



Orbis Tertius, vol. XXXI, núm. 43, e356, mayo - octubre 2026. ISSN 1851-7811
 Universidad Nacional de La Plata
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
 IdIHCS (UNLP-CONICET)
 Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

Articulaciones geosomas. Territorialidades, ciudadanías y corporalidades en la literatura latinoamericana de los años 60: Levinson, Codina y Plá

Geosoma Articulation: Territorialities, Citizenship, and Corporeality in Latin American Literature of the 1960's: Levinson, Codina and Plá

Articulações geossômase. Territorialidades, cidadanias e corporalidades na literatura latino-americana dos anos 1960: Levinson, Codina, e Plá

 Paula Daniela Bianchi
 Facultad de Filosofía y Letras, (UBA-CONICET),
 Universidad de Buenos Aires, Argentina
 azuldragonk@hotmail.com

Recepción: 18 marzo 2026
 Aprobación: 10 abril 2026
 Publicación: 01 mayo 2026

Cita sugerida: Bianchi, P. D. (2026). Articulaciones geosomas. Territorialidades, ciudadanías y corporalidades en la literatura latinoamericana de los años 60: Levinson, Codina y Plá. *Orbis Tertius*, 31(43), e356. <https://doi.org/10.24215/18517811e356>

Resumen: En este trabajo revisito algunas escenas literarias circundantes a los años sesenta que cruzan territorialidades, ciudadanías y corporalidades articuladas a partir del concepto teórico “geosoma” y que fueron producidas por tres escritoras latinoamericanas: Luisa Mercedes Levinson, Iverna Codina y Josefina Plá. En las novelas y cuentos elegidos para este trabajo recorro modos de habitar y de dejarse habitar por territorios enclavados en zonas topográficas desapacibles ligadas a condiciones climáticas poco hospitalarias y por afectos que genera la pertenencia y el derecho a residir junto con el desplazamiento y el desarraigo, fundamentales en estas ficciones diseñadas entre lindes. Los paisajes como dispositivos de apertura narrativa se funden con las arquitecturas del ideal infernal amalgamado con espacios abiertos, lo que implica una lectura que torsiona zonas comunes a partir de ficciones que tensan la habitabilidad casi imposible en *Detrás del grito* (1962) de la escritora chilena Iverna Codina, “El abra” (1955) de la argentina Luisa Mercedes Levinson, “La pierna de Severina” (1954) y “Sisé” (1958) de la canaria-paraguaya Josefina Plá.

Palabras clave: Territorialidades, Ciudadanías, Cuerpos, Geosoma, Literatura latinoamericana.

Abstract: In this article, I revisit some literary scenes surrounding the 1960s that intersect territorialities, citizenships and corporalities, articulated through the theoretical concept of the “geosoma”, and which were produced by three Latin American writers: Luisa Mercedes Levinson, Iverna Codina and Josefina Plá. In the novels and short stories selected for this work, I explore ways of inhabiting



and being inhabited by territories nestled in harsh topographical zones linked to inhospitable climate conditions, and the affections generated by belonging and the right to reside, along with displacement and uprooting, fundamental to these fictions designed between borders. The landscapes as narrative opening devices merge with the architectures of the infernal ideal amalgamated with open spaces, implying a reading that twists common areas through fictions that strain the almost impossible habitability in *Detrás del grito* (1962) by Chilean writer Iverna Codina, “El abra” (1955) by Argentine Luisa Mercedes Levinson, “La pierna de Severina” (1954) and “Sisé” (1958) by Canarian-Paraguayan Josefina Plá.

Keywords: Territorialities, Citizenships, Bodies, Geosoma, Latin American literature.

Resumo: Neste artigo, revisito algumas cenas literárias da década de 1960 que atravessam territorialidades, cidadanias e corporalidades articuladas a partir do conceito teórico de “geosoma” e que foram produzidas por tres escritoras latino-americanas: Luisa Mercedes Levinson, Iverna Codina e Josefina Plá. Nos romances e contos escolhidos para esta obra, exploro modos de habitar e ser habitado por territórios aninhados em zonas topográficas agrestes, ligados a condições climáticas inóspitas, e pelas emoções geradas pelo pertencimento e pelo direito de residir, juntamente com o deslocamento e o desenraizamento, fundamentais para essas ficções desenhadas entre fronteiras.

As paisagens como dispositivos de abertura narrativa se fundem com as arquiteturas do ideal infernal amalgamadas aos espaços abertos, o que implica uma leitura que torce as áreas comuns das ficções que tensionam a quase impossível habitabilidade em *Detrás del grito* (1962) da escritora chilena Iverna Codina, “El abra” (1955) da argentina Luisa Mercedes Levinson, “La pierna de Severina” (1954) e “Sisé” (1958) da canário-paraguaia Josefina Plá.

Palavras-chave: Territorialidades, Cidadanias, Corpos, Geossoma, Literatura latino-americana.

Introducción

En este trabajo revisito algunas escenas literarias circundantes a los años sesenta que cruzan territorialidades, ciudadanías y corporalidades articuladas a partir del concepto teórico “geosoma” y que fueron producidas por tres escritoras latinoamericanas: Luisa Mercedes Levinson, Iverna Codina y Josefina Plá. En las novelas y cuentos elegidos para este artículo recorro modos de habitar y de dejarse habitar por territorios enclavados en zonas topográficas desapacibles ligadas a condiciones climáticas poco hospitalarias y por afectos que genera la pertenencia y el derecho a residir junto con el desplazamiento y el desarraigo, fundamentales en estas ficciones diseñadas entre lindes.

Indagar en los proyectos literarios de estas escritoras sitúa en primer plano tramas y temáticas desafiantes y poco visibles en la época de producción, por escribir desde ciertas periferias, por registrar temas sinuosos pero, además, por ser mujeres, feministas, militantes, precursoras, desobedientes.

Las propuestas estéticas en este *corpus* ponderan el cruce de la ficcionalización de mujeres ubicadas en regiones desfavorables, amarradas a situaciones de desamparo, expuestas a violencias patriarcales en compañía de sujetos casi exentos de ciudadanías, delineados como comunidades marginales distribuidas en oficios precarizados, confinados en páramos alejados, olvidados de la historia y excluidos de jurisdicciones. Subjetivamente, son constituidos como mensúes, mineros, salitreros, golondrinas, cosechadores, arrieros, barreteros, yerbateros, peones, cortadores de caña, e identitariamente como indios, inmigrantes, mestizos, rotos, huasos, sin tierra, opas.

Los paisajes como dispositivos de apertura narrativa se funden con las arquitecturas del ideal infernal amalgamado con espacios abiertos. Esto implica una lectura que torsiona zonas comunes a partir de ficciones que tensan la habitabilidad casi imposible en *Detrás del grito* (1962) de la escritora chilena Iverna Codina, “El abra” (1955) de la argentina Luisa Mercedes Levinson, “La pierna de Severina” (1954) y “Sisé” (1958) de la canaria-paraguaya Josefina Plá.

El corpus seleccionado es variado, anticipa estilos y estéticas diferentes e incursiona en modelos de escritura que moldean situaciones de aislamientos territoriales y crean atmósferas sospechosas de incertidumbres acentuando estados de abandono e indefensión.

Levinson, Plá y Codina despliegan “tretas” discursivas para emplazar a sus personajes femeninos que intentan desbaratar los discursos autoritarios, a la vez que emplean enunciaciones que posibilitan reconocer voces oprimidas. Los mecanismos de resistencia alternativos formulados por estas escritoras accionan a través de las subjetividades y los cuerpos femeninos la resignificación de los silencios y las poses de las mujeres cautivas para situarlas al margen de la historia convencional. Los episodios de violencia se vinculan con el litoral selvático misionero, las afueras asuncenas y las minas y los salitres cordilleranos malargüinos.

Territorialidades, ciudadanías y corporalidades

En estas ficciones existe un orden territorial que se diluye en espacios de fronteras móviles. Estas territorialidades devienen zona de contacto (Pratt, 2018), cruces, errancias y permanencias de contornos imprecisos y en asidua definición que, muchas veces, escapa a los dispositivos de control de los Estados. De este modo, las regiones territoriales se sustentan en una incesante reorganización de límites que conectan memorias, hablas vulnerables y cuerpos frágiles.

En este trabajo distingo los conceptos teóricos tierra, territorio y territorialidad. La tierra es la superficie habitable por todos los seres vivos y se dispone en “un organismo complejo y múltiple” (Rivera Cusicanqui, 2018, p. 37) en el que los circuitos de memoria planetaria quedan inscriptos en los cuerpos. Cada ser en el planeta aloja su huella en la tierra, la que nos interconecta a todas las especies, animadas e inanimadas y a ese proceso lo denomino geosoma. Es decir, los cuerpos vivos integran la tierra y portan las huellas de los diferentes pasados, de la actualidad del presente y del futuro por venir que se inscriben en su superficie. En las zonas dérmicas se marcan diversas memorias producidas en cada movimiento traslativo que realizan los cuerpos están concretamente ligados a los desplazamientos, sus posibilidades de relocalización y también a ser parte constitutiva terrestre. Las dimensiones geosomas generan movimientos y redefiniciones de sitios donde “los cuerpos (nuestros cuerpos, nosotros mismos) son mapas de poder e identidad” (Haraway, 2020, p. 309). Al respecto, Josefina Ludmer concibe en la literatura la relación de lo demarcable con las políticas de la muerte e indica que “los cuerpos son anexos al territorio” (2010, p. 123).

El territorio registra esa porción de tierra delimitada geopolíticamente por el Estado y los terratenientes, por ejemplo, que establecen, necesariamente, uniones desiguales de poder, “es un articulador [...] que compartimos con los animales” (Ludmer, 2010, p. 122). El mapa denota masculinidad, límites, encierros; por ello, Silvia Rivera Cusicanqui (2018) asume el territorio como una construcción de mapas, que siempre fue pensada masculinamente desde el poder determinando áreas y trazando dominios y posesiones económicas, culturales, jurídicas, religiosas y simbólicas interdependientes. Mientras que propone una mirada horizontal, desde la concepción del tejido como una práctica colectiva, generalmente confeccionada por mujeres. El textil propicia una trama maleable y porosa que destierra la idea de territorio y busca su desterritorialización. Así, la territorialidad remite a un espacio no fijo en edificación por la que circulan cuerpos. Se proyecta en un proceso de formación inconclusa y permite la coexistencia de distintas trayectorias donde las comunidades interactúan y hacen uso de una parte del territorio.

Levinson, “la selva avanza siempre y gana” (p. 42)

La escritora y periodista Luisa Mercedes Levinson (1914-1988) nació en Buenos Aires, nieta de abuelos ingleses y catalanes, hija de madre argentina y padre australiano y madre de la escritora Luisa Valenzuela. Desde pequeña tuvo influencias literarias de Miss Mason, su gobernanta inglesa. Levinson escribió con Jorge Luis Borges *La hermana de Eloísa* (1955), con la firma Lisa Lenson, y en el mismo libro aparecen sus relatos “El abra” y “El doctor Sotirópulus”. Entre sus obras más destacadas se encuentran *La casa de los Felipes* (1951) reescrita en 1969, *Concierto en mí* (1956), por la que recibe el Premio Municipal, *La isla de los organilleros* (1964), *A la sombra de un búho* (1972) y *El último zelofonte* (1984). También los cuentos *Las tejedoras sin hombre* (1967), *El estigma del tiempo* (1977) y obras de teatro como *Juan Riestra ha muerto* (1965), *La soberbia* (1970) y *La visita de pésame* (1967). Publicó crónicas y artículos culturales en la prensa local, y su dedicación como concertista aficionada a la música se trasluce en varias de sus obras.

Un narrador en primera persona irrumpe como testigo en la apertura y el cierre del cuento “El abra” (1955), incluido en *La pálida rosa de Soho* (1959), con el que obtuvo el Premio Municipal de Literatura y el Premio Provincia de Buenos Aires. El relato pertenece a la sección llamada *Cuentos en el litoral*. Además, en 1962 se puso en escena la obra *Tiempo de Federica*, que reescribe “Los hermanos” (1959) transformándola en una pieza en tres actos estrenada en el Teatro San Martín bajo la dirección de Armando Santos Discépolo, con las actuaciones de Teresa Blasco, Eva Dongé y Fernando Labat y con vestuario de Jorge Bergara Leumann. La obra también se desarrolla en la región litoraleña misionera, y en *La isla de los organilleros*, ambientada en torno a islas rodeadas por el río Paraná, reaparece el personaje de Federica o Frida como Freya.

El narrador no proporciona más información que la de ser un pobre chasque que se aventura a cruzar territorios despoblados, abrasados por el sol y que presencié un secreto. Luego la narración se mantiene en tercera persona. El cautiverio, a veces, determina cuerpos furiosos que anhelan la huida, otras, delinea corporalidades frágiles, incapaces de escapar o genera cuerpos pacientes. “El abra” desde el comienzo pronostica la violencia que se avecina. Todo transcurre en una región inhóspita, selvática y baldía aledaña a Misiones donde el “sol se posa con saña” (Levinson, 1959, p. 31). El adjetivo “saña” referencia el dolor, la desmesura del terreno y del cuerpo de la protagonista, diagramado como territorio erosionado por la violencia. El abra rodeada por la espesura de la selva se distingue como “una isla seca” (p. 31), su presencia arremete “como un nudo corredizo, [que] en cualquier momento podría estrangularla” (p. 31). Las imágenes de la reseca maleza contrastan con la canícula selvática que alerta la pronta asfixia reinante. El abra organiza una espacialidad de pasaje desmontada en el claro que se sostiene en una estructura narrativa controlada. Incorpora el aspecto austero de una tapera desvinculada, una hamaca colgada sirve de receptáculo para el cuerpo de una joven prisionera. Es decir, la territorialidad del abra revela una apuesta por parajes lejanos bien delimitados que, a la vez, ordena la circulación de cuerpos como un sistema de cajas chinas que los encierra.

La cautiva que habita la tapera es detallada como una foránea que “no parece del país” (p. 31). Se destaca la coloración mate de la piel, condensada en el *kohol* que acentúa sus ojeras y ensombrece su mirada remota traída desde un prostíbulo de Oberá. No tiene nombre, porque es muy difícil de pronunciar, lo que hace suponer que haya venido desde el Paraguay o quizás Brasil, de una triple frontera yerma. En la intemperie del abra es llamada con órdenes, con mandatos, pero nunca por su nombre. La mujer, reducida a un objeto, es trasladada de un lado a otro: del prostíbulo de fronteras a la tapera, de la galería a la pieza del patrón, del sol a la sombra, siempre en su hamaca.

El relato proporciona zonas de silencios y veladuras donde ella adquiere la forma de un rostro en el que se imprime “una máscara de melancolía o de tedio y detrás de la máscara nada” (p. 32). En la quietud de la red, peón que realiza las tareas domésticas, la observa tendida en la red y la compara con un animal fantástico cuyo origen podría ser el de una sirena o una mezcla de *mujerpez* atrapada, cuyo cuerpo se ondula como una serpiente de río. Alcibíades la mira, Ciro la mira, ella mira estática. En estas escenas discurre una mirada pendular que se extiende entre la exhibición y la negación de ese cuerpo aparentemente inerte, aunque forjado en el resplandor transformador de un aleteo múltiple como si “muchos peces submarinos y brillantes se debatieran en una atmósfera antinatural” (p. 33). Ciro la desea e interpreta un doble gesto de intento de reapropiación del cuerpo de la joven entre el mirar y el ser exhibida en una red, donde queda expuesta a la frontera afectada por la materialización visual masculina.

El patrón se va, Ciro se arroja sobre ella y solo con él siente algo placentero y único en el instante en el que sus labios se rozan. Aunque en simultáneo es asesinado de un tiro por Alcibíades. La mujer que nunca emite palabra y que permanece reducida en la inmovilidad es anudada dentro de la hamaca, colgada de un árbol, hecha una furia: él “fue cerrándola sobre ella, trenzándola con el lazo” (p. 34). Retenida como una sirena fuera del agua sobre el cadáver de Ciro, se intensifica la ira que transforma a la joven con un cambio ancestral, latente entre la roja tierra misionera y sus entrañas: “creció un inmenso odio pétreo” (p. 35). Un sentimiento “que nada tenía que ver con la angustia o la debilidad o el estar allí, vejada, entre cuerdas, prisionera” (p. 34). Sino que su odio es proyectado y dirigido al patrón: “un odio duro hacia el hombre que tenía poder” (p. 34). Entonces, la venganza por las mentiras, la reclusión en el abra y el asesinato del amante la convierten en un “puma” (p. 36) salvaje, en una mujer que “rugía” (p. 36) consustanciada con “una sabiduría antigua” (p. 36) y mientras intenta “roer la red” (p. 37) despliega un acto final. Antes de huir y abandonarla entre las cuerdas, el hombre se acerca y ella con “un odio de majestad feroz” (p. 37) lo mata con el arma que él le había dejado con una única bala. El juego de palabras enunciadas registra el ciclo del relato: abra, nudo, cierre, des-nudo, destrenza, palabras recurrentes en el cuento que inicia y finaliza con la atadura, el sol ensañado en la morena piel

y la potente fuerza de la naturaleza encarnados en la joven. De este modo, la territorialidad deja de ser un referente de simple paisaje escénico para transformarse en una parte vital del cuento. En “este mundo predatorio” (Pratt, 2018, p. 53) proliferan ficciones de supervivientes de una violencia atroz. Las alusiones a una metamorfosis que torsiona a la sutileza e indeterminación política animal bambalea en los contornos difusos de la *mujerpez* resistiendo a ser clasificada en una animalidad delimitada. No obstante, sí permanece en contacto con lo viviente (Giorgi, 2014), como la vegetación de la selva que la cubre mientras se oculta a la mirada del chasque que llegó tarde para salvarla.

Los episodios de odio en el relato se vinculan con las emociones que le provocan un asco visceral proveniente de las entrañas. El asco establece repeticiones en la narración que afectan la corporalidad de la protagonista y la proximidad con un otro ante el aroma, el tacto y el sabor del cuerpo extraño. El asco activa una arcada atemperada que reaparece cuando la promesa incumplida del pasado se esfuma y el recuerdo de esa emoción estancada en el interior desborda “por su cuerpo y por sus montes” (p. 35). En este caso, la repulsión unida al odio reacciona con la arcada que separa las superficies corporales. La “intercorporalidad del encuentro repugnante” (Ahmed, 2015, p. 138) opera en una zona de contacto que se desliza en la experimentación del odio “como amenaza de la pérdida” (p. 79). El asco en “La isla” (1959) también provoca arcadas en Euri cuando los leprosos se acercan. No obstante, en Levinson los aromas *selváticos* no siempre generan repulsión; a veces, constituyen una poderosa atracción. En *Tiempo de Federica* (1967), pieza teatral y reescritura de “Los hermanos” (1959), las emanaciones de los cuerpos racializados sugieren la intensidad del deseo sexual. El perfume dérmico de una camarera negra con “olor de chacra fermentada” (p. 20) excita a Federica y la acerca a una relación que parte del exotismo y de un contacto entre mujeres vinculado a la tierra enlodada: “el gran barro blando de sus pechos” (p. 20). El sudor que desprende Rosendo, el mensú, evoca en Encarna el “olor a río, a rebenque, a hombre” (p. 39) y en “La niña Panchita” (1959) se confunde el perfume del oscuro pelo de la joven india con el de los paraísos en flor. La singularidad sensorial explorada por Levinson habilita a los personajes femeninos, incluso ante la adversidad, a explorar variaciones repulsivas o placenteras en cuanto a las emociones que despierta la proximidad con otra superficie corporal: violenta, transgresora o aventurera.

Las superficies corporales se tornan geosoma en las ficciones de la selva quiroguiana en Levinson: la “tierra impúdica, animal o humana” (1959, p. 40). La ilusión de prisión alude a la violencia que se vertebra en los cuerpos arraigados en la selva (siempre configurados en dirección a la otra orilla, al otro lado del río) e imprime un viraje en la relación cuerpo femenino y naturaleza. La tierra colorada, el barro viscoso y el suelo profundo anclan y asimilan en una misma jerarquía a los cuerpos dejando una huella en el transitar terreno. La selva protege y oculta a la mujer en el abra, la tierra enraizada a Federica y fagocita a Otto. La tierra desjerarquiza superficies corporales sin distinción entre humanos y no humanos aunándolos en seres vivientes: “Ella, Florinda, también es tronco y barro” (p. 48), “Solo ella era la isla, ya, y Jorge, más allá, más allá, movable, inquieto formaba parte del río” (p. 66). Mientras el río fluye y arrastra cuerpos y objetos corriente arriba o corriente abajo, la tierra fija a los sujetos a su propia territorialidad, la joven del abra permanece inmovilizada en la red de la hamaca, Euri, la leprosa, “estaba anclada al suelo, como un árbol, amarrada de raíz” (p. 66), al igual que Otto Klugel “si estuvieras libre de las raíces que te atan a esta tierra odiosa, como si fueras un árbol, volverías a la civilización, a tu país” (1963, p. 54). Este gesto puede ser entendido como una estrategia de fusión e igualación de elementos planetarios donde no se asimilan cuerpo y territorio, sino que son parte de una misma impronta.

Codina “¡Queremos comer!, carajo” (p. 135)

Iverna Codina nació en Quillota, Chile, en 1918; luego vivió en San Rafael y Luján de Cuyo, Mendoza. Más tarde se mudó a Buenos Aires, en 1977 se fue a vivir a Cuba exiliada vía Brasil y luego a México durante la dictadura cívico militar argentina (1976-1983). Regresó a Buenos Aires en 1986 y falleció en 2010. Fue maestra, periodista, poeta y narradora. En 1950 trabajó como funcionaria pública para la Comisión Legislativa de la provincia de Mendoza y fue una de las impulsoras de la Ley de Minas (Molina, 2006). *Detrás del grito* (1961) ganó el primer Premio Internacional de Novela de Editorial Losada con un jurado compuesto por Olga Orozco, Pablo Neruda y Miguel Ángel Asturias, fue una de las primeras novelas mineras escritas por una mujer.¹ En 1966 apareció el libro de cuentos *La enlutada*, que al igual que la novela, tiene como eje central la minería, la explotación de los trabajadores y las mujeres de la frontera chilenoargentina. Su primera novela fue *La luna ha muerto* (1957), escribió los libros de poesía *Cantos de lluvia y cielo* (1946), *Más allá de las horas* (1951) y *Después del llanto* (1955). En 1964, el ensayo *América en la novela* y en 1968, *Los guerrilleros* y en Cuba, *Los días y la sangre* (1977). Participó en la antología *El arte de amar: el hombre*, con el cuento “Un día de tantos” (1967).

De la selva inconmensurable de Luisa Mercedes Levinson nos trasladamos a la cordillera no menos hostil. Ambas territorialidades opuestas comparten la particularidad de las zonas de frontera como ámbitos de pasaje, tráfico, intercambios y supervivencia. En la desértica tierra cordillerana que impregna *Detrás del grito* (1961) se presentan escenas despojadas de ornamentos narrativos que dejan al descubierto una escritura descarnada, abierta y pegada al hueso del desamparo. De la prosa brotan las violencias enunciadas entre hombres, mujeres, niños y animales secundadas por las inclemencias del clima, mediadas por la lengua de los actos violentos y la lengua coloquial emitida en el área cordillerana lindante entre Chile y Argentina.

Desde el inicio de la obra, el clima y la geografía se acoplan a los personajes como una cuestión inevitable: “Quebradas y más quebradas” (Codina, 1962, p. 7) reza la oración que abre la novela. En esa frase poética se concentra la metáfora de la repetición infinita por la que circulan arrieros, rotos,² cuatrerros y gendarmes. “Nieve con cuchillos de sol” (p. 7) continúa, la frialdad nívea atenaza los cuerpos definidos a cuchillazos y disparos en la frontera. “Ceguera blanca. Soledad. Desesperada importancia.” (p. 7) sintetiza el paisaje atemporal y cruento junto a los cuerpos que quieren resistir o, tal vez, penar lo menos posible. De ahí el tono árido que atraviesa el relato y que se agudiza hacia el final. El lenguaje de la voz narradora ofrece una mirada geosoma: “La nieve implacable, igualadora, lo incorporó al paisaje” (p. 127). Territorialidades y cuerpos vivientes conviven en sintonía planetaria desdibujada en algunos caseríos tan alejados que carecen de nombre o ubicación para orientar al foráneo.

La novela, narrada en tercera persona, incluye diálogos que habilitan la posibilidad de transcribir, de alguna manera, la oralidad de la frontera y proporciona un lenguaje para pensar el sistema de roles entre patrones, futres y gendarmes, por un lado, y “rotos”, “forajidos”, “asesinos”, “extranjeros”, “intrusos” “cazados como perros rabiosos” (p. 83) e indocumentados, por el otro. El odio es un articulador de emociones que cruza la constitución interna de varios personajes: “descargaba contra sus mineros el odio que sentía hacia los aliados victoriosos, hacia las castas inferiores que pretendían olvidar su destino de obediencia y trabajo, trastocar el sagrado e inamovible orden del mundo” (p. 81). El desprecio de los patrones no se disimula porque asumen que los otros son “los parias aquí y allá. En cualquier parte del mundo. Estaban fuera de la Ley” (p. 83). Las diferentes dimensiones que diagraman los ámbitos agrestes organizan la vida errante y adusta de los peones que habitan los bordes de la tierra y la de los patrones y “pacos” resentidos. La discriminación interseccional (racial, de clase y género) estructura las jerarquías de poder: “Rotos de mierda, vienen aquí a matar el hambre” (p. 81). En este contexto de pobres contra menos pobres, el universo masculino de *Detrás del grito* se ilumina con mujeres aguerridas desplegadas a lo largo de la frontera indecorosa.

El título de la novela se condensa en un eco, un aullido detrás del grito comunitario y de cada uno de los habitantes que brama en sintonía con otros seres vivientes no humanos, ya que el grito se asocia comúnmente con lo animal marcando una diferenciación de orden entre especies. En la estructura del relato, a veces se manifiesta un lamento que deviene en queja, clamor, rebeldía o que simplemente acompasa al viento. El viento protagonista igual que los truenos vaticinan las desgracias: “soplo esa noche con violencia. Su boca invisible aventó con furia” (p. 17), “bronco enfurecido, bramó el socavón manchando el silencio limpio” (p. 40). Mediante el dolor provocado en estos parajes se materializa el grito articulado desde la existencia operando como el contrapunto de la materia sonora entre distintas especies (Guattari y Rolnik, 2005). Aquí la materia sonora que ocupa un lugar central en la trama se hilvana a la territorialidad de lo inhóspito que funciona como el refugio de estos seres vivientes en los que se experimentan otros modos de existencia vinculada al impulso de reclamaciones en una genealogía ancestral indígena. Iverna Codina diseña un lenguaje a partir del contacto de la piedra de la montaña, las pieles y el aire para constituir una integración planetaria.

Los gritos, las interjecciones y las onomatopeyas se acercan más al habla coloquial del espacio fronterizo del pueblo en una potencia gutural. El rugido compara la sumisión de todos con la insurrección. También se equipara al lamento animal: “el cabo que aullaba” (p. 58), “alaridos de las mujeres, oleaje bronco de los hombres” (p. 51). Estos episodios de gritos y naturaleza también son expuestos en los relatos de Levinson cuando en “Los hermanos” la voz de Encarna surge como un rugido desde una interjección: “El grito indio, largamente sumergido en la entraña, se alarga, recorre su espinazo, se hincha en los pechos y estalla” (Levinson, 1959, p. 44). El bramido continuo sostiene la rebelión en un desorden lingüístico institucionalizado: “Hujuuuu” (p. 44), buscando un registro propio.

En la novela los personajes femeninos son contruidos con cierta autonomía. La joven Barbarita se inscribe más allá del umbral en la línea narrativa de *Doña Bárbara* (1929) del escritor venezolano Rómulo Gallegos (1884-1969) y registra la territorialidad intrépida que la constituye. Con su madre atienden el bar donde gastan la quincena los mineros y lavan ropa en la orilla de la quebrada. Bárbara es presentada como una mujer de carácter fuerte, “arisca y brava” (Codina, 1962, p. 44). El entramado ficcional permite buscar claves de lectura que despejan la espesura narrativa.

El estado de intemperie habitado por la joven y la madre determina la urgencia que se acopla al paisaje yermo mientras se erige una tensión en el modo de narrar y de atravesar la violencia. Frente a la mirada lasciva del cabo Linares, Bárbara opta por la pose aguerrida del cuerpo: “se paró en jarras, a la expectativa” (p. 44). Espera el embate y la posición de los brazos en la cintura la proyecta desafiante. La madre de la joven, “brava criolla, medio hombruna, que supo luchar sola contra la miseria agresiva de los hombres y de las montañas” (p. 44) apuntala a la hija. Ambas desmontan la concepción de las mujeres sumisas y se unen al espacio exterior de cordillera: “Plantada altanera, acumulaba rabia para defenderse” (p. 45). Frente a la situación de intento de violación tomó el facón de Linares y “le marcó la cara con un latigazo de fuego” (p. 45). El personaje dotado de actitudes fuertes, palabras intimidantes y posturas oportunas para el contraataque conoce el indicador del límite de su propia vida cuando se ve amenazada: “Tomá por bruto y mal amansao” (p. 45). No obstante, en la barbarie de la frontera el final feliz no existe.

La última escena, mientras el cabo intenta violar a la joven, se sincroniza con el clima del brutal temporal que augura el trágico desenlace que ni las plegarias maternas dirigidas a Santa Bárbara de las tormentas alcanza. El episodio se describe desde la bestialidad del zarpazo, los resoplidos, la devoración, los pasos felinos, el cuello de toro, fraguados en la figura del cabo y la relación con el paraje que su mirada le adjudica a su presa: “senos redondos, dos cumbres empenachadas de nieve morena” (p. 57), en la que se conjuga la naturaleza que acompaña el acto salvaje: “Bramó un trueno, largo y bronco, rodó por el hondor de las quebradas” (p. 37). Bárbara escapó, pero apareció muerta. No se sabe si al huir resbaló y cayó o si el cabo la alcanzó en algún

punto de su recorrido y la asesinó. La necesidad de amalgamar el paisaje cordillerano con los cuerpos rotos, quebrados y sin vida de las mujeres busca nombrar la grieta, la herida y no la totalidad. El paisaje se redefine entonces desde sus hendiduras y, al mismo tiempo, desde su aridez residual en un mismo espectáculo: “para identificarlo quedaba intacta la negra cabellera como río crecido” (p. 75); así dieron con el cadáver de Bárbara. En la escritura de Codina la intensidad de la superficie moldeada por la violencia estalla en los personajes.

El trazo narrativo de Codina emerge como huella de algo que impacta con el espacio geopolítico de la frontera abandonado a la suerte de los más poderosos. Otro abuso abre la novela. La Menga es la mestiza mapuche, la silenciosa mujer que es violada acude a la cama del patrón, abre las piernas de modo mecánico, “como un ritual [...] para repetir esas entregas silenciosas, con la misma frialdad sumisa e hiriente” (p. 16). La Menga no se para en jarras, no grita, no muerde, y esa suspensión de emociones sumisas desarticula al violador que jamás logró “penetrar en el alma oscura de la mestiza” (p. 17). El mutismo y la indiferencia funcionan como otro modo de resistir a lo inevitable, sin embargo, “en la mansedumbre de sus ojos brillaba la vida animal simple, pasiva, incitadora” (p. 16). La organización del espacio conforma la territorialidad por la que se desplazan todos los cuerpos en la trama en clara interseccionalidad (Ludmer, 2010), en una vinculación íntima.

Desde la Conquista el problema de la violencia se constituye por el dominio de las territorialidades y el territorio delimita o expande el poder del poseedor. Muchos hombres del relato asumen el deseo a partir de la propiedad: “-¡Esta hembra es mía! ¡Lleva mi marca! De un zarpazo Jacinto Vega le desnudó un hombro, mostrando una marca ignominiosa hecha a fuego con una paleta como a una res” (p. 51). El episodio se refiere a Clarita quien luego fue asesinada por su marido. Este acontecimiento incide en el estado vital³ que profundiza la semejanza de valores: “La tierra es así: hembra. Necesita del empuje violento para sembrarla” (p. 137). La materialidad de ambos cuerpos vive en armonía cuando no son intervenidos por la necesidad de ampliar los territorios. La bravura climática y territorial de la cordillera como paso de frontera no es solo un decorado, sino que ocupa un lugar estratificado y bien acotado que permite establecer la configuración en la distribución de poder.

La figuración del espacio como metonimia de los cuerpos vivientes funciona con todos los elementos de la tierra: “apenas vivían como especie” (p. 65). No existe la ley en los parajes cordilleranos donde prende el desarraigo de los que pasan como rotos, arrieros, barreteros, mineros, labradores, baqueanos en potente oposición a los pacos y cuatrerros. Bolivianos, argentinos, chilenos son presentados como pueblerinos errantes en busca de un jornal. La justicia es puesta en duda, ya que no se le puede exigir conducta jurídica y ciudadana a quien carece de ellas. Ante el intento de huelga que buscan llevar a cabo los mineros son reprimidos hasta ser desplazados y privados del agua potable y la comida. Los hombres que luchan con fusiles y los otros que van a la huelga en Iquique, surgen del recuerdo de un minero que evoca la memoria colectiva cuando masacraron a otros mineros para probar sobre ellos las metralas.⁴

Iverna Codina, como estrategia ficcional, describe la barbarie y la enuncia a modo de registro imborrable. La violencia que habita cada personaje de la novela se vincula con la supervivencia del más fuerte en la naturalización del hambre y el dolor que recobran fuerza en cada escena: “Tengo mi cuerpo, nada más” (p. 111), dice uno de los peones, las manos y las piernas firmes para trabajar hasta que el salitre y el socavón los acaba sin contemplación.

Plá “porque había que vivir” (165)

Josefina Plá nació en Fuerteventura, en la isla de Lobos, España, en 1903. En un pequeño pueblo isleño en el que aún se erige el faro en el que trabajó su padre hasta que ella cumplió cinco años. Hija de una madre modista y de un padre farero que contaba con una vasta biblioteca fue educada entre libros y juegos a la orilla del mar. A los catorce años, inspirada por lecturas y su propia curiosidad, publicó un cuento con un seudónimo, ya que su padre no la dejaba escribir poesías porque prefería que fuera abogada o contadora y no persona de letras, carrera que no le daría un porvenir favorable. La segunda vez publicó un poema y lo hizo con su propio nombre en la revista *Donostia* de San Sebastián. En 1924 Josefina Plá de veinte años conoció al ceramista paraguayo Andrés Campos Cervera (nombrado Julián de la Herrería) de treinta y cinco y formalizaron una relación romántica en la que las familias de ambos mostraron desaprobación; una, por la diferencia de edad; la otra, por considerar a la joven como “gitana tiñosa y advenediza” (Pereira Rodrigues, 2021, p. 9) aunque nada de esto logró la disolución del noviazgo. En diciembre de 1926 contrajeron enlace por poder y Josefina Plá viajó a Asunción al año siguiente. Al llegar quedó deslumbrada por el paisaje de la flora y fauna del lugar, al igual que por su lengua y cultura, aunque también sorprendida por la precariedad y la explotación de los ciudadanos guaraníes inmersos en un imaginario de ocaso cultural que ella procuró restablecer. Instalada en la capital asuncena, escribió para el diario vanguardista *Juventud* y el diario *El Orden*, allí también ilustró con grabados sus textos y el de otros escritores con el seudónimo Abel de la Cruz convirtiéndose en la primera periodista paraguaya que publica en periódicos. Más adelante fue columnista de *La Nación* y colaboró con Augusto Roa Bastos (1917-2005) en *ZPXI Radio El Orden*, siendo también pionera en locución femenina del país y, si bien no siempre fue remunerado su trabajo, en la radio comenzó su oficio de libretista. Josefina Plá se inició en el arte cerámico acompañando a Cervera y vendió sus propias producciones. En la actualidad, señala Pereira Rodrigues (2021), sus trabajos son más apreciados que los de su esposo, ya que él no habría podido superar la mirada eurocentrista respecto de la idealización del indio, mientras que Josefina Plá intentó mostrar y resaltar el arte guaraní silenciado y negado o casi borrado por las élites paraguayas. Una muestra de ello es la actual exposición virtual en el Espacio “Josefina y Julián”, creada por su hijo Ariel Plá en Asunción.

Una de las variantes más importantes que despliega Josefina Plá en sus ficciones es la construcción de lo político a partir de sus personajes. Es decir, la preocupación por diseñar personajes sufrientes, pobres y oprimidos que, tras un dejo de ironía, unas veces, y de humor, otras, soslayando el género realista, descubren las miserias de sus existencias. Al mismo tiempo le interesa mostrar las diferencias efectivas existentes entre la capital asuncena y las escenas desamparadas que ocurren en los montes, en los esteros y en los espacios rurales.

“La pierna de Severina” (1954) y “Sisé” (1958) integran el libro de cuentos *La pierna de Severina* publicado en 1983. Estos relatos fueron escritos entre 1943 y 1959, excepto “Ciegos de Caacupé” que es de 1928. En el breve prólogo Josefina Plá explica que son producto de los “rebotes de vivencias locales” (Plá, 1996, p. 163).

“La pierna de Severina” (1954), llevada al teatro en 2022 por el director Hugo Matto, recorre un arco temporal de la historia ubicada en un presente de enunciación que rememora el pasado. Desde hace quince años Severina permanece recluida en la casa con su abuela postrada y asiste a misa en horarios poco habituales para ocultar su renguera de miradas ajenas. El tejido del ñandutí⁵ le proporciona sustento económico y es la única actividad para la que no es “lerda” (p. 165). El deseo máspreciado que alberga Severina es ser “hija de María” como las otras jóvenes, aunque aún no tiene la edad. El velo blanco en las caras de las muchachas despierta la necesidad de pertenecer a la comunidad religiosa del pueblo. Ese deseo queda trunco cuando un carro le aplasta la pierna el día de su comunión y se la deben amputar. La pierna reemplazada por una “muleta lustrosa” (p. 165) impide ser hija de María porque no puede ir a largas procesiones o subir y bajar de sillas para decorar la Iglesia.

Josefina Plá recrea un mundo opresivo en un pueblo que sitúa a Severina en estado de ignorancia del afuera. Reconoce en la amputación su incompletud la que le obstaculiza presentarse ante la virgen como las demás. Es decir, la narración refleja la opresión hacia quienes no responden a un canon de completud. Severina espía tras los barrotes de la puerta de la casa o a través de la ventana el afuera y a las muchachas que asisten a misa. A pesar de “aquella pierna que le faltaba” (p. 166) no claudica en su deseo. El cura le asegura, a sus veintiséis años, que “una hija de María con la muleta a cuestras en las procesiones no puede ser. Y luego para el trabajo... No, no es posible” (p. 166). Sin sostén o estructura propia, se potencia la violencia sobre el cuerpo desviado y se pone en evidencia el peso que tiene un cuerpo completo frente al régimen de la mirada en relación con las exclusiones.

Lo que sella el destino de Severina se liga a una prótesis, una pierna ortopédica que le proporcionará una movilidad defectuosa pero que le otorgará la figura de un cuerpo completo. Su amiga Justa, en una diglosia entre el español y el guaraní, le informa la existencia de “La pierna artificial que hacía andar a los rengos” (p. 168). Eran piernas seriadas, de plástico como las de las muñecas, pero hechas a medida. La prótesis corporiza la ausencia de ese deseo que registra la falta. La idea de reponer la pierna mediante una prótesis que la ayudase a ser hija de la virgen supuso toda una alegría para Severina, aunque eran costosas, solo para pocas.

El cura le proporciona información de dónde obtener una “pierna artificial” (p. 168) gratuita. Debía escribirle a “la señora del Presidente que se ocupaba mucho de los pobres y desvalidos” (p. 168) pero al ser analfabeta tendría que desplazarse hasta Asunción a la Embajada Argentina y hablar con el embajador para que intercediera por ella. En esta escena se reinventa el valor político de la elipsis que alude a la esposa del presidente de Buenos Aires que ayuda a los pobres con la extrañeza de los cuerpos diferentes.

El estereotipo de la mujer entera le sirve a Severina para cumplir con ese sueño postergado desde la infancia. Es decir, el cuento presenta un registro elíptico que hila la historia personal y corporal de Severina con acontecimientos históricos y colectivos localizados en Paraguay y Argentina; la “señora muy buena” (p. 168), esposa del presidente, refiere a Eva Duarte de Perón. Evita no es nombrada como tampoco los datos de la guerrilla en Paraguay, ni el número de desaparecidos. Severina ignora todo el afuera. En el cuento de Josefina Plá los elementos de la pobreza y la carencia interceptan los espacios privados de la casa con la zona pública y compartida de la política y de la calle.

La estructura del relato expone dos ejes: la ignorancia de Severina respecto del mundo en la ciudad y el anhelo del cuerpo completo. Entre la quietud de su casa en el pueblo y el desplazamiento hacia la ciudad desconocida queda expuesta la peligrosidad que debe enfrentar Severina. Reponer esa pierna supone una intervención tecnológica de la corporalidad. La ausencia de un miembro del cuerpo ocupa un sitio intenso en su imaginario popular porque cree en la unidad y funcionamiento orgánico del cuerpo. El cuerpo se constituye en una construcción ideológica y social impulsado por la noción de normalidad y vigilancia. Es un generador de sentidos afincado en el poder y el control disciplinador que organiza la distribución y pertenencia sociales.

El camino hacia la capital fue un gran desafío para Severina, reclusa siempre en el rincón del cuarto. La salida al mundo exterior y el recorrido por zonas desconocidas estructuran una narración alternativa que abre otros itinerarios posibles. Del encierro del dormitorio a la iglesia y viceversa, Severina inicia un camino que la instala en una condición de nomadismo baldío. El desconocimiento de cómo trasladarse a Asunción se anuda con el deseo obsesivo de pertenecer a la familia de la virgen. La vulnerabilidad y el miedo a lo desconocido funcionan en Severina como una política afectiva que se captura en las fisuras del viaje.

Al llegar en ómnibus a Asunción se dirige a la casa del embajador argentino. Golpea las manos para que le abran la puerta sin éxito hasta que alguien en la calle toca el timbre por ella. Confunde al mucamo con el funcionario y la envían a la Embajada en “horario razonable”. Surge la primera burla por desconocer los códigos protocolares y la señalan como “pajuerana” por ignorar moverse en la ciudad. El simple uso de un timbre o dirigirse a una institución consular la desubican y la pierden del patrón habitual pueblerino donde los curas de la iglesia atendían a toda hora.

En este contexto, la ciudad laberíntica e inabordable es ilegible para Severina, que no se orienta, que pregunta y nadie le indica el camino correcto, y que llega a la Embajada extranjera cuando está cerrada. Busca guarecerse del cansancio y la lluvia en la iglesia de San Roque. Se duerme y la despierta el agrio olor de unos hombres que luego de reírse de su falta de pierna la violan en manada. A partir de esta experiencia pierde cierta humanidad y se transforma en un “trapo en el suelo” (p. 172). Su cuerpo incompleto deviene desecho residual: “(por) instinto trepó los escalones y el cuerpo quedó tendido sobre el piso” (p. 172). La crueldad se describe a través de escenas de gran dramatismo visual. Se hace así evidente la violencia corporal cómplice y naturalizada respecto de las jóvenes desorientadas que se disuelven en la urbanidad.

Una familia que la encontró en la puerta de casa la acobijó, le compró ropa y “una muleta nueva y bien hecha” (p. 172). No le contó a nadie su secreto, salvo al cura nuevo en confesión que utilizó el secreto de la violación para sancionar en misa a quienes pretenden ocupar espacios que no les corresponden.

Severina “volvió tras la ventana” (p. 172) de su cuarto dejando a un lado su deseo “de ser la hija de María” (p. 173). Una semana después tejó el mejor ñandutí para el altar de la virgen, ya resignada a ser su hija. Funciona en esta narrativa el peligro y la inseguridad que anticipan lo que vendrá. El recorrido de Severina fluctúa en los vaivenes de un lugar liminar que le lega una experiencia traumática.

Severina es tenaz y un sujeto deseante en medio de su ignorancia. Eso es castigado siempre por las acciones del afuera religioso. Antes de tomar la comunión en la calle el carro le aplastó la pierna que la dejó incompleta para siempre. Fue rechazada por los curas por su falta corporal y violada en las puertas de una iglesia en la ciudad. El afuera le está vedado, desear ser un organismo total la expuso a la lección violatoria de la manada, la condujo de nuevo a las labores de la casa, al tejido para la virgen, y al secreto impuesto de lo sucedido como una punición. La criminalidad de lo acontecido ubica a Severina en victimaria y se la castiga por desorientarse. La protagonista integra una territorialidad en peligro por las diferentes enunciaciones que la afectan.

Josefina Plá teje un modelo horizontal entre mujeres de variados estratos: vive con su tía postrada y establece una red de cuidados mutuos, habla con una hija de María que le brinda información imprecisa sobre las piernas ortopédicas, se refieren a Evita como una mujer comprometida que se ocupa de los desposeídos y abandonados, especialmente de las mujeres, también es una mujer la que la rescata cuando queda abandonada tras la violación. Los hombres del cuento demuestran una conducta basada en el disciplinamiento y la violencia: los párrocos la expulsan, la sancionan y la excluyen, el mucamo la burla, el marido de la mujer que la recoge la ve como un vago borracho borrando las marcas comunes del género y los violadores le sustraen todas las posibilidades de cumplir sus deseos. La comunidad de mujeres tejida con hilos invisibles del ñanduti sostiene el sistema de apoyo con la imagen de la virgen María o Caacupé, matrona paraguaya, como referente religioso final. En este relato no existen diferencias del paisaje violento entre la ciudad y el pueblo, la violencia es transversal a la humanidad.

Sisé

“Sisé” (1958) comienza con un doble acto de violencia, una pequeña es transportada por un peón que asesinó a la madre de ésta a la casa del patrón en una red. La confundió con un animal. La joven india acarreada como res, al igual que la joven de “El abra” es recluida en la cocina de la casa: “El hombre dejó caer el burbujoncito oscuro a los pies de la señora, le sacó la red sospechosamente parda” (p. 196). Sisé es llevada a una despersonalización irreductible: “burujoncito”, “esto”, “la cosa”, componen los elementos de la construcción de un personaje deshumanizado por los patrones y el personal de servicio. Mientras beben mate en un recipiente pesado de plata, la cocinera le mira los dientes como a un animal y la alimenta en mamadera, la misma que usó para engordar al mamoncito de la estancia del monte. La bautizaron y buscaron un nombre calendario que fuera cristiano, pero no tan parecido al de los cristianos y le pusieron Sisenanda, que devino Sisé. En su etimología, el nombre germánico se divide en “victoria” y “atrevida” pero mientras crece en un monte hostil “la pequeña sombra” (p. 198) se desarrolla lentamente. Solo la cocinera, a veces, le decía algunas palabras, pocas. Nadie le hablaba, no había palabra que mediara su lenguaje.

Su primer aprendizaje fue cebar mate a la patrona. Ya más crecida pero niña aún sintió en su ser la muerte de la cocinera. Abandonada en la cocina como un resto aulló: “rompió en un largo alarido de bestia salvaje; y luego otro; y otro. Un perro, allá en el patio, se sintió solidario, y aulló” (p. 198). La voz inexistente e inarticulada de Sisé se consolida en la domesticidad de los platos, la mesa y el fregadero. Le pegaron cintazos al perro y a ella de igual modo. Sisé tratada como “india sucia” yace en comunión animal. Su cuerpo recibió latigazos y palizas por antojo. Sumida en la incompreensión de la lengua fue violada por primera vez por el patrón, un hombre de más de sesenta años y ochenta kilos, porque la “india de mierda” (p. 200) quiso gritar. La cocinera nueva experimentó algo parecido a la compasión y le dio un vestido gastado pero nuevo a Sisé y quemó el manchado de sangre. Luego llegaron los hijos universitarios del estanciero, que también la violaron por turnos. En cada episodio Sisé se mantuvo en silencio y sin comprender que la consideraban una “cosa”, no una niña.

Finalmente, en invierno se le notó la panza de su embarazo; no le redujeron las tareas domésticas, ni los golpes. En la víspera de Navidad Sisé desapareció por cuarta vez. La buscaron al día siguiente y la hallaron en los maizales donde la encontraron cuando era bebé. Yacía muerta, desnuda y con un pequeño hijo varón, pelirrojo como los hijos del patrón, también muerto y envuelto en su vestido sucio. Los perros aullaron de pena, al lado tenía el sonajero que, al año, la vieja cocinera le había armado con una lata de café y piedras para que sonara. Así quedó abandonada la joven abusada a la que nadie le habló. Sisé también se transforma en un geosoma donde “los días pasaban, metálicos y ardientes, dejando su huella abrasadora sobre las islas” (p. 197).

El aullido de Sisé expone los modos de maltrato que reciben las mujeres indias en las estancias y las ciudades. En este cuento no existe la solidaridad entre mujeres como en el de Severina, tampoco con los indios que en la narrativa de Plá aparecen siempre imposibilitados de habla o son de habla escasa: “aprendía apenas a deslizarse, como de prestado, en aquel mundo incomprensible, sólo existía el puente de unas palabras, siempre las mismas, siempre repetidas” (p. 198). Sisé, de animal aullador y sombra oscura, pasó a ser para la otra cocinera un “trapo de piso” sucio. La extrañeza de ese otro mundo y la codificación a un objeto sin valor son notorios en la literatura de Plá, que demuestra, además, una marcada fatalidad frente a embarazos no deseados que culminan en muerte. No se concibe la maternidad no deseada.

En el caso de Severina, Plá no deja al personaje desde la inferioridad de ser violentado, sino que reivindica, en parte, el cuerpo incompleto, fallado. Los cuerpos de las dos protagonistas se tornan visibles y explícitos en el reconocimiento de sus limitaciones.

Josefina Plá inserta el discurso de la violencia por medios sexuales que se plantea con naturalidad en las puertas de la Iglesia o en las casas de los patrones de campo. Plá enmarca la corporalidad feminizada en las narraciones que se tornan en el medio para legitimar la violencia mediante los actos domesticadores por la violación.

A modo de Coda

La sensibilidad de Iverna Codina para trabajar la escritura de sus novelas y sus cuentos se trasluce en entrevistas, en sus recuerdos del exilio y del desexilio, término este último que tomo prestado del escritor uruguayo Mario Benedetti. En una dedicatoria⁶ a su amigo Conrado Nalé Roxlo, Iverna le escribe que su novela *La luna ha muerto* (1957) es “un intento de comunicación con los demás seres, de un intento de acercarse y revelar las extrañas comarcas del corazón humano siempre inteligibles, insospechadas, ilimitadas” (s/p). Con estas palabras se declara parte de lo que se desborda en cada línea de la novela *Detrás del grito* porque detrás del grito permanece el aullido, la tos ennegrecida de los mineros, los huelguistas apaleados, las mujeres desbarrancadas, enlutadas, encajonadas, asesinadas. “Miserias y grandezas del hombre creo que es lo que más se asemeja a la libertad” (s/p) prosigue Iverna, sin sospechar la literatura que le espera escribir, los hechos que le quedan por experimentar, los caminos que le falta sortear.

Los personajes que peregrinan por territorios despoblados, amenazados por el hambre y la violencia, por la soledad, por *el infierno tan temido* en estos relatos son imprescindibles para pensar los prismáticos rostros de la territorialidad despojada. Para ello quiero partir, llegar o atravesar con esta cita de Luisa Mercedes Levinson que condensa el recorrido planteado en esta cartografía anómala donde los personajes viajan o permanecen:

El mundo está cariado... La boca está seca y quema como el mundo... Los residuos del mundo enfrían el pecho, arden en la lengua. Hierro, suciedad, vigas, cloacas, guineas. El puente se levanta como una trampa: fórceps para arrancar el río. Pero la entraña del mundo desecho, es solo río riendo con sus dientes negros, librado a su voracidad insaciable. Residuos amontonados se mezclan, enamorados de otros residuos y son solo una gran podredumbre sin límites, líquida por carecer de límites, río reptil que avanza silencioso en la noche, embellecido por la mentira y la basura, y el asco y el miedo (Levinson, 1959, p. 18).

La caries horada la piedra, el hueso, la muela hasta perforar cuerpos y paisajes. Los espacios que recrea Levinson conforman baldíos afectivos y fronterizos, propiciando la idea de la creciente, de la embestida: “La tierra se ha dado vuelta, ya no hay suelo donde apoyarse, el mundo termina ahí, al final de la cuchilla” (p. 93). Proyecta un futuro en crisis: “cada vez que derribaban un árbol ¿Por qué desafiaban la furia de la selva? [...] La selva avanza y siempre gana” (p. 43).

Josefina Plá, en “Acotaciones temporales”, prólogo a los cuentos aquí revisitados, nos conmueve con su aclaración: “aunque todos los cuentos de *Seis mujeres* tuvieron protagonistas de carne y hueso, ‘toda semejanza es puramente casual’. Como es misteriosamente ‘casual’ en su subterráneo proceso la serie de asociaciones adheridas a cada caso” (1986, p. 163). También remarca que aún algunas de esas mujeres continuaban vivas al momento de la publicación, aunque reconoce su pretensión literaria y la imposibilidad de que ellas pudieran reconocerse en los episodios relatados.

Estas escritoras nos brindan narrativas que permiten visitar escenas literarias latinoamericanas poco frecuentadas e indagar los lazos entre violencias, cuerpos y ciudadanías anclados en diferentes territorialidades.

Referencias bibliográficas

- Ahmed, S. (2015). *La política de las emociones*. Universidad Autónoma de México.
- Codina, I. (1962). *Detrás del grito*. Losada.
- Demitrópulos, L. (2022). *Los comensales*. Eudeba.
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes*. Eterna Cadencia.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2005). *Micropolítica. Cartografía del deseo*. Tinta y limón.
- Haraway, D. (2020). *Seguir con el problema*. Consonni.
- Levinson, L. M. (1959). *La pálida rosa de Soho*. Claridad.
- Levinson, L. M. (1963). *Tiempo de Federica. Juan Riestra ha muerto*. Ediciones Nueva Visión.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América latina*. Eterna Cadencia.
- Molina, H. (2006). Iverna Codina en su novela *Piedra y Canto*. *Cuadernos del CELIM*, (11-12), 115-129. https://www.conicet.gov.ar/new_scp/detalle.php?keywords=&id=22243&articulos=yes&detalles=yes&art_id=9114337
- Pereira Rodrigues, D. (2021). A Mão e a Perna: Mobilidades Culturais em Dois Contos de Josefina Plá. En D. Cota y D. Pereira Rodrigues (Orgs.), *Josefina Plá: Uma Produção Múltipla e Moderna desde a Cultura Paraguaia* (pp. 24-37). EDUNILA. <https://dspace.unila.edu.br/items/4f781b77-6b4d-49ba-b817-b5281d9a5204>
- Plá, J. (1983) “La pierna de Severina”. En *Cuentos completos*. El Lector, Asunción.
- Plá, J. (1983). “Sisé”. En *Cuentos completos*. El Lector, Asunción.
- Pratt, M. L. (2018). *Los planetarios imaginarios*. Aluvión editorial.
- Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Tinta y limón.

NOTAS

- 1 En 1936 la escritora argentina María Luisa Carnelli (1898-1987) publicó *U.H.P. Mineros de Asturias*, un estudio sobre los mineros españoles.
- 2 La figura del huacho o guacho es el niño o la niña huérfanos. El huaso es el joven mestizo, generalmente, que trabaja en los valles a caballo que cuida y alimenta el ganado. El roto alude al pobre pero pícaro e indeseado, aunque en la Guerra del Pacífico (1879-1884) que heroica siendo siempre el pobre. El futre está asociado al patrón. Viste elegante, en la zona de la cordillera es una leyenda de un extranjero Foster de ahí el futre, espectro inofensivo.
- 3 La huella de pertenencia equiparada al ganado se puede abordar en el cuento “La niña Panchita” de Luisa Mercedes Levinson que también es marcada con las iniciales de la hacienda de su patrón que, además, resalta la carne blanca hasta que se comete el acto femicida. En los cuentos de *La enlutada* (1966), Codina refuerza la apuesta de cuerpos comparados con animales, sin embargo, no abandona dotar a los personajes femeninos con inteligencia y astucia para intentar defenderse de quienes las oprimen, no logrando siempre el final feliz.
- 4 El personaje hace referencia a la tercera huelga grande y feroz que hubo en Chile en el siglo XX realizada por los movimientos obreros, aunque en 1890 una huelga general marca precedentes. La primera más

importante del siglo XX fue la portuaria en Valparaíso (1903) y la segunda, la de la carne en Santiago (1905). La Masacre de la Escuela de Santa María en Iquique (1907) fue sangrienta, tras una semana de huelga por el pedido de un salario digno los obreros fueron masacrados a través de la intervención estatal y militar con metralletas. El saldo fue de 600 muertos aproximadamente y 400 heridos. El Viejo Cruz, en *Detrás del grito*, recupera la memoria de la matanza de obreros a partir de esta otra masacre situada en la frontera.

- 5 Tejido popular guaraní que la misma Josefina Plá investigó, concluyendo que el ñandutí es propio de Canarias, donde ella nació, pero que fue transculturado por los guaraníes, siendo tan canario como paraguayo. El ñandutí (ñandú: araña y sentir) expresa la delicadeza del bordado, las escenas cotidianas de ese bordado y la religiosidad que se presentará en la trama del cuento que se estructura como una tela de araña que retiene a la protagonista del cuento. A la vez, el ñandutí le sirve como sustento económico a Severina.
- 6 Dedicatoria escrita a mano en un ejemplar de *La luna ha muerto* en 1957.