Nacional de Cinematografía, Berrino, Nanni y Asoc. Phonalex.

Kohan, M. (1999). El fin de una épica en *Punto de Vista* edición Desaparecidos: lugar de memoria, conflicto de interpretación, año XXII, agosto, n. 64, pp. 6-11. Buenos Aires, Argentina. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/64/> (última consulta: 03/12/2022).

Kohan, M. (2006). *Fogwill en pose de combate*. Interzona Editora, S. A. Disponible en: <https://interzonaeditora.com/noticias/fogwill-en-pose-de-combate-304> (última consulta: 10/02/2023).

Lardone, M. I. (2012). “Las islas de Carlos Gamerro: Farsa y épica en torno a la identidad nacional” [En línea]. *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, 7 al 9 de mayo, La Plata En Memoria Académica. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.2351/ev.2351.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2351/ev.2351.pdf) (última consulta: 16/01/2023).

Lorde, A. (2003). *La poesía no es un lujo* en *Sister Outsider* (pp. 13-18). Editorial Horas y Horas, Madrid.

Luppi, J. P. (2007). Astillas de experiencia y de memoria. Hologramática. Universidad de Ciencias Sociales. Año IV, Número 7, V4, pp. 37-59. Disponible en: [www.hologramatica.com.ar](http://www.hologramatica.com.ar) (última consulta: 16/01/2023).

Marún, G. (1996). “Edición Príncipe de la novela Olimpio pitango de Monalia (1915) de Eduardo L. Holmberg: textualización de la modernidad argentina”. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXII, Num. 174, Enero-Marzo; pp. 85-102.

Mendonça, I. (2008). Notas robe el río en la literatura argentina. *El interpretador*, «el río», n. 33, mayo. <https://revistaelinterpretador.wordpress.com/2016/10/24/notas-sobre-el-rio-en-la-literatura-argentina-1/> (última consulta: 12/12/2022).

Mirón Pérez, Ma. D. (2010). Mujeres y poder en la Antigüedad clásica: Historia y Teoría Feminista. *Saldvie*, n. 10, pp. 113-125.

Mondragón González, A. (2018) De ínsulas, fábulas, paraísos y páramos. Crítica utópica y cambio social a 500 años de la utopía de Tomas Moro. *Libros de la Corte*. No 16, primavera-verano. Disponible en: <https://doaj.org/article/462f4c80d90c4f5da5d751502b016e49> (última consulta: 21/09/2023).

Moro, T. (2005). *Utopía*. El Cid Editor. Disponible en: <https://elibro.net/es/ereader/udesa/98277> (última consulta: 18/01/2023).

Oberti, A. y Peller M. (2020). Escribir la violencia hacia las mujeres. Feminismo, afectos y hospitalidad. *Estudos Feministas* , Vol. 28, No. 2, pp. 1-13. Instituto de Estudos de Gênero da Universidade Federal de Santa Catarina. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26965114> (última consulta: 03/12/2022).

Olivares, M. L. (2015). Entre el triunfalismo y la moderación. Los diarios Crónica y El Rivadavia de Comodoro Rivadavia durante la guerra de Malvinas. *Páginas*, año 7, n. 13, pp. 119 / 136. Disponible en: <https://revistapaginas.unr.edu.ar/index.php/RevPaginas/article/view/198/221> (última consulta: 13/01/2023).

Ortega, J. (2004) La isla de Calibán. *Anuario de Estudios Americanos*, Vol. 61, n. 1, pp. 141 – 159. Disponible en: <https://doaj.org/article/d8e341865f964ed9acb7b4c86c520e15> (última consulta: 03/01/2023).

Ortiz, J. L. (1937). “Fui al río” de *El ángel inclinado*. Disponible en: <https://escolaeuropeadhumanitats.com/wp-content/uploads/2019/09/Juan-L-Ortiz.pdf> (última consulta: 12/12/2022).

Ortiz, J. L. (1949) “A la orilla del río” de *El aire conmovido*. Disponible en: <http://arturoborra.blogspot.com/2008/08/la-orilla-del-ro-juan-l-ortiz.html> (última consulta: 12/12/2022).

Payró, J. (2001). *La Australia argentina: excursión periodística a las costas patagónicas, Tierra del Fuego e Isla de los Estados*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-australia-argentina-excursion-periodistica-a-las-costas-patagonicas-tierra-del-fuego-e-isla-de-los-estados/> (última consulta: 12/12/2022).

Pauls, A. (2017). El libro de la semana: “Los mejores días”, de Magalí Etchebarne. *Télam*, Cultura, diciembre. Disponible en: <https://www.telam.com.ar/notas/201712/234273-libro-semana-alan-pauls-magali-etchebarne-los-mejores-dias.html> (última consulta: 03/12/2022).

Plaza Agudo, I. (2014). Mitos e identidad femenina en el exilio: Circe y los cerdos (1974), de Carlota o Neill. *Foro Hispánico*, vol. 48, pp. 59-77. Disponible en: <https://web-b-ebsohost-com.eza.udesa.edu.ar/ehost/detail/detail?vid=0&sid=ffda9889-d9c0-461b-be6c-dc28372e12c0%40pdc-v-sessmgr02&bdata=Jmxhbmc9ZXMmc2l0ZT1laG9zdC1saXZl#db=fua&AN=95956054> (última consulta: 03/12/2020).

Quintana, I. (2011). *Literatura, utopía y memoria*. XXIV Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana - Facultad de Filosofía y Letras (UBA) - Marzo. Buenos Aires, Argentina. Disponible en: <http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/Quintana%20C%20Isabel.pdf> (última consulta: 15/01/2023).

Reina Valera (2009) “Génesis” en *La Santa Biblia de Dios*. Publicada por La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días: Utah, EEUU. Disponible en: [https://www.churchofjesuschrist.org/bc/content/shared/content/spanish/pdf/language-materials/83800\\_spa.pdf](https://www.churchofjesuschrist.org/bc/content/shared/content/spanish/pdf/language-materials/83800_spa.pdf) (última consulta: 05/11/2023).

Ruffini, M. L. (2020). “Seguir con el problema” de la pandemia: Chthuluceno y gubernamentalidades localizadas”. *Raigal*. N° 7, abril 2020 - marzo 2021 (Sección Comunicaciones y Notas, pp. 91-97). Disponible en: <https://doaj.org/article/a1fe0b146b0842c6817ee9dc0db054c2> (última consulta: 21/09/2023).

Ruzza, R. (2011). “Utopía”. *Laboreal*, volumen VII, n. 1, PP. 115-118. Institut d’Ergologie de l’Université de Provence 29.

Saer, J. J. (2013). *El entenado*. Seix Barral Biblioteca Breve. Buenos Aires, Argentina.

Saer, J. J. (2002). *El limonero real*. Seix Barral. 1ed. Buenos Aires.

Sáliche L. (2020). “Islario fantástico argentino”: todos los enigmas de un país que vive “de espaldas al mar”. *Infobae*. 30 de septiembre. Disponible en: <https://www.infobae.com/cultura/2020/09/30/islario-fantastico-argentino-todos-los-enigmas-de-un-pais-que-vive-de-espaldas-al-mar/> (última consulta: 15/01/2023).

Sarlo, B. (1994). No olvidar la guerra de Malvinas. *Punto de vista*, edición Trabajos de la Memoria, año XVII, agosto, n. 49, pp. 11-15. Buenos Aires, Argentina. Disponible en: <http://www.bazaramericano.com/media/punto/coleccion/revistasPDF/49.pdf> (última consulta: 03/12/2022).

Sarlo, B. (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Nueva Visión.

Sarmiento, D. F. (1845). *Facundo*. Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación.

Sarmiento, D. F. (2012). *El Carapachay: imágenes de las islas del Delta del Paraná*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba. Disponible en: <https://elibro-net.eza.udesa.edu.ar/es/ereader/udesa/119763> (última consulta: 12/12/2022).

Sarmiento, D. F. (2019). *Argirópolis*. Barcelona, Editorial Linkgua USA. Recuperado de <https://elibro.net/es/ereader/udesa/124992> (última consulta: 12/12/2022).

Sastre, M. (1858). *El Tempe Argentino*. Biblioteca Virtual Universal. Disponible en: <https://biblioteca.org.ar/libros/154414.pdf> (última consulta: 12/12/2022).

Schalansky, J. (2013). Prefacio. “El paraíso es una isla, el infierno también” en *Atlas de islas remotas* (pp. 13-23). Segunda edición, Capitán Swing Libros y Nórdica Libros.

Segade, L. (2015). Lejos de la guerra. Relatos de Malvinas en los primeros años de la democracia. *páginas / año 7 – n° 13 / ISSN 1851-992X / pp. 137-160*. Disponible en: <http://paginas.rosario-conicet.gob.ar/ojs/index.php/RevPaginas> (última consulta: 16/01/2023).

Shakespeare, W. (2004). La tempestad. El Cid Editor S.A., colección Carrascalejo de la Jara. Santa Fe, Argentina. Disponible en: <https://elibro-net.eza.udesa.edu.ar/es/ereader/udesa/36001> (última consulta: 18/01/2023).

Souto, L. C. (2013). “Islas imaginadas. La Guerra de Malvinas en la Literatura y el Cine Argentinos. Julieta Vitullo (reseña)”. *452°F: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, N°. 9, pp. 189-190. Argentina, Buenos Aires. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4979892> (última consulta: 15/02/2023).

Souto, L. C. (2018). Malvinas, las islas prometidas. Aproximaciones a la literatura de la guerra. *Revista chilena de literatura*. Noviembre, N. 98, pp. 105-130.

Speranza, G. (2018). Los mejores días de Magalí Etchebarne. *Revista Otra Parte*, enero. Disponible en: <https://www.revistaotraparte.com/literatura-argentina/los-mejores-dias/> (última consulta: 27/11/2022).

Stern, M. E. (1984) “Juan José Saer: Construcción y teoría de la ficción narrativa”. *Hispanamérica*, Año 13, No. 37, Abril, pp. 15-30. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/20542117> (última consulta: 31/10/2023).

Traverso, E. (2018). *Melancolía de izquierda : marxismo, historia, y memoria*. México. Fondo de Cultura Económica.

Vitullo, J. (2006). Relatos de desertores en las ficciones de la guerra de Malvinas. *Hispanamérica*, Aug., Año 35, n.104, pp.29-38. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/20540717> (última consulta: 03/12/2022).

Watt, I. (1984) *The rise of the novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. University of California Press, Berkeley y Los Angeles.

Zimmer, Z. (2006). The Passage of Savage Capitalism: Time, Non-Place and Subjectivity in Fogwill's Narration. *Journal of Latin American Cultural Studies*, septiembre, 15:2, 143-158, DOI: 10.1080/13569320600782104. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/13569320600782104> (última consulta: 03/12/2022).

Universidad de  
**San Andrés**