

CUERPO, VOZ Y TERRITORIO EN *WACHAY* DE CECILIA SALMAN

Body, voice and territory in *Wachay* by Cecilia Salman

VALERIA MOZZONI*

Universidad Nacional de Tucumán

valeria.mozzoni@filo.unt.edu.ar

Recibido: 18/04/2022 - Aceptado: 17/05/2022

Palabras clave

teatro;
noroeste argentino;
leyendas;
cuerpo

Keywords

theater;
Argentine Northwest;
legends;
body

Resumen

En este artículo abordamos el texto dramático *Wachay* de la escritora santiagueña Cecilia Salman; nos interesa reflexionar sobre cómo la autora construye el universo femenino/animal/natural/sonoro anclada en historias populares de nuestro suelo norteño. Desde una perspectiva decolonial comentaremos acerca de la resignificación de textos culturales de la región, a través de un tejido original y lugarizado.

Abstract

In this article we approach the dramatic text *Wachay* by the writer Cecilia Salman from Santiago del Estero; we are interested in reflecting on how the author constructs the feminine/animal/natural/sound universe anchored in popular stories of our northern soil. From a decolonial perspective, we will comment on the resignification of cultural texts of the region, through an original and localized fabric.

Cuerpo, voz y territorio en *Wachay* de Cecilia Salman

En 2020, Cecilia Salman¹ (Santiago del Estero) ganó el Primer Premio del 22° Concurso Nacional de Obras de Teatro-Dramaturgias escritas por mujeres organizado por el Instituto Nacional del Teatro (INT) con su texto *Wachay*, que fue distinguido de entre seiscientos cuarenta piezas presentadas. En este trabajo comentaremos cómo la autora construye el universo femenino/animal/natural/sonoro, anclada en historias populares de nuestro suelo noroesteño.

A través del tejido de distintas leyendas del noroeste argentino (NOA): la del Kakuy, la de la Telesita, la del alma mula, entre otras, la escritora construye una comunidad de mujeres-animales que habitan el monte santiagueño aisladas por pecadoras, irreverentes, diferentes. El gesto escritural de Salman relea y resignifica esos textos aleccionadores, funcionales al disciplinamiento de las mujeres y sus cuerpos, y los convierte en otra cosa gestando cuerpos físicos y textuales alternativos y de resistencia (Audran, 2017).

En una estructura dramática dividida en tres momentos –Amanecer, Atardecer y Anochecer– las protagonistas transitan el ciclo vida/muerte/vida reunidas especialmente para hacer honor a los ritos de paso ya que Sulay cumplirá dieciocho años y experimentará la transformación que implica un nuevo nacimiento, tal como indica la voz quechua que da título a la obra y que significa: parto, parir.

La obra de Salman abre con una dedicatoria *a las mujeres del monte* y con un fragmento lírico que recuerda la canción “Del dios de la chacarera” del grupo santiagueño Vislumbres del Esteko:²

Soy el mito hecho carne
Del Dios de las leyendas.
Soy nuevo renacer
Animal con furia
Parida por la teta.
Hoy el monte me revela
Soy de agreste inmensidad.
Huelan mi cuero

1 Cecilia Salman nació en 1984 en Frías, Santiago del Estero. Es dramaturga, docente y actriz. A los 18 partió a vivir a Córdoba. Egresó de la Escuela de Teatro Roberto Arlt y realizó el posgrado en Dramaturgia en la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Integró el grupo La Bretel Teatro y ejerció la docencia. Terminó la Maestría en Dramaturgia en la Universidad Nacional de las Artes (UNA) y hoy está en medio de la escritura de su tesis. En el último tiempo escribe y cocina (mucho). Algunas de sus obras fueron reconocidas: *Wachay* en el 22° Concurso Nacional de Obras de Teatro. *Dramaturgias escritas por mujeres* (INT). “Shukraan” y “Un tío sentido” en *Dramaturgias NOA en modo ASPO* (INT). *Tamagotchi*, Mejor Relato Humorístico sobre Pandemia en el Concurso Literario Internacional de Relatos Alberto Cognigni. Actualmente, escribe mirando al Ancasti y se aferra a las experiencias de tramas tejidas en cruce, haciéndolo en compañía para La Trenza y Salvadora Editora.

2 La canción inicia con estos versos: “Io soy el hijo hecho carne / Del Dios de la chacarera / El diablo en los carnavales / La guaracha me revela”.

Quemándose
Curtiéndose.
Voy a contra pelo de mi piel
Con el sol en la espalda
Acechándome.
Me entrego
Ofrendo mi cuerpo
Obligada.
Nacimiento de cuernos
Crecen telares de pelos
Soy el mito hecho carne.³

En la primera secuencia/momento, “Amanecer”, se presenta a esa comunidad de mujeres-animal que habitan en “un juntadero perdido del monte santiagueño”. Reunidas en función de los preparativos para la celebración del cumpleaños/transformación de Sulay, la conversación gira en torno al bordado del mantel, la depilación de la inminente cumpleañera cuyos pelos no paran de crecer y su don para leer las líneas de las tetas como si fueran las líneas de la mano o la borra del café. Puede reconocerse la trama o tejido como tópicos: en el diseño del mantel, en los dibujos de las tetas que develan lo que les toca vivir y por qué están en esa casa y en la aceptación de Sulay de los pelos que le crecen en el cuerpo y la hacen decir: “Estoy resignándome a la trama de mi tejido” (Salman, 2020, p.14).

Así, lejos de representaciones eurocentradas, cisnormadas y ancladas en una supremacía antropocéntrica que pone al ser humano por encima de cualquier especie, Salman recupera no sólo la identidad animal sin binarismos –en un intento de superación de la dicotomía hombre-mujer/animal–, sino también los saberes ancestrales ligados al tejido. Leemos en esto un intento de sanar la “herida colonial” (Anzaldúa, 1987; Mignolo, 2005)⁴ que vinculamos con la propuesta decolonial de la socióloga e historiadora boliviana Silvia Rivera Cusicanqui para pensar la identidad desde las prácticas de las tejedoras pre-hispánicas. La noción de identidad que emerge de las prácticas de las mujeres se asemeja al tejido: teje la trama de la interculturalidad a través de lenguajes y símbolos capaces de seducir al “otro” sobre la base de pactos de reciprocidad y convivencia. Dice Rivera Cusicanqui (2011):

En esto, las mujeres tenemos una enorme responsabilidad. Descolonizar el género no es dar la vuelta la tortilla. Es recuperar la dignidad de lo femenino y de lo indígena, su ética de responsabilidad hacia el mundo de los vivos –human@s, animales, la pacha. De este profundo respeto y humildad frente al mundo –en sus dimensiones materiales y sagradas–, emergerá un modo diferente de convivencia y organización social. (s/p)

3 En este artículo tomamos como referencia, para todas las citas textuales de *Wachay*, una versión inédita cedida gentilmente por su autora. El texto dramático se encuentra en proceso de ser publicado por el INT.

4 “La herida primigenia es un trauma que te revela el desprecio de quien te llama Otro. Quienes hemos sido identificados como impuros quizá tengamos la piel de color (no blanco), un acento diferente (fruto de no ser de la metrópoli), un deseo sexual que no encaja en la heterosexualidad, un género equivocado (mujer o trans). La pregunta de «oye, y ¿por qué no encajamos?» nos ronda a cada paso y junto a ella nos inquieta la de nuestra ascendencia, nos preguntamos siempre por la genealogía de nuestro mal. Ese mal, convertido en un traumatismo corporal, refiere a una herida: la herida colonial” (Palacio Avedaño, 2020, p. 40).

En su artículo “Resistencias corpopolíticas en Argentina: monstruos femeninos levantándose contra la desaparición”, Marie Audran (2017) señala que, desde el siglo XIX en la literatura argentina, el cuerpo de la mujer se declina entre dos figuras fundantes: la cautiva (cuerpo argentino canónico) y la subversiva (indígenas, prostitutas, adúlteras, locas, etc.). La autora encuentra en la literatura de mujeres surgida en los últimos años –junto a los movimientos feministas en distintos ámbitos de la vida social, cultural y política–, la gestación de lo que denomina “cuerpos-monstruos” porque muestran y trasgreden a la vez los mecanismos históricos y discursivos que constituyen el cuerpo argentino canónico (Audran, 2017, p. 81).

Entendemos que la animalidad/monstruosidad es despojada por Salman de sus sentidos negativos, peyorativos a lo largo del texto. Se reivindica la sabiduría ancestral de las mujeres inscripta también en sus cuerpos marcados, mutilados, peludos, heridos y sangrantes. Cuerpos que mutan en conexión/tensión con la naturaleza que los rodea. Tal como se muestra en la segunda secuencia/momento, “Atardecer. Incendio del poniente”, en la que se reconstruyen elípticamente las historias de vida de Mula, Kakuy y Tele a partir de intertextos geoculturales del NOA.

El personaje de Mula –acusada por Kakuy de incestuosa y pecadora– remite a la figura de la mulánima o alma mula, mujer transformada en ese animal por haber tenido relaciones amorosas con un cura y/o cometido incesto, según la leyenda difundida en el Norte y Centro del país.⁵ Dice Kakuy: “A la Mula le han dado un castigo de Dios por inmoral. La han vuelto mula y así ha llegado arrastrando cadenas pesadas...” (Salman, 2020, p. 18). Y Mula agrega: “Una casa monte adentro, donde metían a las endemoniadas, impúdicas y descarriadas; así llegué hasta acá. Mi castigo era vagar por las noches y asustar a mujeres que el pueblo creía inmorales” (Salman, 2020, p. 19). Pero Mula se defiende diciendo que “el problema lo tienen los otros” y con sus compañeras cuentan a Sulay cómo aquellas la ayudaron a deshacerse de sus cadenas.

Luego toca el turno de las historias de Kakuy y Tele; en ambos casos se hace referencia a las canciones que les dedicaron. Kakuy, la mujer transformada en pájaro por castigo de su hermano “cansado ya de soportarla” por no esperarlo con la comida lista dice ella tal como refiere la letra de la chacarera “Hermano Kakuy”⁶ que recoge a su vez la leyenda santiagueña. Así se conocieron Kakuy y Tele, una colgada en un árbol y la otra perdida en el monte. “A vos sí que te dedicaron lindas canciones”⁷ le dice Kakuy a Tele, la Telesita o Telésfora Castillo, la joven santiagueña conocida por su gusto por bailar, quien muere trágicamente quemada y a la que luego se le atribuyen milagros: “La Tele es la santa pagana”, tal como dice su compañera.

Los intertextos geoculturales hilados por Salman en su obra, no pretenden asentarse en tópicos folklóricos ni aportar al texto su “color local”, más bien, construyen un *locus* de enunciación lugarizado que remite a un patrimonio socioestético del NOA pero sin mirada esencialista. Zulma Palermo (2012) prefiere el término “lugar” –categoría distinta de región– justamente para “dar valor

5 Remitirse al texto de Colombres (2009).

6 De Los Carabajal.

7 Se refiere a la chacarera *Alma de Rezabaile* de Los Carabajal que cita el personaje más adelante.

valor a lo local no en el sentido de los regionalismos tradicionalistas persecutores de una esencia originaria de las identidades” (Palermo, 2012, p. 68).

En función de las significaciones que encontramos en las historias de estas tres mujeres –Mula, Kakuy y Tele– nos resultan muy pertinentes las observaciones de Ana Lía Miranda en un artículo recientemente publicado sobre cuerpos fronterizos y performáticos en la literatura del NOA. Dice la autora:

¿Cómo representar un cuerpo físicamente minoritario en espacios históricamente patriarcales y coloniales? (...)

La alteridad monstruosa en ejecución performática los convierte en entidades socioculturales que transgreden el estatuto de lo normal para visibilizar la práctica consuetudinaria de la violencia física y de la apropiación de cuerpos y de conciencias en búsqueda de un falso expurgo homogeneizador. (Miranda, 2021, p. 26-27)

Se llega así a la tercera secuencia/momento, el “Anochecer” de aquel *día ritualero* en palabras de las protagonistas. Reunidas en torno al fuego, con luna llena, celebran la danza ritual que dará lugar a la transformación de Sulay en cabra –su nuevo nacimiento– dando origen a una nueva leyenda; a la vez que consume/abrasa a su madre Lita que la deja al cuidado de sus compañeras con estas palabras:

Lita: (...) Hija sabia
hecha leyenda andarás
El monte te abraza.
Las chicas son tus madres
Ya no me perteneces.
Dejáme en el fuego
Quemándome
No quiero entorpecer
Naturaleza que no comprendo.
Amor que resigno
Te quiero libre.
Mitad mujer, Mitad animal
Hecha mito tu cuerpo (...)

Se cierran así las secuencias de pasaje estructuradas en los tres momentos: preparación, acceso a la sabiduría de las mayores a través de sus historias y conversión o cambio ontológico que da lugar al nuevo ser. De esta manera, Salman da voz a las mujeres del monte, pariendo una nueva leyenda.

En una entrevista para la Revista *Picadero* (del INT), la autora santiagueña manifiesta que, a partir de sus personajes, intenta investigar sobre la maternidad, tema que claramente atraviesa *Wachay* desde su título. Además, explica que trabaja “colectivizando la escritura” y que esta obra se gestó – desde un comienzo– con “lecturas compañeras” (Méndez 2021, p. 49). Como vemos, tanto en el texto dramático como en su proceso escriturario se trabaja con la idea de co-maternar. Para Salman como para sus personajes, la maternidad es más que parir y dar a luz un hijo/hija/hije, un libro, una nueva leyenda, etc. también es cuestión de tejido entre mujeres, de comunidad.

Nos interesa especialmente el modo en que la dramaturga crea un universo sonoro para dar cuenta de la naturaleza de ese monte en su texto: silencios, chirridos, gritos, parecen expandir las posibilidades del lenguaje humano. Entendemos “universo sonoro ficcional o del relato” en palabras de Malena Graciosi (2021) como:

Lo que suena como requerimiento de la historia. Está compuesto por los diálogos, las acciones, los silencios y todos los sonidos provenientes de fuentes sonoras existentes o mencionadas en la trama y/o didascalias. Algunos de estos sonidos y músicas son imprescindibles para el desarrollo del relato, cumplen funciones narrativas o brindan información necesaria para la comprensión de la historia. Los sonidos del universo del relato son los sonidos que oyen los personajes. (p. 14)

El texto de Salman construye paisajes sonoros (Schafer)⁸ en íntima articulación con la naturaleza-entorno y también con los tres momentos de la estructura ritualista que advertimos en su obra. *En el amanecer abundan los silencios*. Silencio de sol naciente, de gallo al despertar, silencio perfumado de algarroba y poleo florecido, de talones descalzos que chocan en piso de tierra, de grillos, de uturunco, de teta amputada, de teta que habla, silencio de jadeos de yegua, silencio interrumpido por el canto de algún hacha, silencio de chañar herido, de teta pisada y de cuero de iguana cocinándose al sol. *En el atardecer predominan los chirridos*. Chirrido de coyuyos, de grillos, chirrido oxidado que se repite, chirrido de relincho, de zarandeo, de vino, de agua hirviendo, de brasero prendido, de fuego, de cuerno afilándose, de llanto en pena, chirrido que se extiende y regresa, chirrido de leña. Y, *en el anochecer se multiplican los gritos*. Grito con luna llena, grito de cardenal, de lechuza, de brasero, grito que retumba, que arde, grito de cuero, grito de llanto, grito embrujado que ensordece, grito seco desalmado, de súplica, de teta llorando, de teta sangrando, de leña ardiendo, grito de aves pesadas volando, grito descarnado de trance.

En su libreta *El Nicho* (2018), Bonnet, Namour y Bailey anotan esta idea que compartimos aquí:

Los ruidos y los silencios son siempre relativos a un contexto cultural y al uso artístico y/o político. Reflejan diversas realidades, las cuales tienen cierta validez y pertinencia, y cargan cierto peso en el proceso de delimitación del área del sonido (...). (p. 16)

En *Wachay*, los silencios anudan la preparación inicial, los chirridos resuenan en el acceso al saber ancestral compartido por las mujeres del monte y los gritos acompañan el trance sacrificial para la transmutación y el nuevo nacimiento en el ciclo vida/muerte/vida. En esas breves didascalias la autora santiagueña multiplica el alcance de los lenguajes contenidos en su texto. Tanto los sonidos como las formaciones fonéticas, morfosintácticas y léxicas así como los intertextos geoculturales del NOA, ya mencionados, no sólo propician ese *locus* de enunciación lugarizado –no folklórico ni esencialista– sino que permiten el reconocimiento de una voz poética tan personal como potente que encontramos en la dramaturgia de Salman.

8 “Yo denomino *Soundscape* [Paisaje Sonoro] al entorno acústico y con este término me refiero al campo sonoro total, cualquiera sea el lugar en que nos encontremos. Es una palabra derivada de *Landscape* [paisaje]; sin embargo, y a diferencia de aquella, no está estrictamente limitada a los lugares exteriores. El entorno que me rodea mientras escribo es un *Soundscape*, un Paisaje Sonoro” (Schafer citado por Ferretti, 2006, p. 783). “Un Paisaje Sonoro depende, entonces, de la relación explícita existente entre el entorno y el individuo (...)” (Cárdenas-Soler, y Martínez-Chaparro, 2015, p. 129-140).

Referencias bibliográficas

- Audran, M. (2017). Resistencias corropolíticas en Argentina: monstruos femeninos levantándose contra la desaparición. *REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS*, 3, 17, 76-96. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/472400>
- Bonnet, E.; Namour, E. y Bailey, B. (2018). *El nicho. México*. Buró Buró Oficina de proyectos culturales, S.C.
- Cárdenas-Soler, R. N., & Martínez-Chaparro, D. (2015). El Paisaje sonoro, una aproximación teórica desde la semiótica. *Revista de Investigación, Desarrollo e Innovación*, 5, 2, 129-140. <https://bit.ly/3PyccVM>
- Colombres, A. (2009). *Seres sobrenaturales de la cultura popular argentina*. Buenos Aires, Ed. Del Sol.
- Graciosi, M. (2021). *Sonido escénico. Universos sonoros de las artes escénicas y performáticas*. Argentina, Editado y publicado por Malena Graciosi. sonidoescenico.com.
- Méndez, M. (2021). Concurso Nacional de Obras de Teatro. Puesta en valor de la dramaturgia producida por mujeres. *Picadero*, XXI, 43, 47-50.
- Miranda, A. L. (2021). Cuerpos fronterizos y performáticos en la literatura del NOA. Registro en los relatos orales. *ENCIUDARTE*, 6, 23-27. <https://bit.ly/3cjr4sj>
- Palacio Avendaño, M. (2020). *Gloria Anzaldúa. Poscolonialidad y feminismo*. España, Ed. Gedisa.
- Palermo, Z. (2012). De cánones y lugarizaciones. En Massara, L.; Guzmán, R. y Nallim, A. (dir.), *La Literatura del Noroeste Argentino*, vol. II (pp. 63-75). Jujuy, EDIUNJu.
- Rivera Cusicanqui, S. (2011). Descolonizar el género [Columna de opinión]. *Otramérica. De Sur a Norte*. Panamá, HREV. <https://bit.ly/3Mbjm0k>.

***Valeria Mozzoni** es Licenciada y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán (UNT) donde se desempeña como docente e investigadora en la Facultad de Filosofía y Letras. Actualmente dirige el Proyecto PIUNT H685 “La literatura Argentina del Noroeste a partir de 1983. Poéticas fronterizas, tensiones, convergencias y divergencias” que se desarrolla en el Instituto Interdisciplinario de Literaturas Argentina y Comparadas (IILAC). Autora de los libros: *El caballero de Olmedo, de Lope de Vega: un clásico actualizado en una puesta escénica tucumana* (2004) y *Teatro tucumano y cultura española: Entre dramaturgias y puestas escénicas* (2015); compiladora de *Tantakuy. Antología de dramaturgas del NOA* (2021). Ha publicado diversos trabajos sobre teatro y literatura en ediciones conjuntas y revistas especializadas.