

INTI

***REVISTA DE LITERATURA HISPÁNICA Y
TRANSATLÁNTICA***

DOSSIER

**EL CINE LATINOAMERICANO DESDE LA
PERSPECTIVA ECOCRÍTICA**

COORDINADO POR

Eduardo Urios-Aparisi

University of Connecticut, Storrs

ÍNDICE

DOSSIER

EL CINE LATINOAMERICANO DESDE LA PERSPECTIVA ECOCRÍTICA

EDUARDO URIOS-APARISI: Presentación.....	9
VICTORIA JARA: Framing Solarity: Advancing Eco-Social Justice through Solar Energy Narratives in <i>Fly with Aerocene Pacha</i>	17
REYNALDO LASTRE: Política, naturaleza y disrupción: Toxicidad en <i>Abrigo nuclear</i> (Roberto Pires, Brasil 1981) y <i>Corazón Azul</i> (Miguel Coyula, Cuba 2021).....	31
EDUARDO URIOS-APARISI: Lugar fílmico y agua en <i>Roma</i> de Alfonso Cuarón (México, 2018). Narrativa y significados simbólicos, ambientales y sociohistóricos.....	46

ESTUDIOS

OTTMAR ETTE: Paisajes peruanos transcontinentales: Mario Vargas Llosa. Paisajes peruanos translinguales: Daniel Alarcón.....	70
LEANEE DÍAZ SARDIÑAS: La homosocialidad como distopía en <i>Los cachorros</i> , de Mario Vargas Llosa.....	93
ALDO MAZZUCHELLI: Niklas Luhmann y un posible criterio de distinción entre el artista verbal y el intelectual en el modernismo hispanoamericano.....	111
DAMIÁN DEAMICI: <i>Eco Contemporáneo Magazine</i> : Translation and Counterculture from 1960's Buenos Aires.....	129
CRISTIÁN MORA: El papel del narrador y la autenticidad en la adaptación de Borges al cine.....	147
ALMA BOLÓN: Onetti creyente, romántico, anticapitalista: “la espada es la palabra de Dios”.....	163
OMAR OSORIO-AMORETTI: Persistencias de un viejo lastre. Sobre la representación de la violencia guatemalteca en dos novelas contemporáneas. (<i>The Long Night of the White Chickens</i> (1992) de Francisco Goldman y <i>El material humano</i> (2009) de Rodrigo Rey Rosa).....	177
ISABEL GERVASI: La dialéctica del bastardo en <i>Huaco retrato</i> de Gabriela Wiener.....	192

HELENE C. WELDT-BASSON: <i>Avenida 10 de Julio Huamachuco</i> by Nona Fernández: An Exploration of Individual Guilt and Collective Responsibility.....	208
--	-----

ESTUDIOS TRANSATLÁNTICOS

ARTURO GUTIÉRREZ PLAZA: Escrituras migrantes, con voces femeninas, en la literatura venezolana en los siglos XX y XXI.....	225
ADRIANA CRISTINA CROLLA: <i>La Biunda</i> de Carlos Carlino, género y piemontesidad en la pampa gringa.....	240
TULLIO PAGANO: “Una terra lontana e quasi sua”: i viaggi reali e immaginari di Paolo Mantegazza in Argentina.....	256
MARÍA TERESA SANHUEZA: Luigi Giuseppe (Giorgio) ¹ Racca y Oreste Sola: dos piemonteses en Argentina en la época de la inmigración masiva.....	272

ARTES

RICARDO WIESE: Rembrandt, padre del grabado universal.....	297
--	-----

NOTAS

JULIO ORTEGA: Vargas Llosa y el fuego de la tribu.....	329
ANA GONZÁLEZ TORNERO: Mirada transatlántica con lupa filológica: Una crónica editorial.....	332
PEDRO GRANADOS: Vallejo-Eielson: “Pero he venido de Trujillo a Roma”.....	348
JORGE BENAVIDES DE LA SOTTA: Reflexión dostoyevskiana-benedettiana.....	352
SANTIAGO MONTOBBIO: Desde Leonardo Sciascia.....	356

CREACIÓN

MARÍA ANTONIETA FLORES: Patricia Guzmán: Delirio, Conjuro y Plegaria. Selección de poemas.....	382
SANTIAGO MONTOBBIO: No es bueno apretar el alma, por ver si sale tinta.....	398
PEDRO GRANADOS: Luna doblada.....	405
GLORIA POSADA: Maya Angelou y otros poemas.....	409
JAVIER DE NAVASCUÉS: Cuatro Microrrelatos.....	413

RESEÑAS

MAX PARRA: Carlos Monsiváis, <i>Fatefully, Faithfully Feminist. A Critical History of Women, Patriarchy, and Mexican National Discourse</i> , Nashville: Vanderbilt University, 2024.....	419
ETHEL BARJA CUYUTUPA: Saona, Margarita. <i>The Ghost of You</i> . Translated from Spanish by Luciana Erreghe-Sacchi, Lindsay Kikunen, and Margarita Saona. Alberta: Laberinto Press, 2023. 139 pp.....	422
CARLOS EDUARDO QUENAYA: Granados, Pedro. <i>Inkarrí</i> : Lima: Vasinfin Ediciones, 2024.....	425
COLABORADORES	429
NOTICIAS	437

LA BIUNDA DE CARLOS CARLINO, GÉNERO Y PIEMONTESEIDAD¹ EN LA PAMPA GRINGA ARGENTINA

Adriana Cristina Crolla
Universidad Nacional del Litoral

La Pampa gringa, tierra del destino

Cuando hablamos de Pampa Gringa nos referimos a la zona de la pampa aluvional comprendida entre el centro-sur de la Provincia de Santa Fe, la frontera este de la Provincia de Córdoba y el norte de la de Buenos Aires. Zona donde se activó a partir de 1856 una política colonizadora de fuerte impacto gracias a la rápida distribución de la tierra que permitió la fundación de “colonias” así como el trazado, hacia 1870, de una impresionante red de vías férreas y de caminos que hicieron cambiar sustancialmente los modos y fluencias en las comunicaciones y regulaciones económicas, culturales y sociales de la región y del país. En esta empresa los italianos se posicionaron como la fuerza predominante, por lo que “Pampa Gringa”, nombre sancionado por el escritor Alcides Greca en su novela homónima de 1936, pasará a denominar no sólo a la zona, sino por extensión semántica, al grupo inmigratorio más numeroso, los italianos. Este apelativo funciona hoy día como marca identificadora de sus habitantes, descendientes en un 70% de aquel aluvión itálico.

Los primeros en llegar hacia 1856 no son los italianos sino los suizos y alemanes, por gestiones del primer empresario salteño, Aarón Castellanos, quien asume ante el gobierno provincial el compromiso de activar el proyecto civilizador de Alberdi y Sarmiento de “gobernar es poblar”. Así, en 1856 llegan de Suiza, Alemania y Bélgica las primeras 200 familias y se funda Esperanza, a 44 km. al noroeste de la ciudad capital.

Si bien es datable la llegada de los primeros piemonteses en 1859 a la recientemente fundada colonia San Carlos, es en el período entre 1876

y 1914 en que va a ocupar el primado en esta fluencia hacia Argentina, fundamentalmente por razones económicas y por el impacto que produjeron las regulaciones del comercio con Francia. De acuerdo a estadísticas italianas, dos de cada tres emigrados entre 1878 y 1890 provino del norte y entre 1879 y 1890 la principal región migratoria fue el Piemonte (22% del total); seguido por la Lombardía (19%); el Véneto (12%). Liguria, Calabria y Campania se reparten cada una otro (8%) (Devoto, 2006: 106).

Carlos Carlino, poeta de la gringuidad

Carlos Carlino², uno de los poetas y dramaturgos más interesante que dio la Musa santafesina en la generación de los que fundaron el canto épico de la gringuidad (Crolla, 2009, 2014a, 2014b, 2016, 2017, 2019), escribió esta obra en 1950. En una historia de seudo perfiles costumbristas, encarnó una tragedia amorosa que esconde tras sus bambalinas una mirada crítica a la verdadera realidad afectiva del hombre chacarero en las primeras décadas del siglo XX.

En una tierra avara de sentimientos como era la pampa gringa, que en su potencia productiva había exigido al colono inmigrante una inmolación absoluta al trabajo y al mutismo, el amor y la libertad no tenían cabida. Los condicionantes de esta sociedad campesina, que hacia 1910 había podido superar ya la dura condición de la conquista de la tierra y alcanzar una cierta estabilidad económica, se traducen en una nueva utopía: la de una vida más ociosa y refinada donde hacer ostentación del éxito alcanzado en el "*fare l'Merica*". La acción toma al inmigrante ya instalado y en disfrute de los frutos de su sacrificio, alcanzados a fuerza de una marcada terquedad y avaricia (muy señalada en la estirpe piemontesa) y bajo el estigma de la soledad, el mutismo, las uniones sin amor y la ignorancia.

Si bien Carlino con su poesía colabora, junto a José Pedroni y Mario Vecchioli, en la elaboración de una épica de la gringuidad y la conquista amorosa de la tierra virgen, en su teatro, y en esta obra en particular, parece querer despegarse, para entrar en el análisis de la tragedia que también aportó el proceso colonizador. Quizás había alcanzado Carlino una madurez que le permitió intuir que la épica había pasado y había que dar palabras al dolor y al destino de la sociedad chacarera, en particular la piemontesa que tanto conoce, fuertemente marcada por una dura porfía y materialista idiosincrasia y, sin embargo, con pliegues de valerosa humanidad.

La Biunda en la revisitación de Marina Vázquez y María Flavia Del Rosso

La Biunda obtuvo el segundo Premio Nacional de Teatro por la Comisión Nacional de Teatro en 1952 y en 1954 Argentores le otorga al dramaturgo la Medalla de oro. Fue estrenada el 11 de noviembre de 1953 en el Teatro Lasalle de Buenos Aires, por la Compañía Argentina de la Comedia. El 13 de abril de 1963 fue presentada en el Teatro Solís de Montevideo y el 2 de junio en el Teatro de la Cour St. Pierre de Ginebra. En 1980, por primera vez en la ciudad de Santa Fe, el Grupo “Nuestro Teatro”, con dirección de Jorge Conti, la representó en la Sala de la “Unione e Benevolenza”, con las actuaciones memorables –entre otras– de Juan Carlos Rodríguez F. como Botto, y Fernando Silvar en el rol de Checo. En 1989, esta vez con dirección de Marina Vázquez y Hugo Anderson, por el “Teatro de los seis”. A partir de entonces, *La Biunda* es un texto que habita diversos talleres de formación actoral de la ciudad.

Entre 2017 y 2019 el Grupo Las Carlinas¹ la subió a escena en varios teatros de la ciudad y de la provincia, bajo la dirección de Marina Vázquez y codirección de Flavia del Rosso. Tanto la puesta como el elenco obtuvieron los mejores elogios. Entre ellos la distinción del Instituto Nacional de Teatro como ganador de la XXXIII *Fiesta Provincial del Teatro* (Rosario, del 12 al 20 de mayo de 2018). Fue seleccionada para participar en el *Encuentro Regional del Teatro 2018*, Región Centro Litoral, y como obra integrante del catálogo del Instituto Nacional del Teatro por el período 2019-2020.

Mi asedio a esta puesta se debió al interés por escuchar e indagar en la opinión de sus responsables. Por ello entrevisté a la directora, Marina Vázquez, el 17 de octubre de 2017 y a Eduardo Fessia (actor y músico) el 18 de marzo de 2018. Ellos me iluminaron algunas aristas, ratificaron intuiciones y me permitieron entrar en la cocina de una puesta que además de su perfecta y creativa resolución, me da la idea de un trabajo colectivo macerado bajo la inteligente guía de sus directoras.



Mi primera intuición sobre la puesta de *La Biunda* era que, más allá de que el autor hubiera querido focalizar su tragedia rural en la figura de una joven colona piemontesa, identificada por el color amarillo de su cabellera y el apodo en piemontés que la designa, *biunda* (rubia), las directoras la revisitan desde una lectura de género. La misma Vázquez narró que cuando tres actrices de una obra previa, *Finlandia*, le pidieron que las dirigiera, pensó en *La Biunda*, porque le rondaba la idea de ponerla nuevamente en escena, pero esta vez como material femenino y con menos actores de lo que plantea el texto dramático. “Ya tenía un recorrido visceral, por las profundidades del texto a partir del personaje de Catalina, la madre, que encarné con mis pocos años en 1980” (Vázquez, 17/10/17).

En aquella primera puesta a cargo de Jorge Conti, si bien éste mantuvo una propuesta más clásica, “tenía gran intuición dramática” y por ello la pensó desde la escena de la fiesta, rompiendo la diacronía. Recurso que Vázquez decidió capitalizar para su actual montaje. A una relación pasional con el texto se sumaba la presunción de que, a pesar de todos los signos costumbristas que Carlino impone, había algo a su texto, había algo extraño a esa estética, dado por una velocidad interna, una riqueza de emociones y una *audiovilidad* especial. Vázquez afirma con este término que había en la obra un inusual relieve dado a lo fónico que afloraba en la superioridad de los ritmos internos. “Usamos recursos que permitieron despegar la obra de un costumbrismo plano y no quedar en la anécdota para así poder llevarla a una cuestión más poética, metafórica. Como, por ejemplo, la direccionalidad de la mirada que se da hacia un lugar otro en el espacio de la escena (Vázquez, 17/10/17).

En un principio la directora pensó en una puesta con las tres actrices, pero por distintas razones el trío se disolvió y quedó sólo Maia Esquivel. Buscó además una prestadora corporal, Flavia del Rosso, para superar la estética costumbrista clásica. Del Rosso, por su feminismo, aportó estos planteos y esta inicial sinergia selló la codirección de la puesta.

En el marco de la *XIX Edizione della Settimana della Lingua italiana nel mondo*, el día 16 de octubre de 2019, invitamos al Grupo desde el Centro Piemontés de Santa Fe para ponerla en escena en la Sala Marechal del Teatro Municipal “1° de mayo”. Al final, se ofreció un conversatorio donde actores y directoras analizaron los desafíos del montaje y las diferencias con el de 1980, la vigencia de la obra de Carlino y los porqué de la lectura de género que le imprimieron. Destacaron la recuperación de la matriz piemontesa en sintonía con el “teatro de la gringuidad” y cómo Carlino hace visible el habla de los inmigrantes piemonteses de principio del S. XX y despliega recursos para actualizarlo.



Con respecto a la épica gringa, podemos afirmar que Carlino refleja el momento en que la comunidad de inmigrantes empieza a mirarse hacia adentro y la tragedia explota en la desmesura de la búsqueda de la abundancia que desvía la mirada de otras cosas. Esto enfatizan los responsables de la puesta en escena en relación al territorio del cuerpo:

Inmigración piamontesa, campo santafesino, 1910, son las coordenadas del espacio en el que transcurre la obra. Mientras el mundo adulto avanza sin tregua por el camino de la prosperidad, de una abundancia siempre creciente, de una acumulación constante de bienes materiales, Biunda se asoma a lo que significa ser mujer. En una comunidad apuntalada en los mandatos ancestrales, los personajes son víctimas de un orden que los trasciende, ante el cual no existen posibilidades de fuga. En un universo donde todas son respuestas, donde no existe lugar para las preguntas, el cuerpo es para Biunda el único lugar posible para inscribir su disenso. (*El Litoral*, 13/10/2019)

Tragedia que retacea el cuerpo en el espacio y como hace Bunda, se usa para jugar el velar-desvelar su carencia. Sólo el canto y la ausencia permiten correrlo de la transacción brutal que quiere hacerse con él. La historia habla sobre alguien que quiere jugar un juego distinto, un juego más vinculado al deseo de apertura a la femineidad, a la condición de mujer imposible en ese universo. Pero la Biunda carece de palabras y, culturalmente hablando, solo puede poner el cuerpo. “No sacamos ni pusimos nada del texto primero, tampoco incluimos nada que fuera inverosímil”, pero “sin embargo hubo crítica en el ambiente teatral porque consideraron que nuestra Biunda es demasiado fresca” (Vázquez, 17/10/2017).

Lo que la crítica no percibe es que la razón de esta frescura que trasunta un algo de misterioso, un algo del orden del deseo, de una pulsión que excede el contexto, ya reside en el personaje creado por

Carlino. Biunda es una niña desacomodada que no sabe porque nadie se lo enseñó o “no quiso”, como afirma ante la requisitoria de sus padres. Es todavía una niña que cree en algo que no le enseñaron y que no puede definir.

Considero un feliz hallazgo escénico hacer que Nidia Casís asuma entonces posturas y gestualidades de una niña que juega a disfrazarse de novia sin comprometerse demasiado con lo que otros decidieron para ella. Según Vázquez, en la cocina del montaje, no le pusieron palabras a la actriz desde la dirección, ni le explicaron cómo debía representar al personaje. Lo que resultó ser una acertada decisión que Casís terminó agradeciendo pues, al dejar que la misma asumiera el desafío de crearla, alcanzó una intuitiva resolución.

Es también un hallazgo el recurso del cambio de vestimenta porque crea una especie de coralidad escénica entre los actores que a turno se van intercambiando ropajes y asumiendo, con estos simples gestos de travestimiento, la piel de los distintos personajes.

En el caso específico de la Biunda, el cambio de vestidos (el de fajina y el de novia) colabora para traducir, por momentos, su incomodidad física y, en otros, la ingenua sensualidad de un cuerpo femenino que despierta al goce en silencio y con pudor, aunque una ligera picardía en las miradas, solapadas y en *scorzo*, lo que deja traslucir se ha iniciado para ella el camino de la exploración.

La Biunda se anticipa a tratar un tema tabú para la época y hoy todavía no zanjado como es el aborto. Y los matrimonios “de apuro” que no terminaban de borrar el “error” inscripto en el cuerpo y en la psicología de la mujer, condenada a vivir una existencia sin amor y sometida al poder del macho que le tocara en suerte.

Vázquez relata que lo primero que se trabajó fue lo corporal y la prueba de secuencias de movimientos para determinar la distribución y el movimiento en el espacio escénico, a fin de lograr traducir con pocos actores la variedad y pluralidad de los quince personajes originales. Pero la puesta exige también una especial intencionalidad corporal en las actrices para traducir los secretos, la visceralidad y las tensiones femeninas. “La Biunda no sabe” afirma Vázquez. “Ella ha obedecido a su deseo”. La Biunda no ha ido a la escuela, pero tiene buena cabeza, reconoce la madre. Por lo que manifiesta un ingenuo desconocimiento: “Yo pensé que a los hombres le pasaba lo mismo” (Carlino, 1955: 69). No comprende la razón de su condena, es pura y lo que no sabe, o no quiere, es entrar en la lógica de las redes de la dominación.

En esto acordamos con Eduardo Fessia: la Biunda está sometida a un triángulo fatal de machos que la disputan: el padre, Botto y Bernal. Botto que la idealiza desde que era niña y la acepta entusiasta a pesar de su “condición”. Bernal, el criollo prepotente, acostumbrado a ser obedecido por su saber con la langosta, que la asedió y usó para sus bajos fines y que, ante la brutal revelación de la Redenta y la negativa

de la Biunda, la vuelve a humillar y someter con la violencia del rebencazo, ordenándole sacarse el vestido de novia para escaparse con él. En el vértice del triángulo está Checo, el padre que, “chispeado” por el alcohol, deja entrever un amor casi incestuoso hacia esa hija de la que no puede desprenderse. Le recuerda demasiado a la *mamma* y al origen en los signos de la nostalgia piemontesa que lleva inscriptos en su cabellera rubia y su mirada clara y en el presente promisorio del rubio trigo y el celeste lino. Sin embargo, lo que explota en la mirada del padre es el deseo hacia ese cuerpo turgente y ya cargado de sensualidad que proclama con un “¡Mirá que pechos!” (Carlino, 1955: 39). Cuerpo de mujer como promesa productiva por sus “caderas como canasta” para albergar muchos hijos, y la belleza sensual de un imaginario femenino que el padre borracho declama como hombre, que esconde y sublima en el signo del *matronazgo* (Crolla, 2018).

La disputa masculina es demasiado fuerte y el texto propone la resolución más lógica. En este universo de afectos y desafectos, no hay cabida para el amor y el romanticismo, pero tampoco para una idea de fatalidad determinista. La Biunda elige en escena, despidiéndose con la canción *leit motiv* de su desventura:

La romanina está linda
 ella hace caso a mis ruegos
 tiene una boca de guinda
 y unos ojazos de fuego.
 Cantando paso la vida
 y mi alma suspira
 al verla pasar.

Estríbillo:
 Por tu carita hermosa
 oh bella romanina
 mi corazón te añora
 mi corazón suspira.
 Por tu belleza rara
 cosa que me alucina
 oh bella romanina
 no me hagas suspirar.

Cuando al claro de la luna
 siento un romántico abrigo
 desde que sos mi fortuna
 desde que soy tu mendigo.
 Y entre los dulces ensueños
 me siento tu dueño
 al verte pasar. (Fessia, 18/03/2018)

Fessia, responsable del aprestamiento vocal y musical de los actores, contó en la entrevista que la canción en español que entona la actriz no es traducción directa de *La Romanina* original, sino una versión transcrita por su padre al escucharla de un cantor de la orquesta cordobesa de Aldo Bossio y cuyo autor es imposible de identificar. Sin embargo, la feliz conservación de aquel escrito permitió a Fessia enriquecer la matriz sonora de la puesta y aportar una fuente inestimable sobre la memoria musical de la inmigración gringa.

Barro - velo y cebolla en el mundo piemontés de La Biunda

El universo de la piemontesidad es de gran verosimilitud, construido por la preparación vocal y musical, los objetos escénicos, así como los afinados registros actorales. Todo ello se manifiesta en la puesta con naturalidad y hace de esta pieza un verdadero espectáculo para los sentidos (Brea, 2018).

Vázquez afirma que se trabajó mucho para la apropiación de ese mundo gringo, un universo que, a pesar de su pasado centenario, tiene vigencia en la identidad local. Para dar verosimilitud a las acciones y verbalizaciones, fue de mucha importancia un libro que la familia de Sebastián Roulet, el actor que en la puesta encarna a Botto y a la madre, "cuida como oro". Libro que el grupo leyó y comenté durante los ensayos. El protagonista de este relato es un inmigrante piemontés Nicola Andrea Vaschetto, nacido el 4 de diciembre de 1878, quien, en 1893, impulsado por el hambre y el deseo de "*fare l'America*" se largó hacia la Argentina. El autor es Nicolás Vaschetto, abuelo de Roulet y nieto de aquel abuelo homónimo que partió de Vigone, pueblito enclavado en los cerros piemonteses a 30 kilómetros de Torino y que subió en Génova como polizone en el Vittorio Emanuele con el solo tesoro de 8 cebollas y un trozo de pan. A los doce días, el hambre y las ratas lo hicieron salir de su escondite y aceptó como una bendición ir a pelar papas a la cocina del barco donde "pudo reponer sus menguadas energías" (Vaschetto, s/d: 10).

La cebolla que pela y come una furibunda Redenta (escena valientemente resuelta por Melisa Medina) y que inunda escena y platea de un olor acre, debe ser considerada como un homenaje del grupo al hambre inicial que empujó a Vaschetto como a tantos otros hacia la Argentina salvadora. Aunque no se puede evitar una lectura orientada al género asociando el sabor amargo de la cebolla como síntoma de lo femenino abortado. En la boca del padre, la cebolla es símbolo de la sequedad y acritud de Redenta, esa hija ya casi solterona que no reconoce como de su estirpe.

El recurso de pisar barro, que se repite varias veces en la puesta, es un símbolo de tenacidad para el trabajo de los piemonteses, virtud

destacada por Vaschetto en las memorias de su abuelo, y, al mismo tiempo, metonimia de los millares de pies inmigrantes que lograron “amasar” con la tierra del nuevo mundo, el futuro promisorio que venían a buscar. Este movimiento del cuerpo se ve enriquecido en la puesta, complementando o subrayando los parlamentos, con el revoleo del pañuelo o trapo para espantar los bichos o secarse el sudor, gesto que en Botto se suma al de secarse la saliva que se le escapa de las comisuras mientras ríe nerviosamente, natural manifestación de la incapacidad de muchos de estos migrantes para verbalizar y traducir en palabras su mundo interior. Peculiaridad que Fessia remarca en la entrevista.

En el montaje, el grupo tuvo la disyuntiva de elegir entre vino o barro. Vázquez reconoce que incorporaron la acción del pisoteo para acompañar el diálogo porque correspondía mejor al realismo épico brechtiano que exige subrayar algunos gestos mientras el texto habla de otra cosa. Como con la cebolla, las distintas acciones asociadas al amasado del barro (pisar, girar, lavarse los pies, tirar el agua en la batea, llenar el balde con el agua del botellón) remiten también a la lectura en clave de género.

La estructura metonímica que se le determinó a esta puesta se enriquece con la variación de personajes que encarna cada actor y que, según cuenta Vázquez, fue promovida por Maia Esquivel cuando pidió hacer de Checo en los primeros ejercicios. El hallazgo de esta elección se potencia en la versatilidad de la voz de Esquivel, quien logra diferenciar notablemente los tonos femenino y masculino, asume posturas y tonalidades creíbles cuando como mujer borda, cose el ruedo del pantalón de su marido mientras frena con sabiduría sus exabruptos o cuando pone con ternura el velo de novia a su hija mientras le brinda los consejos maritales que se ve en la obligación de transmitir. Muy creíble y enérgicamente piemontesa es su representación de Checo, en la transacción de la Biunda con Botto, sin dejar de amasar el barro, y también en la fuerza emotiva del parlamento cuando recuerda con lágrimas en los ojos, a la madre idealizada.

El bordado, otra feliz elección metonímica ligada al género, agrega una pizca de grotesco cuando es Sebastián Roulet el que encarna el personaje de Catalina, la madre. En sus movimientos se denota que carece de la motricidad fina que durante siglos desarrolló la mujer y que borda como cosiendo, pero eso no quita verosimilitud, sino que subraya, en la atención que brinda al movimiento de la aguja mientras habla, la tensión interior de la madre que se ve enfrentada a una situación que le toca armonizar y confortar.

En el caso de la Biunda, esta inscripción metonímica se refleja en el juego de malabares que realiza con el velo, lo que hace visible la tensión interior que la lacera. Pero si por momentos es síntoma de molestia, en otros lo es de un juego que también la atrae: disfrazarse de

novia y “ganarle a la Redenta”. Lo que el espectador no puede dejar de disfrutar y de sufrir es el juego permanente del velarse y desvelarse de esta niña-mujer que usa el velo como un himen simbólico que atrae y disturba a los hombres que la rodean, en particular a Botto.

“Lo trabajamos mucho con Flavia para ver cómo resolver la escena de los novios” afirma Vázquez. En un espacio seccionado había que generar la idea de una cosa trunca o fallida. Y por eso el personaje de Botto en el cuerpo de Roulet asume posturas que subrayan la imposibilidad de capturar la mirada. Botto busca permanentemente los ojos de la joven, escurridizos y en fuga como ella misma. El novio busca llegarle al cuerpo. Pero la novia en su ingenua sabiduría se le esconde, aunque el asedio concluya con la aceptación de un beso abortado por el grito histérico de Redenta.

La complejidad del velo que vela y des-vela se complementa con el sucesivo cambio de vestimentas y con la determinación de un espacio seccionado, casi cubista, del escenario, que permite la fragmentación no sólo de los personajes sino también de las voces que se trabajan con una intencionalidad centrífuga para proyectar las tensiones hacia la palabra en fuga. Los actores se hablan, pero no se enfrentan y en gran parte no se comunican. El interlocutor se representa fantasmagóricamente en el espectador, quien debe completar la escena en su cabeza. Esto genera una doble ilusión: la de que los personajes están efectivamente hablando entre sí y que la comunicación termina siendo siempre fallida.

Por otra parte, se logra generar una ilusión escénica marcadamente intimista. Las distintas acciones parecen transcurrir todas en la galería de la chacra, haciéndose mención del afuera: la tranquera donde queda el primo de Botto esperándolo, o el patio lateral al lado del chiquero donde armarán la fiesta de casamiento. Se marca también un interior imaginado detrás de una sugerente utilización de cortinados connotados por el encaje, otra marca de lo femenino que armoniza con el velo de la Biunda, y tonalidades de un amarillento y desleído ocre.

Muchas fueron las crónicas periodísticas que acompañaron las sucesivas puestas.

Propongo ésta como síntesis de lo analizado:

En “La Biunda” son variados los recursos que van tejiendo una red de significados alrededor de los cuerpos: la repetición constante de una misma acción que caracteriza social e individualmente a los personajes, los cambios de roles que pueden generar inquietud como el caso de la actriz Maia Esquivel que con un cuerpo voluptuosamente femenino interpreta con creces al Checo y padre de la Biunda, y logrará conducirnos al verosímil de esa realidad tremenda de un padre negociando con el vecino a su propia hija porque ella “está...”. De esta forma, cada espectador podrá reflexionar sobre el impacto de ver a una mujer en ese rol que históricamente ha sido ocupado por el patriarcado.

Por otro lado, la táctica del desvío de la mirada de los personajes

es un guiño brechtiano, un recurso de extrañamiento que contribuirá a distanciarnos de la historia emotiva para reflexionar objetivamente sobre la problemática que la atraviesa. (Brea, 20/10/2017)

Un pasticcio a la gringa

Una humanidad compleja y mixta se trasluce en esa lengua *pasticciata* entre el dialecto de origen y el español esquivo. El *pasticcio*³ verbal y social conduce hacia un final desnudo de toda esperanza en el cual a la mujer le toca jugar la peor parte.

Eduardo Fessia, el último en ser convocado para colaborar desde su experticia musical, fue basilar en el aporte de su conocimiento de esos conglomerados piemonteses, al haber nacido y haberse criado en una colonia típicamente gringa. Las Petacas, a 10 km de la frontera entre las provincias de Santa fe y Córdoba. Siete meses después de iniciarse los ensayos fue convocado para ayudar en la fonética de lo piemontés y lo describe así:

Está entonces la vivencia piamontesa que uno arrastra por mis orígenes, empezamos a trabajar la ‘cosa del habla’ en esta resonancia que yo tengo y palabras y giros que yo recuerdo. Mis abuelos y parientes hablaban el piemontés.

Pero fue fácil porque el texto, está tan bien escrito y tan bien pensado que fluye y es porque sólo alguien que convivió con esa matriz podría haber escrito de esa manera. (Fessia, 18/03/2018)⁴

Fessia reconoce que le atrajo la idea sonora de la obra que tenían las directoras porque le despertó en su memoria el habla de los suyos durante su infancia. Pero además porque su padre era músico y había participado en la orquesta de Leopoldo Puricelli, fundada hacia 1920 y a la que se integra como cantor hacia 1950, a los 17 años.

La existencia de orquestas en ese contexto era una necesidad insustituible ya, por una parte, corporizaba profesionalmente la tendencia al canto de esos chacareros que, luego del trabajo y chispeados por unas copas de grapa o vino, se ponían indefectiblemente a cantar las *canzonette* que nostálgicamente les traían el recuerdo del origen. Por otra parte porque en el ciclo de la siembra, durante largos períodos, no había otra cosa para hacer que esperar y cantar:

El trabajo era agrícola y una vez que se terminaba de sembrar y arar había que esperar la cosecha. Y eran dos o tres meses... Cuando yo me integré, ya habían comenzado a escuchar y cantar algunas canciones del italiano que después no quedaron. Cuando llegué yo, les traje lo que yo conocía y empezamos a buscar por internet. A partir de ahí varió la forma del ensayo. Me incorporo en febrero del 2016 y nos tomamos 3 o 4 meses para

aprender las canciones, la sonoridad. Lo verbal excede el soporte de la letra y los actores llegaron a internalizar de tal modo las melodías que las podemos tararear y cantar mientras decimos el texto. (Fessia, 18/03/2018)

Laura Moro, inmigrante turinesa residente en Paraná, colaboró con la experiencia sonora al traducir a un registro puro y actual del piemontés actual la primera escena, evitando caer en el cocoliche. Escucha que ayudó a la dirección y actores a capturar la materia sonora del origen.

El modo *pasticcado* del habla del gringo, como explicó Fessia, fue recuperado gracias a su memoria sonora. Y como luego de su incorporación en febrero del 2016, dedicaron 4 meses para aprender las canciones y así captar su profunda musicalidad. El acordeón, que primero pensó usar la directora como soporte musical, fue desechado porque cortaba el clima intimista. Y se eligió la guitarra por ser el instrumento con el que más afinidad tiene Fessia. El soporte musical, si bien pensado en un segundo plano, toma una importancia esencial en la puesta. Por ejemplo, en las canciones que se cantan en tres lenguas: español, italiano y piemontés. Así como con la variación tonal que en su tono intimista densifica la tragedia proponiendo un claro contraste con el jolgorio de la fiesta y de la borrachera.

Fessia reconoce este trabajo como un hallazgo de la directora porque es un montaje pensado desde la estética de lo mínimo que se va magnificando, al modo del teatro de la pobreza de Artaud: "No hay gran elocuencia ni magnificencia porque el texto es tan fuerte que es lo esencial". Por otra parte, acota Fessia, los piemonteses gringos asumen ciertos semas cinéticos y posturales que permiten pensar en la técnica del distanciamiento de Brecht:

Los gringos de mi zona son así. Recuerdo a mi papá hablando con mi abuelo sin mirarse, mirando para otro lado. Los diálogos de esta obra reflejan un distanciamiento que es natural entre los gringos. Tiene que ver con la *piemontesidad* natural de nuestra zona. Es como un distanciamiento natural de los piemonteses: mirar para otro lado, para abajo o para arriba. Nos peleamos y no nos miramos. En la puesta siempre estamos mirando a alguien que no se ve. Cada uno debe imaginar a la persona a la que se habla. Se instauran diagonales que crean una proyección sonora. Por eso le dije a la directora: "Esto va a funcionar, es natural". (Fessia, 18/03/2018)

En la puesta, la distancia se logra a partir de lo que el espectador recompone transformando las diagonales sonoras en diálogos sin mirarse a la cara. "Visto desde afuera, se puede entender como un verticalismo que, en realidad, no es tal. Es primero una marca de austeridad. Es como una distancia que surge del pudor o un determinismo que marca una incapacidad para comunicarse y que no se cuestiona" (Fessia, 18/03/2018).

Si bien es usual que se señale como idiosincrática la avaricia del piemontés en la Pampa Gringa, no escatimaban en gastar –afirma Fessia– cuando se trataba de herramientas o compra de tierras, asumir lo acordado o establecido. La pulsión por acumular se traduce también en una incapacidad para “soltar”, no sólo los padres a los hijos y viceversa, sino también todo lo que se considera propio. Por eso podemos compasionarnos con el llanto de Checo por tener que entregar esa hija, que había criado para que lo cuidara en su vejez, y lamentar sollozando: “viene un carancho no sabés de dónde... Y te la despluma” (Carlino, 1955:42).

Fessia encarna los personajes masculinos y a cada uno lo enriquece con recursos de su memoria. Botto, cascarrabias, negocia hamacándose, con la mirada algo perdida, mostrando que la rudeza esconde una timidez que sólo el vino puede “chispear”. Bernal es un verdadero criollo prepotente, que se vanagloria del poder que le confiere ser “agente de langosta”: “Mi Bernal está lleno del imaginario sobre los criollos de mis pagos. Está arriba, es superior. Porque el inspector de la langosta es muy poderoso ya que regular la langosta es controlar la cosecha. Y por eso se lo respeta”, declara. El rebencazo es una creación del actor y un hallazgo sonoro porque retumba con él la violenta superioridad del macho sobre su ave de presa. Esa Biunda virginal que primero supo rechazarlo como lo sugieren los gestos de la actriz en la primera escena mientras canta *La Romanina*. Pero Bernal no soporta el no y el golpe del rebenque sobre la mesa junto al grito, sugieren la violencia física ejercida sobre el cuerpo de la joven y justifican el final.

Lo más logrado, a nuestro parecer, es la construcción de Botto y sus variaciones anímicas. “Yo recordé personas de mi infancia. Un amigo de mi padre que tenía problemas nerviosos y que por timidez o por nervios no podía hablar sin dejar de reírse nerviosamente”. (Fessia, 18/03/2018) El personaje justifica su nerviosismo en las dos o tres copas que tomó para tomar coraje antes de venir a negociar el casamiento. “Allí arrancó la construcción del primer Botto. Un recuerdo a mi bisabuelo que comenzaba a cantar después de comer, primero alegre por el alcohol. Y luego la nostalgia”. (Fessia, 18/03/2018) El Botto que encarna Roulet acrecienta la sensación de nerviosismo a través de una risita casi histérica con que acompaña todas las acciones y gestos faciales del novio durante la escena del requerimiento amoroso, lo que resulta para quienes hemos conocido muchos de estos gringos totalmente convincente.

Fessia sostiene que “el actor debe crear el mundo que el dramaturgo no pensó. Debe crear al personaje poniendo un universo que lo haga creíble, porque si eso no está se ve como sobreactuado o desde afuera”. Por eso se recurrió al libro de Vaschetto, a los recuerdos y fotografías que cada actor y actriz trajo al grupo.

Especial atención se le otorgó al sentido del oído para recuperar

ese algo ancestral que retumba en la sonoridad. Por ello se escucha recurrentemente la “s” vibrante, la acentuación declinante al final de la frase y el particular uso de las preposiciones, entre otras importaciones, que el “*piemontès merican*” tradujo al español local (Crolla, 2021).

La apelación a los cinco sentidos es recurrente en la puesta. Lo olfativo y gustativo en la acritud de la cebolla que transmite una amargura profunda que no puede extrapolarse; el agua que se vierte en la batea aporta naturaleza a la sonoridad verbal y musical; el tacto en el barro y en la levedad del encaje, donde lo visual corona el juego del (des)velamiento.

Las líneas de fuga disparan la imaginación: mientras el *crescendo* del bullicio de la fiesta llega a su clímax, la Biunda se pierde cantando con voz quebrada tras los cortinados. Las didascalias nos informan que mientras el tul que Moncho ha arrojado al novio “baja como una paloma herida de muerte”, Catalina, la madre, corre “sin decir una palabra, pero mordiendo un quejido hondo y tremendo” y Redenta, cubierta la cabeza con los brazos “llora históricamente su parte de culpa en la tragedia” (Carlino, 1955: 79-80).

NOTAS

1 El uso del término *piemontés-esa* es una tendencia que se afirma entre los hablantes de la Pampa Gringa argentina en particular, conviviendo con la forma *piamontés-esa* que registra la Real Academia Española. Este fenómeno sociolingüístico señala la presencia de un nuevo término en el español de la Argentina, *piemontés*, que recupera del italiano (y de la lengua piemontesa) la combinación de los lexemas *pie+monte*, más el acento gráfico en el sufijo *-és* del gentilicio, de uso obligatorio en las palabras agudas terminadas en *-s*, como lo marca la ortografía castellana. De este modo, el vocablo *piemontés* se inscribe en el principio de la no arbitrariedad del signo lingüístico, como orotopónimo. Las consideraciones de los estudios especializados contribuyen a describir más detalladamente las características sincrónicas y diacrónicas del proceso y quizás en un futuro no muy lejano veremos, en alguna nueva edición de su Diccionario, que la RAE habrá acuñado un nuevo término, un neologismo por traducción o adaptación, identitario de nuestra zona, diciendo: *Piemontés*, sa. Adjetivo. Arg. Natural del Piamonte. Forma que se usa en la región de la Pampa Gringa argentina (Ferraris, 2020; Comba, 2020; Crolla, 2021).

2 Carlos Carlino nació en Oliveros, Santa Fe el 14 de marzo de 1910 y murió en Buenos Aires el 1 de julio de 1981. A pedido suyo, sus restos reposan en Maciel, donde pasó su infancia, y bajo una sentencia de su propio puño: “Amó su tierra y descansa en ella”. Si bien pasó su adolescencia en Rosario, nunca olvidó su trabajo juvenil en la empresa familiar de acopio cerealero que le permitió un habitual contacto con el chacarero de la Pampa Gringa, el que fue fuente de inspiración para su obra poética y teatral. Escritor, poeta, ensayista, periodista y guionista, su labor como dramaturgo y hombre ligado al teatro la desarrolló sobre todo en su período de residencia en Buenos Aires. Fue comerciante, Juez

de Paz, acopiador de cereales, periodista e integró las comisiones directivas de Argentores y de la Sociedad Argentina de Escritores. Residió también en Santa Fe y participó como socio fundador de la Sociedad Santafesina de Escritores. Su obra es prolífica en poesía y dramaturgia. Se destacan sus dos libros de ensayos y los premios recibidos: *Premio Nacional de Literatura*, *Premio Nacional de Teatro*, *Premio Argentores* y *el Martín Fierro*.

3 El fenómeno lingüístico de transculturación que se generó en estas colonias no entra en términos de cocoliche ni de asimilación o aculturación de una lengua sobre otra, sino de argamasa colectiva, o de “amasado” lento y productivo, que mantuvo sin embargo altos grados de positividad. En la dificultad de explicarlo con términos consolidados – pastiche, cocoliche o talian véneto-brasileño – elijo “pasticcio” para referirme a esta emergencia de un “piemontèis merican” que demuestra un proceso de fusión o simbiosis altamente particular. El término italiano “pasticcio” proviene de latín *pasticiu(m)* pãsta “pasta” y en ámbito gastronómico no posee semas negativos. Indica una mezcla “compuesta de varios componentes, en sentido culinario”. Figuradamente se aplica también a una composición (teatral o musical) escrita en colaboración por varios compositores. El criterio estructurante que lo individualiza es entonces una “operación original” de mixtura colectiva y maceración así como de arbitrariedad inconsciente en la elección que los hablantes realizan para dar origen a un modo de habla difícil de definir (Crolla, 2021).

4 Todas las citas de la entrevista corresponden a la misma referencia.

OBRAS CITADAS

Anónimo. “La Biunda. Función y conversatorio”. *Diario El Litoral*, 13 de octubre de 2019. <https://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2019/10/13/escenariosysociedad/SOCI-04.html>

Brea, Romina. “La Biunda: el cuerpo perdido. Resonancias actuales del viejo patriarcado rural”. *Periódico Digital Pausa*, 20 de octubre de 2017. <http://www.pausa.com.ar/2017/10/la-biunda-el-cuerpo-perdido/>

Carlino, Carlos. *La Biunda*. Buenos Aires: Ámbar, 1955.

Carlino, Carlos. En *Escritores*. Portal Virtual de la Pampa Gringa (FHUC-UNL). <https://www.fhuc.unl.edu.ar/portalgringo/crear/gringa/escritores/biografia.php?id=26>

Comba, Ronal. *Ròba piemontèisa. Cosas piemontesas o piamontesas*. Córdoba: Quo Vadis, 2020.

Crolla, Adriana. “Ser gringo: traducción cultural itálica en la configuración identitaria de la pampa santafesina”. En Puccinelli, Jorge – D’Angelo, Biagio (eds.). *Actas de las IV Jornadas Internacionales de Literatura Comparada de la Asociación Peruana de Literatura Comparada (ASPLIC)*. Lima: Universidad del Pacífico/Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2009, pp. 229-281

Crolla, Adriana. *Altrocché! Italia y Santa Fe en diálogo. Historia, ciencia, cultura y voces poéticas de la Pampa Gringa*. Santa Fe: Editorial de la Universidad Nacional del Litoral, 2014a.

Crolla, Adriana. "Inmigración italiana en la Argentina: de italianos a 'gringos' en la heráldica del 'Rosafé Candial de los Trigales'". En Turcatti, D (comp.). *Las migraciones al cono sur: cuestiones de Historiografía, metodología y fuentes*. Montevideo: Universidad de la República, 2014b, pp. 157-171.

Crolla, Adriana (ed.). *Mario R. Vecchioli. Una pipa, Una gesta y la reiteración de la poesía* Santa Fe: Editorial de la Universidad Nacional del Litoral, 2016.

Crolla, Adriana (ed.). *Fortunato E. Nari. Cantata de las ceremonias y otras cosmogonías*. Santa Fe: Editorial de la Universidad Nacional del Litoral, 2017.

Crolla, Adriana. "Mujer/Matronazgo/Compromiso social. Experiencias migratorias en clave local". En Crolla, Adriana – Zehnder, Susana (eds.). *Migraciones y espacios ambiguos: transformaciones socioculturales y literarias en clave argentina*. Santa Fe: Editorial de la Universidad Nacional del Litoral, 2018, pp. 133- 52. <http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/publicaciones/LETRAS/Migraciones%20y%20espacios%20ambiguos.pdf>

Crolla, Adriana. "Género e inmigración en la Pampa Gringa argentina Trazos y trazas de una tradición selectiva". En Regazzoni, Susanna – Cecere, Fabiola (eds.). *America: il racconto di un continente. América: el relato de un continente*. Venezia: Ed. Università Cà Foscari, 2019, pp. 569-579. <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-320-5/>

Crolla, Adriana. "Pasticcio y piemontesidad en la Pampa Gringa". En Regazzoni, Susanna; Lunardi, Silvia; Croce, Marcela (eds) *Dal Mediterraneo all'America Latina | Del Mediterráneo a América Latina*. Venecia: Ediz. Ca Foscari. 2022, pp.73 - 90. ISBN 978-88-6969-596-4

Devoto, Fernando. *Historia de los italianos en la Argentina*. Buenos Aires: Biblos, 2006.

Ferraris, María Luisa. "El dilema de la arbitrariedad del signo. El caso del uso del vocablo piamontés/piemontés en la Pampa Gringa". Trabajo leído en *X Jornada de Historia Regional San Francisco-Córdoba*, octubre 2020. Disponible en el *Portal Virtual de la Memoria Gringa* de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral: https://www.fhuc.unl.edu.ar/portalgringo/crear/gringa/elportal/pdf/editoriales/arbitrariedadsigno_gringo.pdf

Fessia, Eduardo. Conversación con Eduardo Fessia. Grabación. 18 de marzo de 2018.

Vaschetto, Nicolás. *Recordando a mi abuelo...una historia de vida*, s/d

Vázquez, Marina. Conversación con Marina Vázquez. Grabación. 17 de octubre de 2017.