

# JUGAR CON BARRO, ENSAMBLAR RESTOS. ESCRITURA E INSTALACIÓN SOBRE INFANCIAS EN GUERRA



## Playing with Mud, Assemble Remains. Writing and Installation About Childhoods in War

Calomarde, Nancy

 Nancy Calomarde \*  
nancycalomarde@yahoo.com.ar  
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

**Cuadernos de Literatura. Revista de Estudios  
Lingüísticos y Literarios**  
Universidad Nacional del Nordeste, Argentina  
ISSN: 0326-5102  
ISSN-e: 2684-0499  
Periodicidad: Semestral  
núm. 22, e2204, 2023  
cuadernosdeliteraturaunne@gmail.com

Recepción: 25/04/23  
Aprobación: 29/06/23

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/785/7854634006/>

DOI: <https://doi.org/10.30972/clt.227300>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-  
NoComercial 4.0 Internacional.

**Resumen:** El artículo se propone indagar en los restos de memoria de la Guerra del Paraguay que sobreviven en cuerpos y territorios de la contemporaneidad a partir de prácticas culturales recientes. Para ello, se centra en una instalación del artista plástico Jorge Cuello, “Historia de los gurises del ejército de terracota Acosta Ñu”, y en el poemario *Paraguay* del argentino Martín Rodríguez, a partir de la hipótesis de que esas producciones trabajan con insumos materiales e imaginarios tomados de la cultura guaraní y proyectan un mapa poético como epitome de un mundo destruido por la guerra, de una guerra que es clausura e inicio del fin del mismo.

**Palabras clave:** guerra, cuerpos, memoria, Nación, infancias.

**Abstract:** The article aims to investigate the memory remains of the Paraguayan War that survive in contemporary bodies and territories based on recent cultural practices. To do this, it focuses on an installation by the plastic artist Jorge Cuello, “Historia de los gurises del ejército de terracota Acosta Ñu”, and the collection of poems *Paraguay* by the Argentine Martín Rodríguez, based on the hypothesis that these productions work with material and imaginary inputs taken from the Guaraní culture and project a poetic map as the epitome of a world destroyed by war, of a war that is closure and the beginning of the end of the same.

**Keywords:** war, bodies, memory, Nation, childhood.

## NOTAS DE AUTOR

- \* Nancy Calomarde es Doctora en Letras y Magíster en Literaturas Latinoamericanas por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Ha publicado dos libros: *Políticas y ficciones en Sur (1945-1955)* en 2004 y *El diálogo oblicuo* en 2010 y 2016. También ha editado y coordinado *Territorialidades latinoamericanas* (2021). En colaboración, ha editado *Lezama: Orígenes, revolución y después*, *Escrituras Latinoamericanas. Literatura, teoría y crítica en debate*, ambos publicados en 2013, *Devenir/Escribir Cuba en el siglo XXI* (2019) y *Ficciones críticas* (2021), además de diferentes volúmenes sobre crítica literaria latinoamericana. Ha publicado artículos en revistas científicas y capítulos de libros sobre sus temas de especialización, vinculados a la literatura latinoamericana con especial énfasis en la cubana. Dirige un Programa de Investigación dedicado al estudio de la crítica literaria latinoamericana y el proyecto “Territorialidades latinoamericanas en mundos por-venir: poéticas de re-paisamiento y re-comienzos en los ensamblajes heterogéneos de la literatura y el arte contemporáneos” (2017-2023) (SECYT-CIFFyH). Se desempeña como Profesora Titular de las cátedras de Literatura Latinoamericana I y II de la Escuela de Letras de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC. Fue profesora visitante en la Universidad de Texas, Estados Unidos, en 2007 y en Leiden, Países Bajos, en 2009. Es investigadora del Centro de Investigaciones “María Saleme de Burnichón”.

*A Blanquita, la nena que se quedó en Los Molles*

(...) *tu brazo armado que amenaza a niños blancos y bilingües. Frágiles campanitas de llanto amarillo con las hebras de un té inglés bordados, en un paraíso de campiña y de rocío violado, sus nombres en guaraní la Batalla de Campo Grande o Batalla de los Niños (o Acosta Ñu)*

Martín Rodríguez

Para 1928,<sup>1</sup> en plena efervescencia vanguardista mientras sus contemporáneos descubren África y América Latina, con ojos surrealistas, Alfred Metraux escribe un precioso libro-tesis titulado *La civilización material de las tribus Tupí-Guaraní* (1928). Sin haber pisado todavía América del Sur, no solamente plantea la existencia de una enorme cultura –que se extendería desde la cuenca amazónica y el río Paraguay hasta los Andes–, con base en la lengua y en prácticas culturales comunes, especialmente religiosas, sino que pone foco en la necesidad de atender a la dimensión material para el estudio la cultura guaraní. Esa iluminación había sido provocada frente a la constatación de los objetos y registros vinculados a la alfarería de esos pueblos conservados en las colecciones americanas del Museo de Gotemburgo (Bossert y Villar, 2007), en Suecia, además del testimonio de numerosos cronistas y etnógrafos. El antropólogo suizo exhibe en este estudio su desplazamiento de la arqueología a la etnología, un movimiento epistémico que le permitirá detenerse en prácticas específicas como el trabajo con el barro, la cerámica y los enterramientos para dar cuenta de los rasgos más relevantes de esta cultura a la que denominó “civilización”, un término im-político (o impropio políticamente) y en desuso actualmente para los estudios latinoamericanos. Metraux lee las dinámicas de migraciones y desplazamientos de estos pueblos,<sup>2</sup> las violencias de los procesos de dominación, y las huellas materiales de las transculturaciones con la lente puesta en las producciones hechas con barro. En el conjunto de inquietantes preguntas que le suscita su investigación, existe una que cobra potencia epistemológica en el presente<sup>3</sup> y está vinculada a las razones por las cuales la alfarería guaraní constituye un arte “de mujeres”- esa marca de género ha venido siendo retomada por revisitaciones muy recientes. Por ejemplo, en 2020, la ceramista y muralista Katherine Zenteno, mientras participaba de una residencia en el marco del proyecto *Yangareko*, destinado a las mujeres guaraníes en el Chaco chusquisaqueño, sugiere que la materialidad del barro es clave para comprender la persistencia de una forma de arte en esa comunidad y, por ende –añado–, para un posible lugar de ingreso al estudio de los nuevos materialismos con perspectiva de género en la cultura latinoamericana. Escribe:

El barro es una materia viva, blanda y moldeable, surge de la naturaleza y una vez en contacto con las manos te invade el alma. En el exterior algo se va transformando mientras las manos hacen lo suyo con la mezcla de agua y tierra. (Zenteno, 2020, párr. 2)

Si los estudios de Metraux abren nuevas perspectivas acerca de la relación entre arte y naturaleza, materia viva y creación, entre lo humano y lo no humano, entre lo vivo y lo inerte con las que los estudios recientes parecen dialogar con vigor, una zona de esos problemas me permite interpelar los objetos estudiados en este trabajo. Me refiero a los sistemas relaciones entre la práctica doméstica de la agricultura, el arte culinario y la alfarería<sup>4</sup> que están presentes en la cultura guaraní y nos ofrecen una puerta de entrada para repensar la noción de “arte indígena” (Escobar, 2015, p. 13), a la luz de los procesos de reinención de las formas del “arte fuera de sí” y de las intersecciones entre naturaleza-cultura que habilita un pensamiento del después del después – o para decirlo con un término caro a la jerga académica, post-antropocéntrico. Si aquella tríada-agricultura, alfarería y arte culinario constituyó una matriz explicativa que fue retomada en trabajos posteriores como los del propio Escobar (2015), ella nos habilita, además, nuevas formas para repensar los diferentes modos de arte guaraní vinculados a la naturaleza y sus formas de (super)vivencia.

Otro rasgo “material” que ha sido señalado en el arte guaraní se vincula con las huellas de la presencia de experiencias de territorialidad suramericana en sus producciones:

El objetivo general de la labor comparativa consistía en identificar los rasgos propios de una hipotética ‘civilización tupí-guaraní’ originaria; ubicar el lugar de origen de la misma –el centro desde el cual esos rasgos se difundieron; para luego rastrear los movimientos migratorios que llevaron a esa difusión. El terreno considerado, pues, era buena parte de América del Sur, y los procesos estudiados abarcaban siglos. (Bossert y Villar, 2007, p. 130)

De su maestro francés, le viene a Metraux no solo el interés por esta territorialidad “del Sur”, sino también su obsesión por la cultura material<sup>5</sup> que he mencionado antes. En esta clave, me interesa pensar la operación de reterritorialización de esas marcas de la cultura guaraní que el autor de *La civilización material...* había encontrado en los objetos observados, en la instalación del artista cordobés Jorge Cuello,<sup>6</sup> “Historia de los gurises del ejército de terracota Acosta Ñu”. Y ese interés persigue al menos tres problemas: 1. La pregunta en torno a qué toma del arte guaraní que sueña con el mar, que corre hacia el mar, el artista mediterráneo en su praxis situada (desde el lugar más mediterráneo de la región), “enterrada” en el espacio de las traslasierras cordobesas. Qué de ese enigma acuático llega hasta Los Molles y qué se traduce poéticamente en la voz de un yo lingüista y trovador:

(...) la explicación más plausible para este pequeño enigma lingüístico se encuentra de lado de quienes toman en cuenta la vinculación natural del río con el mar. En efecto, para, en una de sus acepciones más reconocidas, es también ‘mar’ de donde Paraná (para aná) es ‘pariente del mar’. En consecuencia, Para-guá-y significaría ‘río tributario del mar’ o ‘río de las grandes lagunas’. (Rodríguez, 2012, p. 3)

2. El segundo interrogante que persigo se focaliza en la praxis del artista que ensambla materiales y temporalidades a través de la reunión-yuxtaposición de repertorios de técnicas y memorias disímiles en una operación de montaje que hilvana memorias y relatos heterogéneos. 3. Por último, me pregunto qué podría significar, desde su obra (o su des-obra) (Nancy, 2000, p. 56), entonces inter-venir, inter-decir en el por-venir, con imágenes de adobe y con restos.

En paralelo al trabajo con la instalación y su materialidad, persigo la pregunta en torno a los modos en que la poética puede regresar, siglo y medio después, a los territorios de la guerra para contar una historia sepultada en el silencio de las naciones en conflicto, aquella que, en su opacidad y mudez, habla sin embargo con la lengua ausente y sobreviviente de sus restos y entierros. El poemario *Paraguay* (2012) del escritor argentino Martín Rodríguez nos aproxima al violento fluir de los territorios que sueñan con el mar, que corren hacia él. La *poiesis* puede ser una indócil reescritura de la historia y de los mapas de la Nación.

En febrero 2019, Cuello monta una instalación en el *camping* de Los Molles (Córdoba, Argentina) con el título de “Historia de los gurises del ejército de terracota Acosta Ñu”, donde se propone volver a contar la historia del genocidio infantil de la Guerra del Paraguay. Como des-obra en su apertura e incompletud, la instalación invita al ocasional público que transita un lugar de descanso veraniego, a participar en la práctica estética colaborativa por medio de la elaboración de las figuras-niños. Los convoca a convertir su estatuto de observador en el de transitorio artista que produce un acto creativo, no solo por vía de la manufactura sin técnica del amasado del barro, sino también, de la yuxtaposición de imaginarios, deseos y horizontes de expectativas puestos a circular en la obra a través de la escritura espontánea y de la asignación de nombres propios. Mediados por el pacto estético, el artista y su público entran una comunidad que se construye en (con) el barro, para dar cuerpo (quizá, una forma de supervivencia) a los esbozos de figuras que el mismo Cuello había propuesto:

Como en Solentiname me sentí en febrero de 2019, en el camping de Los Molles. Como Ernesto Cardenal en Cuba. Ocurrió lo previsto con la diferencia de que al volverse real deja de ser un sueño. Llegué con 20 almas de gurises de adobe y el público presente les dio su cuerpo, su nombre y un sueño. (Arte Comebirom Cuello, 2020, párr. 5)

El artista inscribe, de manera explícita, su praxis en la tradición latinoamericana y habilita el diálogo con un repertorio fechado en los años sesenta, y localizado, sin ambages, en los marcos de la Teoría de la Liberación. En ese aparente gesto anacrónico ¿qué resonancias tiene para la práctica del arte la inscripción en una genealogía tan nítida?, ¿qué agenciamientos estéticos lleva implícitos la labor arqueológica de escarbar (ex-cavar) el barro, ensamblar restos? Las figuras creadas desde la experiencia colectiva trabajan sobre el espacio de vacancia producido por la violencia política de la guerra y por su hermeneusis nacionalista. La desaparición primero de los cuerpos niños y luego de su relato habilita el sitio de la falta sobre la que trabaja el arte comebirom.<sup>7</sup> De este modo, Cuello resitúa su praxis para proyectar la pregunta en torno al lugar del arte en nuestras sociedades contemporáneas, sus vínculos con lo político y la dimensión de lo común. La autotfiguración, en suma, proyecta su propio lugar de enunciación en el espacio simbólico del Solentiname de la tradición latinoamericana. El yo autoral se coloca por un lado en el “lugar de los artistas” por antonomasia que encierra su etimología y, por otro, en el Archipiélago del Gran Lago de Nicaragua donde Cardenal tenía su comunidad religiosa, y donde Cuello se trasmuta en chaman en el acto de la creación colectiva. El mismo artista resitúa su hacer-arte en el Viaje a Solentiname de Cortázar, allí donde el autor de *Rayuela* concibió el *Apocalipsis* (en Solentiname) y Cardenal, el *Evangelio*.

La fotografía de los esbozos elaborados por Cuello para la instalación ha sido tomada de la nota realizada por el diario *La nueva mañana*, firmada por la periodista Barbi Couto (2019).



Figura 1. Fotografía de la periodista Barby Couto sobre la instalación de Jorge Cuello, “Los gurises del ejército de terracota Acosta Ñu”. Fuente: *La mañana de Córdoba* (2019, p. 5).

Unos meses más tarde, en el mes de septiembre, la instalación se expone para la muestra *Antojolías*, organizada por el Centro de Difusión e Investigación de Literatura Infantil y Juvenil (CEDILIJ) en el Centro de Arte Contemporáneo de la ciudad de Córdoba, con ambientación de un coro de niños haciendo sonar música guaraní (del grupo *Ñande Reko Arandú – Memoria Viva Guaraní–*). En este caso, la instalación cuenta con decenas de muñecos de adobe que reenvían a los cerca de 650 niños paraguayos de entre 6 y 12 años, sacrificados en la batalla de Acosta Ñu, un 16 de agosto de 1869. Los muñecos, como en Los Molles, están contruidos con materiales tomados de la naturaleza, además del barro, los palos de caña, y las barbas de choclo. Utiliza para sus figuras también productos inter-venidos, manufacturados, como los corchos y los restos de lienzo. No solo se trata ahora de materiales híbridos, que actualizan las huellas de los procesos de industrialización, son también materiales que en su semiosis reenvían al entrelugar de vida-muerte, ya que su utilización creativa reterritorializa y resemantiza el vínculo de los cuerpos con la muerte. A través de

la isotopía del consumo adictivo de alcohol, el artista se propone exhibir la historia personal de su cuerpo enfermo. Como bio-escultura, el corcho se convierte así en la sinécdoque de la adicción, y en su materialidad, en el objeto que ensambla, paradójicamente, los restos de vida: los cuerpos niños asesinados en la guerra con el cuerpo enfermo del artista. Estas siluetas espectrales juegan, asimismo, con la memoria común guardada en los relatos orales que aseguran que los niños de la guerra enmascaraban sus cuerpos pequeños con tinta y *mangaisy*, con los cuales impostaban una adultez ajena como estrategia, no ya de guerra, sino de supervivencia. Simulacro, sustitución sinecdótica, configuran las operaciones de un barroco necropolítico que la instalación no solo exhibe, sino transforma su espectralidad en osamenta residual (barro, corchos, palitos, retazos) para un consumo lúdico que politiza al arte. También provoca y subvierte su régimen de percepción, al incitar al espectador a transformar su estatuto al de creador, a través de una praxis estética participativa, que lo introduce a un hacer con otros el arte de todxs.

Las crónicas del viajero inglés Richard Burton, que visitó a Mitre y al Mariscal López en los campos de batalla, reescritas por Roa Bastos (2001) dejan testimonio de esa escena del genocidio infantil que regresa en la forma de la instalación:

Yo tenía la impresión –dice Burton en una de sus cartas– de que un solo y único puñado de hombres era el que aparecía y desaparecía en todos los lugares a la vez. Esos pigmeos no eran hombres adultos. No eran más que muchachos púberes, que se habían pegado a las caras unas hirsutas barbas fabricadas con crines y colas de caballos mediante el indestructible látex del *mangaisy* [en guaraní en el original]. Muchos de esos niños iban acompañados por sus madres disfrazadas de la misma guisa. Esos dos mil niños, que ‘sobraban’, iban a ser aplastados por los cascos de los caballos aliados. (Roa Bastos, 2001, p. 57)

Ese aparecer y desaparecer espectral exhibe la iteración como estrategia última de combate al hacer del engaño una potencia susceptible de enmascarar la falta, en este caso de los mismos cuerpos adultos en un ejército diezmado. Los niños enmascaran su juventud detrás del pelaje animal pegoteado con el *mangaisy*, una resina obtenida de cierto árbol de la familia de las apocináceas, cuyo fruto aromático se nombra en guaraní. El relato apela así a los saberes guardados en la memoria común para armar, en primer término, una estrategia de lucha. Si la guerra como dispositivo moderno los ha despojado de su condición humana, resta aún un reaseguro de supervivencia en los saberes antiguos, enterrados y clandestinos. Como juego retórico ambiguo, resuena en el término *mangaisy*, otro sentido, el juego de la pelota, porque ambos se designan del mismo modo en la lengua del *tekoha* (Escobar, 2012, p. 81) y la homonimia permite conectar el espacio del campo de batalla –la guerra– con el campo de juego –las infancias– en el doble sentido de *performance* y de niñez (abandonada), y a ambos, con la muerte. Siguiendo esta línea, una segunda posibilidad de lectura incita la frase: en la estrategia bélica se escenifica una cosmovisión alterna, una posibilidad de pensamiento montado sobre ligámenes inconexos, insospechados.

La operación de Cuello apuesta a abrir un pensamiento en torno a las temporalidades heterogéneas en la cultura latinoamericana por vía del uso del anacronismo de la técnica, del presente densificado por la intervención de los pasados configurado en la coexistencia de materiales efímeros y perennes, y las memorias del por-venir que se dan cita en la obra al contar en los destartalados *gurises*, el relato la violencia sobre los cuerpos. Con el uso de la técnica, actualiza el lugar del arte del barro en la cultura guaraní, y en la imagen, la historia de la guerra del Paraguay (sinécdoque del país mítico de la nación guaraní) como disrupción del devenir de la historia de la Tierra sin Mal hacia la fractura del tiempo en la teleología moderna. En la temporalidad yuxtapuesta de la obra, resuenan los procesos neocoloniales y neoextractivistas que amenazan a un vasto territorio del sur construido para el pensamiento ambientalista de Occidente y para los intereses globales como el Acuífero Guaraní, la tercera reserva de agua dulce del planeta Tierra.<sup>8</sup>

En el poemario *Paraguay* (2012) de Martín Rodríguez reaparecen los espectros de los cuerpos niños asesinados en la guerra. Aquí, la guerra asume la forma del Apocalipsis, como una forma de destrucción radical de los modos de vida, de las lenguas, de las culturas. En el texto, la guerra es a la vez un acontecimiento histórico que cancela un tipo de organización cultural historizada (el *tekoha*) (Escobar, 2012, p. 82) y el holocausto

de un pueblo, y al mismo tiempo, es una experiencia apocalíptica, en su dimensión mítica, ya que clausura una forma de mundo. En este sentido, en un trabajo fundamental para esta zona de problemas, Javier Uriarte (2021) se ha detenido en el estudio de los vínculos entre estado, guerra, viaje y ruina. La guerra, la de la Triple Alianza en particular, desde su perspectiva, es el principal dispositivo de producción y reproducción de sistemas simbólicos y el mecanismo de imposición de una idea de espacio que se monta en la naciente modernidad decimonónica que crea los Estados/Nación en América Latina y se proyecta hasta el presente en diferentes modalidades de desertificación y extracción.

Además, el territorio guaraní en su expansión metafórica se convierte en el poemario, en el dispositivo geoestético de una memoria contrautópica. Estos “países que van hacia el mar”, reescriben la historia fallida del pueblo paraguayo, aplastado a fines del siglo XIX por la Triple Alianza. La imagen de territorios fluyentes hace estallar los límites de los ordenamientos occidentales: el agua se mezcla con la tierra, el barro se confunde, oscuro, con la sangre de los cuerpos niños, devenidos peces trágicos. El mito deviene correntada epistemológica y poética para desandar los ordenamientos de la modernidad:

*Un cardumen de niños oscuros  
bajan por los ríos y las napas  
de la cuenca del Plata. Vendrá un tiempo de savia  
Ningún árbol más crecerá  
Habrá ciudades.  
Tu hijo fue a la guerra al lomo de un burro: el Mariscal.  
Un burro de la historia.  
Leyó todo mal.  
Todos los signos mal.  
Fue al mu ere  
La inmensidad de una palmera y los chirlos del sol  
lo marearon y tumbaron  
buía y el hilo negro de su muerte arrastró su rosario hacia la orilla.  
Ningún niño más crecerá. (Rodríguez, 2012, p. 67)*

Los cuerpos niños sacrificados se convierten el último vestigio de la Tierra sin Mal –“Ningún niño más crecerá”– y en la figuración de un tiempo extractivo –“Ningún árbol más crecerá”– que afecta al arte y sus memorias, al arte “fuera de sí” que trabaja con los restos de la naturaleza para interpelar las formas de frontera<sup>9</sup> –“el hilo negro de su muerte arrastró su rosario hacia la orilla”.

La poderosa imagen que abre el verso como el “cardumen de niños oscuros” fija/proyecta la mirada eurocéntrica de los viajeros decimonónicos y las elites latinoamericanas. Las reúne en una imagen cuya economía discursiva articula la visión de la alteridad aportada por la perspectiva neocolonial de los Estados en formación (y de las metrópolis implicadas en dichos procesos) que abreva, por su parte, en una constelación de nociones propias del paradigma designado como episteme occidental –desde Said (2003) en adelante, pasando por las líneas del pensamiento poscolonial y decolonial–: indio-negro-mujer-niño, sinónimos de barbarie y minusvalía, y por extensión, de lo americano, un constructo que, a todas luces, clama por la posibilidad de intervención de una “cultura superior”. A partir del estudio de las cartas de sir Richard Burton, Uriarte (2021) ha señalado el lugar fundamental (y no suficientemente estudiado) de los intereses neocoloniales de Inglaterra en el conflicto, su alianza imperial con Brasil y el apoyo silencioso que la metrópolis europea otorgó a las tropas aliadas, un dato clave para comprender no solo el éxito de los aliados sino, principalmente, la destrucción del país vecino (Uriarte, 2021, p. 50). En su estudio señala que “This silence is a product of the short shrift that studies of nineteenth century British imperialism have given Latin America” (p. 47). Ese análisis de la lectura fallida de la historia que emprende el estudioso uruguayo respecto de las guerras decimonónicas latinoamericanas como dispositivos de creación de modernidad y de Estado, se condensa en el poema como la lectura errada que realizan las élites de su propio presente (que condensa

múltiples temporalidades): “Tu hijo fue a la guerra al lomo de un burro: el Mariscal”, la ambigüedad poética evoca, asimismo, la propia muerte del hijo del escritor del desierto argentino<sup>10</sup> en esos mismos campos de batalla. En este sentido, ¿el burro de la historia sería el Mariscal López, sería Sarmiento –escribiendo su *Facundo*– o, tal vez, el poeta-estadista-erudito Mitre, que traduce en los campos de batalla el “Infierno” de la *Divina Comedia* de Dante?

Estas modulaciones poéticas nos permiten recuperar la reflexión en torno al carácter heterónimo de la producción latinoamericana en tanto condición de arte fuera de sí. En *La belleza de los otros* (2015) Ticio Escobar se preguntaba por esa cualidad del arte indígena:

¿Cómo podría definirse el borde de lo estético en culturas que mezclan la pura belleza con los trajines cifrados del culto, los prosaicos afanes en pos de la comida y el complicado ejercicio del pacto social? (Escobar, 2015, p. 28)

Si “lo estético” equivale a lo simbólico, entonces, esa cualidad ubicua contamina la experiencia y desanda los límites entre lo sagrado y lo profano, lo doméstico y lo social, lo privado y lo público. Escobar afirma, asimismo, que en las obras de los “otros” la dicotomía entre lo utilitario y lo no-utilitario no se sostiene, como tampoco se sostienen, por los demás criterios que definen al arte en Occidente: el “arte” indígena no es una creación individual ni una innovación transgresora ni una obra original (2015, p. 28). Aun así, el crítico paraguayo afirma el valor del imperativo ético en el estudio de la cultura guaraní hecho desde su inmanencia y porosidad. Si “sigue siendo fundamental hablar de arte indígena” (2015, p. 31), es porque podría ser el camino que podría alentar a las escrituras latinoamericanas en la necesaria fisura del relato etnocida y ecocida que sigue siendo la condena de los indios.

La voz poética de *Paraguay* regresa al pasado esclavista del imperio brasileño y a la mirada racista que define la gramática del conflicto donde el referente “negro macaco” se confunde con el de niño paraguayo, a través de la figura del cuerpo esclavizado, adoctrinado y bestializado en la formación militar, los cuerpos dispuestos a la guerra como carne de cañón:

¡Atrás! Negros macacos con la sogá al cuello, ¡atrás! que vienen silbando arriba de sus ponys 3500 niños. Caxias: la esclavitud es tu brazo armado que amenaza a niños blancos y bilingües. Frágiles campanitas de llanto amarillo con las hebras de un té inglés bordados, en un paraíso de campiña y de rocío violado, sus nombres en guaraní la Batalla de Campo Grande o Batalla de los Niños (o Acosta Ñu). (Rodríguez, 2012, p. 24)

El poema se inicia con el juego ambiguo entre al menos tres economías discursivas concomitantes y paradójales: la de la formación escolar (que reenvía, en su elipsis, al deber-ser de la modernidad en las infancias escolarizadas), la violencia de la organización de los esclavos dispuestos al comercio por vía de sus cuerpos engrillados y la formación militar de las tropas en el campo de batalla. Asimismo, leemos la complicidad brasileño-británica en la cercanía gramatical de los referentes Caxias<sup>11</sup>/té británico que el poema proyecta como dislocación de los sentidos asignados en las historiografías nacionalistas. A la misma vez, ese desajuste se engarza a la oblicua referencia al *ñanduty*,<sup>12</sup> el tejido tradicional del pueblo guaraní, aludido metonímicamente a través de sus “hebras” (¿son las hebras del té o de las plantas extraídas de los árboles para el tejido?). En paralelo, el poema interpela la experiencia de la territorialidad en la tensión entre el “campo” (de batalla) y la “campiña” donde se proyecta el sueño metropolitano de dominio del paisaje en el lexema descolocado (campiña) y en la atribución bélica –su dislocación– a la pertinencia del signo lingüístico (campo), promoviendo así su disonancia semántica en clave de conflicto. La impertinencia, sin embargo, en ambos casos proyecta una violencia tecnificadora sobre la frase poética que proviene del ejercicio del poder sobre los cuerpos y territorios. Asimismo, el “paisaje dispuesto a”, en su fertilidad y vacío tal como fue configurado en las crónicas de viajeros y en el discurso occidental sobre el Nuevo Mundo, se deconstruye en el epítome del “rocío violado” como desajuste y violencia sobre lo viviente, en un entre-lugar de los cuerpos humanos intervenidos por la muerte y el agua, intervenida, por la política de exterminio y extracción.<sup>13</sup>

La imagen de la tierra arrasada sobrevuela el poema, elidida, sin embargo. El efecto de “despaisamiento” en sus tres modulaciones de tierra en rebeldía –la *Gaia* indómita, cuyas materialidades indiferentes e irritables se aproximan a la “Gaia quisquillosa” (Stengers, 2015, p. 43)– pone en suspenso no solo al sujeto-observador del paisaje occidental sino a la supervivencia misma de lo humano como especie, y de lo viviente en su diversidad y heterogeneidad. Comprendería, siguiendo el estudio de Andermann sobre la obra de Canal Feijoo, “la baja de ‘los términos medios pluviales’, ‘las erosiones’, ‘la esterilización de la superficie accesible’, ‘la proliferación de las plagas zoológicas’” (2018, p. 2), en suma, lo que hoy designamos como “historia *sympoiética*”<sup>14</sup> (Haraway, 2016, p. 61) o aceleración de las respuestas co-evolutivas por parte de las “naturalezas baratas” a los procesos de capitalización. La tercera modulación del despaisamiento sería la acepción de tierra vaciada –no desierta sino desertificada–, de un escenario dominado por la presencia de restos o muñones de sobre-vida (Haraway 2016, p. 54) que, en su aislamiento y soledad, en la forma de in-mundo, amputa la posibilidad de un vivir con otros, del estar en comunidad (Nancy, 2001, p. 34). Esa zona sería el producto de los procesos de desertificación que se iniciaron en el montaje de las guerras como proyectos de vaciamiento necesarios para dibujar un nuevo mapa de la modernidad deseada por los poderes neocoloniales (Uriarte, 2021, p. 50) en América Latina. De este modo, guerra, cartografía, viaje y formación de los Estados latinoamericanos en el siglo XIX configuran las diferentes caras de la tecnificación política, económica y militar del Estado moderno.

El título del poema “Niño envuelto” remite, sin ambages, a un campo de debates casi interminable en los estudios latinoamericanos (desde la antropología a la crítica cultural), el espacio de la antropofagia. Sus resonancias, como prácticas de barbarie tal como habían funcionado en el pensamiento decimonónico, permiten ubicar, en la tecnología de la mirada del invasor, a los cuerpos niños como imagen de la alteridad. Asimismo, el niño envuelto remite a una comida oriental de larga tradición en la cultura culinaria argentina. Como un tercer referente yuxtapuesto en el sema “niño envuelto”, evoca la máscara, el “disfraz”, el camuflaje de los cuerpos niños vestidos para la guerra, travestidos en cuerpos adultos bajo la envoltura de los aditamentos robados a la naturaleza de los que hablaba Burton en sus cartas. La envoltura remite asimismo a la mortaja, a los cuerpos dispuestos al consumo en la cultura de la muerte, como vestigio y residuo de un mundo que, para la ética de la modernidad, debe ser desaparecido.

¿Cuál es el menú de un negro despavorido que corrió doce leguas hasta la primera trinchera donde encuentra aturrido a un niño que le habla en guaraní? y están solos, solos. ¿Por dónde empieza? ¿Por los ojos, por la pera? ¿Por los talones? ¿Está servido en bandeja! ¿y si la guerra hiciera una pausa ahí? ¿y si brotaran de la tierra lombrices rojas, y brotaran hormigas rojas, toda la verdadera sustancia viva de la tierra, y si a un cuchillo de palo le volvieran a crecer sus hojas? Nooooo. ¿y si todo se animara de nuevo como en el hervidero espantoso de la creación del que salieron los despavoridos corriendo como ráfagas de flores tras una larga mancha de concha virgen que buscaba el agua, el mar, etc.? (Rodríguez, 2012, p. 45)

De cara al horizonte aporético de la soledad del in-mundo que el poema exhibe, cabe la pregunta por las posibilidades *sympoiéticas* de nuevas alianzas y reinenciones: si volviera a cobrar vida la tierra devastada, en sus muñones de sobre-vida, ¿sería posible una temporalidad regresiva y mítica que permitiera de nuevo situarnos en el instante de la creación de un mundo, allí donde el cuchillo que mata retorna a su lugar de árbol? Y el lugar del mito: si fuera posible esa reinención-creación, ¿la escritura poética sería un escenario posible? ¿Podría, como una Era Imaginaria lezamiana (Lezama Lima, 1971, p. 43) crear otra vez la historia?

## PACTOS EFÍMEROS Y BASURAL

*Cualquiera sabe a estas alturas que a esta ciudad la limpian a medias entre los camiones de Cliba y Jorge Cuello, lanzado con ojo de entomólogo a la caza y captura de timbres, manubrios, plumeros, bocinas, muñecas, palanganas, tarritos de Royal y virgencitas en desuso de la piedad cordobesa.*

Daniel Salzano

*Aprendí a dibujar pintando cadáveres.*



Jorge Cuello

Regresemos a los muñecos de barro del artista cordobés. La experiencia de lo efímero atraviesa la instalación de Cuello. El trabajo con el barro y con los restos reenvía a diferentes técnicas y búsquedas en la obra de este autor donde parece abrirse una temporalidad opaca, resistente, entre la vida y la muerte, que se proyecta desde el germen de su oficio en la manufactura de los cadáveres en la sala de disección de un estudiante de medicina. El aprendizaje del oficio de la pintura “copiando” sobre el cuerpo sin vida se configura, en el relato autorreferencial del artista, como una especie de ética (estética) no *post mortem* sino *inter-mortem* que habilita la creación de una temporalidad híbrida, como apéndice de vida, como su valor agregado y su residuo resistente, a la manera de los muñones de sobre-vida de Haraway (2016, p. 35).

Hechos con una arcilla de mala calidad tomada del río, según el relato del creador, apuestan a otra forma de concebir la pervivencia del arte, en la precariedad sónica de su fin. De esa experiencia solamente uno de los muñecos pudo ser preservado del deterioro, y se conserva como muestra en el atelier del autor. La “mala calidad” puede convertirse también en una forma de pensar la historicidad del arte y su interpelación a los procesos históricos y a los relatos instituidos, en la coparticipación en el estatuto de finitud. Señala el artista en una nota periodística: “Descubrí una técnica en donde utilizo arcilla del arroyo de mi pueblo, los corchos de mi época alcohólica. Los junté con palitos y así voy avanzando. Me encantó el ritual” (Couto, 2019, párr. 6).

Hay un segundo pacto efímero que la des-obra traduce para sus lectores, y es el espacio de la “falta de mercado” del arte (¿“indígena”?) que se exhiben en la forma de una transacción económica in-formal. Cuello propone agenciamientos alternos que le permiten teatralizar las condiciones de precariedad bajo las cuales sobreviven ciertas prácticas estéticas. Ante la ausencia de un mercado y de políticas específicas para el sector, se activan estrategias de intercambio a través del uso de las tecnologías y redes y de una suerte de economía de la pérdida puesta en la transacción informalizada del canje, en una adaptación que juega con la memoria de formas otras de economía comunitaria. Con el término “quiñón” el artista delinea ese pacto como “partes que uno tiene con otros en tierras de labor o en otra ganancia”. A través no de la compra, sino de la adopción de una Guri Po, un circunloquio a través del cual el arte comebirom realiza una especie de cambio de servicio por vía del trueque: una imagen –reescritura de la historia– a cambio de tiempo de cuidado y memoria viva. Se trata a las claras de un trueque híbrido por la mediación (elidida) del objeto dinero. Reza en su página de Facebook: “Adopte un Guri po! Campaña de padrones del ejército de terracota. Llévase una escultura de pequeño formato que será parte de la caravana que está haciendo historia” (Arte Comebirom Cuello, 2020, párr. 9-10).

El apadrinamiento como elipsis de la lógica transaccional de la economía de mercado instauro no solo otro pacto comunitario mediado por el arte, sino otra temporalidad que trastoca el signo de la mercancía en fetiche. Conservación, colección, precariedad, historia, transformación configuran un conjunto de gestos que la figura del quiñón reúne para ponerlos en tensión y visibilizar la heterocronía como coexistencia problemática de mundos y cosmovisiones. Las figuras de los Gurí Po trastocados paródicamente en la mercadotecnia de la celebración del día de las infancias.

No es la única interpelación crítica al mercado que la instalación propone. En el evento postproducción de la muestra, Cuello organiza una serie con las figuras creadas de manera colectiva, donde transcribe artesanalmente los nombres y leyendas que el público había consignado a cada uno y los ordena en perfectas cajas de cartón que imitan la serie del muñeco Funko Pop de Pokémon. El Gurí Po y el quiñón vienen a llenar la falta. En el caso de las figuras, la ausencia de los cuerpos niños masacrados e incinerados después en la guerra y la falta de discursos de la memoria que presentifiquen su ausencia en la conmemoración del día de las infancias. En el caso del quiñón, se activa para señalar la falta de circuitos y modos de agenciamiento económico para formas alternativas del arte. Así la nada se convierte en principio activo, en “lo dispuesto a” que echa a andar los resortes del arte: pone en acto la presencia extraña de algo que fue retirado pero que se muestra desde el propio rodeo: los cuerpos niños desaparecidos, las formas reterritorializadas del arte indígena, la comunidad.

El barro es la materia prima elegida por el artista para llevar adelante su instalación. El arte del barro condensa la memoria estética y política de la Nación Guaraní,<sup>15</sup> y, en su potencia oximorónica, nos regresa al basural, al sanguinolento barro en las orillas de los ríos durante los días de la guerra que las pinturas de Cándido López archivaron en las memorias de la Nación. El barro también reenvía a la persistente tarea de intervención de las aguas por parte de las industrias hídricas transnacionales apostadas hace décadas en los grandes ríos de la región. Y reenvía a la desertificación de territorios que en un tiempo fueron selváticos, de la mano de los proyectos ecodidas. El arte (y la literatura como una de sus formas) interviene en ese decir con la memoria estriada de muertes, de muñones de sobre-vida.

Les espectrales niños de Cuello todavía precisan hablar con las voces bilingües que la guerra borró. Esas voces y cuerpos que las manos del artista moldean en barro, lejos de aquellos ríos y lejos del mar: “un ejército de adobe de 650 gurises que van a luchar por la paz y no en nombre de la razón, si no, en nombre del barro que es donde venimos y adonde vamos” (Arte Comebirom Cuello, 2020, párr. 6).

Para concluir estas reflexiones quiero proponer que diversas formas del “arte fuera de sí” –como los casos de las intervenciones y poesía acá estudiados– en la cultura latinoamericana recientes, en su desajuste e impropiedad, proyectan no solamente epistemologías poéticas otras en los anudamientos culturales amerindios (negros, criollos) sino principalmente sus formas (su materialidad) en los lenguajes y técnicas, manufacturas y ritos sobrevivientes en los archivos no leídos de la Nación, en sus huecos, en sus sepulcros. Tal vez juntando restos, removiendo tajos, podemos (re) inscribir los mapas poéticos borroneados de la historia que nos contaron. Si, como han indicado algunos estudios decimonónicos sobre las nociones de literatura “de frontera” (Bocco, 2013; Fernández Bravo, 1999; Uriarte, 2021), la obsesión por trazar mapas y ampliar, violentar, desertificar, invisibilizar/visibilizar y hacer legible el espacio para la Nación marcó la escritura, en la contemporaneidad esos insumos desbordan las experiencias (est)éticas cuando ellas contaminan sus registros y lindes (en su praxis descentrada, fuera de sí), promueven técnicas y manufacturas inter-venidas en la agencialidad *sympoiética* de los diálogos inter-especies, en la heterocronicidad de sus materiales y memorias y en la persistencia de un escribir tiene que ver (como escribió el viejo Didi) más con cartografiar, que con imaginar o significar. Quizá esas escrituras estén creando otro atlas (poético) (Didi Huberman, 2010, p. 5) para aprender a llevar el mundo a cuestas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andermann, Jens. (2018). Despaisamiento, inmundo, comunidades emergentes. *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, 8(2). <https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.2701>
- AQUAE. (26 de agosto de 2021). Acuífero Guaraní, una reserva de agua dulce colosal. *Fundación AQUAE*. <https://bit.ly/3KjSHAe>
- Arte Comebirom Cuello [Página de Facebook]. (10 de julio de 2020). Historia de los gurises del ejército de terracota de Acosta Ñu [Publicación]. *Facebook*. <https://bit.ly/3JLIA7c>
- Bocco, Andrea. (2013). Postas heterodoxas en la literatura de fronteras. En Corona Martínez, Cecilia, *Mapas de la heterodoxia en la Literatura Argentina* (pp. 97-112). Córdoba, Babel.
- Bossert, Federico y Villar, Diego. (2007). La etnología chiriguano de Alfred Métraux. *Journal de la Société des américanistes*, 93(1), 127-166. <https://doi.org/10.4000/jsa.6873>
- Couto, Barbi. (21 de septiembre de 2019). Jorge Cuello: Jugar con barro y hacer arte que emocione. *La nueva mañana*. <https://bit.ly/3rQkS3o>
- Desde el atelier de Jorge Cuello. (27 de julio de 2021). *La Voz del Interior*. <https://bit.ly/43iwlFU>
- Didi Huberman, Georges. (2010). *Atlas ¿cómo llevar el mundo a cuestas?*. Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía.

- Embajada de la República del Paraguay en la República del Ecuador. (10 de octubre de 2021). Día Nacional del Ñandutí, la flor en el tejido de arañas. *Embajada de la República del Paraguay en la República del Ecuador*. <https://bit.ly/43Rqwzm>
- Escobar, Ticio. (2015). *La belleza de los otros. El arte indígena del Paraguay*. Buenos Aires, Edhasa.
- Escobar, Ticio. (2012). Conversación con Ticio Escobar. Los tiempos múltiples. Entrevistado por Julio Ramos. *Katatay*, VIII (10), 28-40. <https://bit.ly/44zIFCz>
- Fernández, Tomás y Tamaro, Elena. Biografía de Duque de Caxias. *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. <https://bit.ly/3Km2VzU>
- Fernández Bravo, Álvaro. (1999). *Literatura y frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Haraway, Donna. (2016). *Manifiesto de las especies de compañía*. Bilbao, Sans Soleil Ediciones.
- Lezama Lima, José. (1971). *Las eras imaginarias*. Madrid, Fundamentos.
- Medina, Mariano. (11 de junio de 2003). Jorge Cuello, aullador pagano. *Imaginaria. Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*, 104. <https://bit.ly/3D328QI>
- Metraux, Alfred. (1928). *Le civilisation matérielle des tribus Tupi-Guaraní*. París, Paul Geuthner.
- Museo del Barro. (02 de mayo de 2023). *Wikipedia*. <https://bit.ly/3YeHVRf>
- Museo Histórico Sarmiento. (2023). Fallecimiento de Domingo Fidel Sarmiento en Batalla de Curupaytí. *Museo Histórico Sarmiento*. <https://bit.ly/3DBziXG>
- Nancy, Jean Luc. (2000). *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile, Universidad ARCIS.
- Ñandutí. (28 de julio de 2023). *Wikipedia*. <https://bit.ly/3rTXwtK>
- Orazi, Romina y Puente García, Tania. (s/f). Muchas cosas pueden ser un jardín, un texto también. *Prácticas artísticas en un planeta en emergencia* (pp. 1-16). <https://bit.ly/3QpyKvF>
- Roa Bastos, Augusto. (2001). *Los conjurados del quilombo del Gran Chaco*. Buenos Aires, Alfaguara.
- Rodríguez, Martín. (2012). *Paraguay*. Bahía Blanca, Vox Senda.
- Said, Edward. (2003). *Orientalismo*. Madrid, Debolsillo.
- Santa Cruz, Jorge N. (2012). ¿Qué es el Sistema Acuífero Guaraní?. *Revista del Instituto Geográfico Nacional .El ojo del cóndor*, 2, 42-43.
- Stengers, Isabelle. (2015). *In Catastrophic Times. Resisting the Coming Barbarism*. Ann Arbor, Open Humanities Press.
- Uriarte, Javier. (2021). *The Desertmakers. Travel, War and the State in Latin America*. New York, Routledge.
- Zenteno, Katherine. (27 de febrero de 2020). Materia viva, barro y memoria de las abuelas guaraníes. *La Razón*. <https://bit.ly/3XBwD9P>

## NOTAS

- <sup>1</sup> En un valioso trabajo reciente, Bosert y Villar plantean al respecto de sus primeras tesis-libros: “Luego de estudiar sociología religiosa con Mauss hasta 1927, Métraux viajó a Suecia en 1928 para asistir al curso de Nordenskiöld en la Universidad de Gotemburgo. Bajo la dirección del maestro francés, redactó la tesis titulada *Le religion des Tupinamba et ses rapports avec celle des autres tribus Tupi-Guarani*; y, como discípulo de Nordenskiöld, redactó –casi al mismo tiempo y también en Gotemburgo– *Le civilisation matérielle des tribus Tupi-Guarani*. Ambas obras se publicarían en París en 1928. Luego de estudiar sociología religiosa con Mauss hasta 1927, Métraux viajó a Suecia en 1928” (2007, p. 129).
- <sup>2</sup> “Esta obra es el estudio comparado de la cultura material de todos los grupos tupí-guaraní sobre los cuales existía documentación en aquel entonces; es decir, los objetos que estos producen o han producido, agrupados en diversos conjuntos según su función” (Bossert y Villar, 2007, p. 129).
- <sup>3</sup> Un trabajo que a todas luces merecería un desarrollo específico, mucho más exhaustivo, que no es posible realizar en la extensión de este artículo. Me refiero al vínculo entre materialismo y género.
- <sup>4</sup> A lo que podría añadirse las marcas de género en una práctica milenaria.
- <sup>5</sup> Las perspectivas de los nuevos materialismos presentes en la crítica latinoamericana actual abren posibilidades de revisión de los archivos respecto de las formas de leer. Asimismo, aportan nuevos modos de comprender la relación

(antropocentrada, moderna) del hombre con el espacio que habita y que permea la constitución de los cánones y cartografía oficiales y los modos de pensar el espacio vinculado a la Nación.

- 6 Jorge Cuello (1958) nació en la ciudad de Oliva, Córdoba. Fue estudiante de medicina, *marchand* y artesano. Como artista, “se destaca tanto por las características de su obra como por el desprejuicio para movilizarla en espacios formales e informales, como en los numerosos murales que acompañan a organizaciones sociales (Abuelas de Plaza de Mayo, Campo de la Rivera, La Luciérnaga y Hospital Infantil de Córdoba, entre otros). Fue director de arte del Museo de los Niños Barrilete y tiene un centenar de publicaciones en editoriales nacionales y mexicanas, entre libros y revistas. Desde 2012 construye, con su compañera, el espacio de arte virtual Arte Comebirom Cuello en Villa de Las Rosas, Traslasierra. Desde allí gestiona diversas acciones culturales” (Desde el atelier de Jorge Cuello, 2021, párr. 1-2).

“A partir de 1987 su conexión con el universo del libro se manifiesta con una serie de libros-objeto bajo el sello Editorial Clandestina Pandora Harbord: *Los clásicos días de Pola Craik, Pandora Harbord, 1492, Me compré un terrenito en el Ecuador Belga*, y *A William W. todavía le gusta vivir en este ambiente* (cuyo soporte era una bandeja de plástico para 1/4 de pollo). Uno de ellos, *¿Y Ching? El libro de las mutaciones de los chinitos cursientos* fue llevado a video por Dimas Games. La relación directa con el universo infantil surge con *Me-mo*, libro de lectura para primer grado de Angela Arena, que ilustró y diagramó. Este libro fue subsidiado por la agrupación *Gansos Salvajes* (Holanda, 1988) y distribuido en escuelas marginales de Córdoba. A esto le siguen trabajos para las editoriales Colihue y Libros del Quirquincho, que lo integran al gran movimiento de la literatura infantil y juvenil argentina de la década de 1980. Entre las obras que ha ilustrado se encuentran *Margarita tenía una pena* y *Coplas de la humedad* de Laura Devetach (Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1989 y 1990; colección Los Morochitos); *El Obelisco de Buenos Aires* de Horacio Clemente (1990), *Historias de no creer* de Iris Rivera (1991), y *Los Libros del Camino* (Buenos Aires, Libros del Quirquincho); *Cuentos con trenes* de Aldo Tulián y *Abran cancha, que aquí viene don Quijote de la Mancha* de Adela Basch (Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1986 y 1991; colección Libros del Malabarista); *Canciones* de Eduardo Allende (Coedición CEDILIJ-Collegium CEIM); *Contextualizar Córdoba* de Silvia Villegas y Gabriela Closa (Narvaja Editor); *Palabras para Crecer* (Cinco Editor); y los discos *Canta* y *La vida en los pliegues* de Liliana Vitale (Ciclo 3), *Papel de Arroz* de Armando Flores, y *Semáforo Rojo* de Grandes Chicos” (Medina, 2003, párr. 7-8).

También posee junto a su compañera una editorial artesanal llamada Editorial Subversiva (Floja de Papeles) de Arte Comebirom Cuello.

- 7 El arte comebirom, según la entrevista dada por Cuello al diario *La nueva mañana*, resulta de un grupo de amigos que desde la infancia se percibe como “fuera de lugar”, como lobos esteparios resistentes a las lógicas tecnocráticas del sistema social en el que sobreviven, cercanos a los pueblos originarios por sus intereses, mal-educados, rebeldes roedores de un fetiche escolar argentino (la birome bic): “Decíamos que éramos peritos mercantiles, que buscábamos nuestra conexión con los pueblos originarios pero que habíamos sido educados para aprender a contar la plata de los otros, generalmente nos sentábamos en la última fila y teníamos el mal hábito de masticar el capuchón de la bic” (Couto, 2019, párr. 25).

- 8 El Acuífero Guaraní se considera la tercera reserva más grande de agua dulce del mundo, según diversas fuentes y estudios. “Tiene una superficie aproximada de 1.194.000 km<sup>2</sup> y su ubicación se encuentra bajo parte de los territorios de Brasil, Argentina, Uruguay y Paraguay. En total, alrededor de 24 millones de personas son las que viven sobre el territorio del Sistema Acuífero Guaraní. El terreno está formado por un conjunto de areniscas por debajo del nivel del terreno de entre 50 y 1.500 metros de espesor. Las rocas más permeables comenzaron a llenarse de agua filtrada, desde la superficie. A pesar de que este proceso comenzó hace 20.000 años, aún continúa. Se calcula que el Acuífero Guaraní alberga aproximadamente 30.000 kilómetros cúbicos de agua dulce” (AQUAE, 2021, párr. 2-4).

Su ubicación coincide con el territorio del conflicto bélico aquí referido: Desde Argentina, “está conectado con cuerpos de agua superficiales como los Esteros del Iberá (provincia de Corrientes) y la laguna de Mar Chiquita (provincia de Córdoba). En ese país no se ha determinado con precisión sus límites. (...) En territorio brasileño, el Acuífero Guaraní está en la base de los ocho estados más desarrollados del país. Hoy en día, los recursos de esta reserva de agua dulce se utilizan para uso doméstico, industrial, riego, baños terapéuticos. También se explotan los recursos hídricos del Acuífero Guaraní para el comercio del agua mineral” (AQUAE, 2021, párr. 6-7).

En un estudio de Jorge Néstor Santa Cruz se lee el siguiente mapeo: “El denominado Sistema Acuífero Guaraní (SAG) es uno de los reservorios de agua subterránea más grandes del mundo. Se encuentra localizado entre los paralelos 16° y 32° Sur y los meridianos 47° y 60° Oeste, ocupando un área de alrededor de 1.100.000 kilómetros cuadrados. Su superficie coincide con parte de la cuenca hidrográfica del Plata, extendiéndose desde la cuenca geológico-sedimentaria del Paraná hasta la cuenca Chacoparanaense. (...) Por sobre el área del SAG se ubican alrededor de 1.500 municipios pertenecientes a cuatro países: Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay” (Santa Cruz, 2012, p. 42).

- 9 Álvaro Fernández Bravo ha trabajado los vínculos entre literatura y construcción del Estado en el siglo XIX. Su noción “literatura de frontera” acuñada para esta investigación podría resultar fecunda para indagar en corpus como los que trabajo en este ensayo. Afirma el estudioso: “el poder político pretendió insertar estos relatos, que llamaremos literatura de la frontera, en un plan de apropiación y homogeneización cultural nacionalista. La historia literaria también contribuyó en esta maniobra de territorialización, a través de su búsqueda por construir una doble genealogía que asocia

territorio con literatura por un lado y literatura con nacionalidad por el otro” (1999, p. 13). Otro notable trabajo es el de Andrea Bocco (2013) que ha abordado el problema de la literatura de frontera en el siglo XIX para pensar “la operación escrituraria” como un correlato de la labor estatal de ampliación de las fronteras internas. Ha trabajado también sus “postas heterodoxas”. Una, la que denomina oficial, “trabaja en la divisoria entre la identidad y la alteridad; la segunda, en su contradicción y tensión” (p. 97). En el caso aquí estudiado vale la pregunta respecto de las operaciones que realizan las escrituras en la contemporaneidad, en su excentricidad incómoda, su carácter *sympoiético*, su heterocronicidad.

- 10 “El 22 de septiembre de 1866, a los veintiún años de edad, murió el Capitán Domingo Fidel Sarmiento, hijo adoptivo de Domingo Faustino Sarmiento, durante la Batalla de Curupaytí en Paraguay, luego de un año de comenzada la Guerra de la Triple Alianza. En aquel momento Sarmiento cumplía funciones diplomáticas en Estados Unidos como Ministro Plenipotenciario, pero al recibir la noticia renunció al cargo y regresó a Buenos Aires” (Museo Histórico Sarmiento, 2023, párr. 1).
- 11 Su nombre fue Luis Alves de Lima y Silva, duque de Caxias (Río de Janeiro, 1803-1880). “Militar y político brasileño. Fue presidente del consejo de ministros (1856-1857, 1861-1862 y 1875-1878) y dirigió las fuerzas coaligadas de Argentina, Uruguay y Brasil en la guerra contra Paraguay (1865-1870)” (Fernández y Tamarro, 2004, párr. 1).
- 12 El *ñandutí*, considerado como el tejido de arañas que oculta en su interior a una flor de mburucuyá, es un tejido típico de Paraguay, un encaje de agujas que se teje sobre bastidores para bordar motivos en hilo blanco o en vivos colores (Embajada de la República del Paraguay en la República del Ecuador, 2021, párr. 1). “Josefina Plá sostiene que el *ñandutí* proviene de un encaje originario de las islas Canarias (los soles de Tenerife), que habría llegado a la región con la expedición pobladora de doña Mencía Calderón de Sanabria. Según dice, su aclimatación y difusión fue posible gracias a los talleres de las Reducciones Jesuíticas, en donde se confeccionaban los encajes para manteles de los altares. Ahora bien, todavía resulta enigmático el trayecto que recorrió este encaje español desde las reducciones hasta el lugar que sería su meca: el pueblo de Itauguá” (Ñandutí, 2023, párr. 10).
- 13 Las empresas hidroeléctricas a través de las grandes represas ubicadas en los principales ríos de la región han llevado adelante un sistemático proceso de “modernización”, transformación y organización del sistema natural en insumos de producción y han modificado de manera radical la experiencia de la territorialidad para sus habitantes.
- 14 Su propuesta –política– a este fin de mundo reclama una reconfiguración de nosotros como humanos y una conciencia de inter-especie, en tanto una *simpoiesis* con otros seres (animales, plantas y máquinas). *Simpoiesis* es condición de vida, nada se autoproduce, todo se co-produce. Esta potencia intercultural de la metáfora teórica aportada por la biología consiste en desmontar jerarquías y estructuras en las configuraciones culturales hegemónicas (Orazi y Puente García, p. 15).
- 15 El Museo del Barro, llamado Centro de Artes Visuales Museo del Barro, es un museo situado en las afueras de Asunción. “Fue fundado en 1979 como una institución privada. También se lo conoce como el museo de la arcilla, porque gran parte de su colección son las piezas de arcilla y barro hechas por indígenas. El museo contiene piezas de cerámica precolombina y trabajos en madera, encajes y materiales de arte contemporáneos” (Museo del Barro, 2023, párr. 2).