

Naturaleza e identidad en *Carneada*, de Soledad Castresana

MARÍA AMELIA ARANCET RUDA

UCA / CONICET

¿Dónde somos?

En el marco de las consideraciones acerca de las dinámicas del espacio en relación con la literatura tomamos la obra de Soledad Castresana (*La Pampa*, 1979), en especial su primer poemario, *Carneada*¹, que le valiera el pronto reconocimiento y la inclusión en el canon actual, vía su figuración en variadas antologías de los últimos diez años (Arancet Ruda, 2016).

Nos acercaremos a este libro acompañados por algunas reflexiones provenientes de la ecocrítica. En principio, desde lo que podríamos pensar como la prehistoria de esta tendencia, antes de que fuera oficializada por Cheryll Glotfelty (1996). Nos referimos a algunas de las inquisiciones de Joseph Meeker en su *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology* (1974). Aquí se pregunta, entre otras cosas, si la lengua y la literatura tienen un papel importante en los procesos de selección natural y de supervivencia. La respuesta, al menos como apuesta pascaliana, es SÍ. En esta visión puede engastarse cómodamente la obra de Castresana, cuyo segundo poemario, *Selección natu-*

1 Sus otros poemarios son *Selección natural* (2011), *Contra la locura* (2015) y *Que sangre* (aún inédito).

ral (2011) guarda clara relación con los planteos darwinianos acerca de las especies, entre las que los humanos somos una. Incluso da un giro interesante a la pregunta acerca de quién es el que sobrevive.²

En *Carneada* (2007) la propuesta central de Glotfelty, “el estudio de la relación entre la literatura y su entorno” (1996: XVIII), es casi obligada, puesto que el medioambiente es determinante. No se trata de un mero escenario, sino que constituye la identidad del sujeto. Por ahora brevemente, veremos cómo.

“Peones, chicos y moscas”³

Sabemos, por diálogo personal con la autora, que la tapa debía ser negra, pero, por algún azaroso cambio por parte de la editorial Alción, de Córdoba, llegaron las cajas con los libros que ostentaban un sanguinolento rojo carmesí. En verdad, el cambio resultó favorecedor del sentido, puesto que la palabra “carneada” estampada en medio de ese color ejerce un contundente. Este aspecto paratextual se suma a que el título es todo un hallazgo en sí mismo. Originalmente iba a ser *Comportamiento animal*, pero en una reunión en casa del “Teuco” Castilla⁴ él fue quien le dijera que el título no era ese –*Comportamiento...*-, sino el que quedó. La poeta lo reconoce, literalmente, “como un regalo”.

En tanto sustantivo, ‘carneada’ refiere un trabajo campero específico. Suele decirse “Hoy hay carneada”, y se sabe que ese día habrá un buen asado, hábito alimentario propio de la cultura argentina, quizá el más característico, lo cual no es un dato menor. En tanto adjetivo, más bien participio de pasado pasivo, significa que algo ha sido ‘herido, muerto y despedazado con un fin alimenticio’. Finalmente, el verbo ‘carnear’ alude a la acción de ‘matar y descuartizar un animal para aprovechar su carne’ (RAE). La eficacia de la nominación es innegable, sobre todo por ser la proa de un poemario que, además de terminar con una rotunda sección homónima (“carneado”), se convierte en carneada de sí misma y de la poesía a la vez –según el mismo “Teuco” le dijera-, porque ha acontecido la “llegada a la escritura”, de la que magistralmente habla Hélène Cixous (1986).

El libro consta de tres secciones: “comportamiento animal” –sintagma que, como dijimos, iba a denominarlo -, “debajo del cuero” y

“carneado”. En la primera hay tres poemas numerados que dan cuenta del despertar de la sexualidad de una manera bastante explícita en los tres versos iniciales: “Mi sexo mandaba señales a los sentidos/ a mis espaldas mi sexo/ rebalsaba a los costados” (Castresana, 2007: 9)⁵. Pero, después, sabemos de esta pubertad merced a la construcción de un ámbito donde el sujeto del enunciado proyecta su deseo. En el poema I hay una suerte de simpática obsesión por la cual todo se restriega, se refriega, se frota (“Orgías de peluches.” -9-) para connotar una percepción entre inocente, curiosa y culposa sugerida en la estrofa de cierre: “Entrábamos en puntas de pie/ para que el cristo/ desnudo en la cruz/ no levantara los ojos” (9). En el poema II se refiere la castración de los terneros⁶ y la cena con criadillas, en la cual “Todos comían con avidez./ La potencia animal los animaba./ Todos estaban hambrientos” (10). La sexualidad genital y la comida están asociados en el centro del poema. En el poema III de esta sección capan a Crin Dorada, cosa habitual para amansar caballos, sobre todo si serán de paseo. Luego de la atención puesta en la emasculación y la reacción del potro, la estrofa final remata con la manifestación del deseo sexual propio, primero en retrospectiva y desde el foco adulto (“Mi sexo fosforecía a los cuatro vientos” -11-) e, inmediatamente, desde un foco de niña, que no sabe ni puede encausarlo, tampoco decirlo más que metafóricamente: “Yo pensaba en Crin Dorada. Soñaba montarlo” (11).

Así lo que rebalsa es el despertar sexual, lo que rebosa es la sangre, lo que se desboca es el potro capón. Y lo mismo ocurre con la corporeidad infantil habitante del campo cuya vida hormonal bulle, o más bien rebalsa, rebosa y se desboca la sujeta, como el potro en la tercera estrofa: “Alambrados, pastos puna, osamentas./ El galope maldecía los filos y las manos” (11).

Como observa Miguel A. Pérez Abad (Marrero Henríquez, 2011: 297) cuando considera lo rural en Miguel Delibes, en *Carneada* ya no se trata del eglógico lugar de ensueño y de evasión, ni de la barbarie sarmientina. Efectivamente, [campo= vida – (égloga y barbarie)]. Por tanto, en *Carneada* el campo es, sencillamente, el lugar de la casa originaria, de crianza, de crecimiento, donde los chicos suelen estar en medio de los quehaceres rurales con total normalidad.

La segunda sección, “debajo del cuero”, consta de quince poemas titulados. Este mayor desarrollo permite apreciar la presencia de niños y de niñas en casi todas las circunstancias cotidianas que

2 Este aspecto está desarrollado en otro trabajo, en curso.

3 Castresana, 2007: 11.

4 El poeta Leopoldo “Teuco” Castilla nació en Salta en 1947. Tiene una veintena de poemarios publicados y un lugar indiscutido.

5 De aquí en adelante cuando citemos fragmentos de *Carneada*, el libro en que nos centramos, solo pondremos entre los paréntesis de la referencia el número de página.

6 La castración de los bovinos jóvenes es necesaria para obtener un animal que provea de buena carne, según rige el mercado.

espantarían a un ciudadano. Se van “entreverando” –si se nos permite el término coloquial de campo- por igual charitos, niños, pollos, niños, perros, niños, potros, niños, pollitos, niños, cerdos, niños, orugas, niños, yeguas, niños. Si indagamos en el grado de interacción entre el ser humano y su medio, es notorio que en *Carneada* la naturaleza se concibe como un sistema, de cuyas partes el humano es solo una más (Marrero Henríquez, 2011: 293). Son todos compañeros de jornada, iguales. Sin embargo, esta equidad no elimina el vínculo con el animal como transporte –los caballos son montados por jinetes- y como alimento –pollos, cerdos y novillos pasan a la mesa familiar-.⁷

Esta constante presencia de niños en medio de lo cruento se pone en discurso, además, a través de algunas miradas que vehiculizan la explicación infantil. Por ejemplo, cuando caballos o novillos se montan entre sí, se añade inmediatamente “y los novillos montaban novillos/ para mirar más lejos./ Parece que desde el corral/ no se ve hacia afuera” (9). Cuando tienen que extirparle un ojo al perro la operación quirúrgica casera se introduce desde la interpretación de un pequeño: “para no llorar/ Capitán prefirió/ que le arrancaran el ojo” (15); e inmediatamente: “Yo sí lloraba” (15).

En “trampa para cazar caballos” (17) aparece una vez más la muerte, que se convierte en una presencia asidua en el libro. En este poema algunos caballos mueren porque comen veneno; un “descuido” para tomar tanto el léxico como la lógica campestre:

[...]
la noche se ilumina
de relinchos
[...]
los caballos saben
cuando van a morir

pero no conocen
el color del veneno

La muerte reaparece varias veces más como lo que es, un fenómeno natural. En “un entierro” (21), en “tótem” (23/24), en “la suerte del que come” (25), en “las mamás” (33), en “los que se pierden (I)” (41) y, ya en la tercera sección, en “amanecer” (47/49). Quienes vivimos en las ciudades hemos perdido la cotidianidad del morir que se aprende en al vivir en el campo y entre los animales. Como ejemplo cito “las mamás” que, aparte de introducir un juego inmemorial,

⁷ Esta mirada, entre otras cosas, permite encontrar en el texto una vía del ecologismo no indigenista en Hispanoamérica, vía ya transitada por Nial Binns.

muestra la muerte como consecuencia de los propios actos, aunque sean inocentes:

¿te acordás
de esa vez que bañamos
a los pollitos con champú?

les fregábamos las alas
y los hundíamos en el balde
para enjuagarles la espuma

¿te acordás?
los pusimos a secar al sol
sobre las lajas
piaban bajito
olían a algas marinas

uno a uno
despacito
empezaron a morir

¿te acordás?
pasamos el día
llorando a esos hijos
que no habían soportado
tanto amor
(33)

Hay otros juegos que incluyen este costado áspero o feroz, como cuando después de enterrar a los charitos muertos los chicos deciden sacar las cruces y usarlas como espadas (21); en “tótem” después de haber herido a una liebre “el niño deja el palo/ corre a la laguna” (24); como en “de lejos” donde se plantea el desafío de meter la mano en el fuego, con la consiguiente quemadura (35/36); o en “el juego”, donde una niña se desprende la oreja por jugar, o algo más -se introduce otra vez el escarceo sexual poco preciso-: “si tus labios no hubieran estado/ pegados a su paladar”; y el perro la espera “para que sigan el juego” (29).

Pero no todos los juegos son tan crudos También juegan a ver formas en las nubes, como “osos y conejos” en “sopor” (27), y “a la casita”, en “escena familiar” (37):

construimos una casita
en el bosque
debajo del paraíso
sobre el tronco quebrado
de un eucalipto

la decoramos con girasoles
 espigas de trigo
 margaritas silvestres
 [...] (37)

En medio de lo que para algunas sensibilidades urbanas puede ser excesivo, en verdad hay solo dos de absoluta crueldad. En “un paseo por el bosque” (31) se enuncia: “[...] todavía/ no llegaba a los estribos/ no dijo nada/ aunque las ortigas/ le quemaban la espalda”. Y en “charco en calma” (39) otra vez las ortigas son el indicio no solo de intensa incomodidad, sino de que algo no nombrado pasa: hay un “rebenque” que “lastima la calma del charco”, y después se enuncia: “sudor de mujer y de yegua/ confunden el cuero// la hembra/ de cara en el barro”; por si quedan dudas, la estrofa de cierre dice sarcásticamente la ocultación: “cerdos y gallinas/ deshacen los rastros”. Estos son los poemas que dan mayor ingreso a lo terrible, y sus agentes brutales no son los animales. En ambos poemas, dicho de manera indirecta, hay sexo no consentido. El comportamiento dista de lo loable; a diferencia de la reacción digna y valiente del perro cuando le sacan el ojo: “el perro no se movió// sostuvo la mirada del filo/ mordió el aullido// nunca dejó que le taparan el hueco” (15). O en “Los que se pierden (I)” el mismo perro afronta la muerte: “llegó el día de morir/ y Capitán atraviesa la orilla”; y lo hace con aceptación de héroe: “conmovido/ por la certeza del vértigo/ se deja/ ir hacia el fondo” (41).

Val Plumwood en el ámbito del ecofeminismo habla de una “ética interespecies” (2002: 315), según la cual se consideraría al otro como sujeto-no objeto (2002: 190). Esta autora señala varias estrategias para contrarrestar “la hegemónica lógica de la dominación”. Algunas de ellas son perfectamente aplicables a *Castresana*⁹:

1/ admitir la continuidad entre lo humano y lo no-humano natural, que derriba las barreras creadas por la dicotomía excluyente humano/ naturaleza. En *Carneada* esta actitud se muestra en la relación entre animales y humanos, sobre todo pequeños.

8 El bosque tradicionalmente es lugar simbólico de peligro, de incursiones prohibidas.

9 Otras estrategias indicadas por Plumwood son: 5/ reconocer la complejidad del otro y nuestras limitaciones en su conocimiento; 6/ reconocer la diferencias de los seres no-humanos como otras «naciones» de forma positiva y no jerárquica; 7/ hacer el esfuerzo de no homogeneizar las categorías humano y naturaleza; 8/ hacer el esfuerzo de escuchar al otro; 9/ invitar de forma activa a la posible comunicación e interacción; 10/ estar dispuestos a redistribuir los recursos; 11/ otorgar una consideración ética hacia estas clases excluidas; 12/ adoptar una actitud reflexiva y autocrítica en los dilemas éticos; 13/ estar abierto hacia la negociación y el ajuste mutuo con otros seres; (Plumwood, 2002: 194).

2/ volver a pensar la identidad humana reconociendo nuestra parte animal y disminuyendo el valor excesivo atribuido al raciocinio. Esta disposición se encuentra a lo largo de todo el libro. Basta recordar los primeros poemas, donde la pubertad eclosiona y solo halla eco en lo natural en torno.

3/ manifestar apertura hacia el ser no-humano como un ser potencialmente intencionado y comunicativo, o sea, sujeto y no-objeto. Para este caso, el ejemplo más destacable es el de Capitán, el perro.

4/ dejar de mirar las especies jerárquicamente, valorando los contextos. Para revisar este punto de la “ética interespecies” el mejor índice está en contrastar las acciones y las reacciones de los humanos de “un paseo por el bosque” (31) y “charco en calma” (39), con las de todos los animales en el libro.

Integración e identidad

[...] el niño, la piedra, el árbol y el buey
 giran enlazados en el baile primero, sin
 distinciones de color ni choques de fronteras

Adán Buenosayres

¿Cómo mirar a *Castresana* desde la ecocrítica, qué principios tomar? No parece ser el caso que encuadra en lo que Benjamín McLean y Jorge Paredes señalaron como lo propio de la literatura de tinte ecologista en Latinoamérica¹⁰, de carácter más comunitario. En este poemario el acento está en lo individual, o bien en la comunidad inmediata, casera, hecha de animales y de seres humanos. *Carneada* es una retrospectiva que al revisar el medioambiente de origen permite mirarse y comprenderse. Esto es, definir el conjunto de rasgos propios, claro está, en un cierto momento, puesto que continuará modificándose. Cabría aplicar el concepto de biofilia¹¹ de Edward O. Wilson y Stephen R. Kellert, en su *The Biophilia Hypothesis* (1984), para poner de

10 Lo hicieron en un número monográfico de la revista australiana *Ixquic* nro. 2, 2000. Esos rasgos son cinco: 1) la denuncia del sistema social impuesto por el humanismo europeo; 2) la incorporación de mitos ancestrales y populares y de las voces aborígenes silenciadas por el colonialismo; 3) la inclusión de hechos y datos científicamente verificables; 4) la desmitificación y reescritura de versiones oficiales de la historia para mostrar la visión del mundo del «otro»; 5) el «dialogismo» con expresiones discursivas postmodernas como el feminismo, el postcolonialismo, el neoindigenismo y la cultura popular (*Ixquic* 2000: 34-35).

11 Al parecer, este término fue usado antes por Erich Fromm en *Anatomía de la destructividad humana*, de 1973.

relieve que el ser humano nunca podrá realizarse, si vive desvinculado de su entorno. Más que con la problemática del paisaje y de las representaciones de la naturaleza, en Soledad Castresana la inclusión del medioambiente tiene que ver con la caracterización individual. Hay un poema que puede leerse como una toma de postura, un plantarse, justo antes de la sección final, “carneado”. Es “los que se pierden (II)”:

cuando la sequía
se trague los pájaros

voy a andar sobre el suelo
olvidado de la luz
voy a recoger los huesos
nacarados
a medir sobre mi cuerpo
el largo de una costillas¹²
limadas por la sal

cuando reconozca
las huellas del perro
me sentaré
con una piedra en las manos
hasta que vuelva el agua
(43)

Esa piedra se conecta “Piedra”, poema que abre *Selección natural*: “Aún/ lo que no tiene conciencia/ puede hacer sombra” (Castresana, 2011: 7).

En primer lugar, en *Carneada* queda de relieve que no hay una naturaleza y un ser humano, hombre o mujer, sino que ese humano es parte de la naturaleza y que la interacción es constante. En consecuencia, se verifica que la naturaleza es “lo más que humano que nos condiciona” (Flys Junquera, 2015), condición de la que puede ser emblema la antes mentada “piedra”. El espacio, central en Castresana, se define principalmente gracias a una instalada “ética interespecies” (Plumwood, 2002). Merced a ella, no solo predomina la fluida coexistencia de animal y humano, sino que se asume la propia animalidad a partir de la relación con el entorno. Así, en un sentido profundo y amplio, lo animal se reconoce como parte del sí mismo. El sujeto poético crece, adquiere carácter y definición, en íntima conexión con ese medio, de manera que sin su presencia sería, definitivamente, otro.

12 En este acto de probarse la costilla, de medirla sobre su cuerpo, resuena el relato genesíaco de la creación de Eva a partir de una costilla de Adán, gesto en que se cuestiona la propia identidad, nuevamente.

Parece primordial destacar que, por momentos, no hay ruptura entre hombre y animal, habitan en el campo de *Carneada* como pares, en oposición a los casos que señala Ermelinda Ferreira¹³ (2005). En Castresana no predominan la exclusión como actitud, ni la separatividad como ideología. Todo lo contrario, hay un *convivio* entre ser humano y animal. El acento puesto en la vinculación entre alimento y sexualidad es una forma de aludir a lo vital por antonomasia. A esto se suma que vida y muerte sobreabundan en el poemario como unidad indisoluble, aunque paradójicamente hoy, en nuestra sociedad occidental, sea vista como abyecta o *contra natura*. Todas estas coordenadas son las que habilitan en *Carneada* la decantación de la identidad.

Bibliografía

- 30.30 *Poesía argentina del siglo XXI*, 2013, Francisco Bitar, Daiana Henderson y Gervasio Monchietti (sel. y pról.) Rosario, Editorial Municipal de Rosario.
- 53/70. *Poesía argentina del siglo XXI*, 2015, Julia Enríquez, Daiana Henderson y Bernardo Orge (sel., ed. y pról.), Rosario, Editorial Municipal de Rosario/ Espacio Santafesino/ Centro Cultural Parque de España AECID.
- Arancet Ruda, María Amelia, 2016, “Poesía argentina de los últimos años. Soledad Castresana”, *El matadero* /10 Revista del “Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas”, 7-22.
- Castellano, Florencia (sel. y pról.), 2011, *Un libro oscuro. 105 poemas negros*, Bs.As., Bajo la luna.
- Castresana, Soledad, 2007, *Carneada*, Córdoba, Alción Editora.
- _____, 2011, *Selección natural*, Santa Rosa, Fondo Editorial Pampeano.
- _____, 2015, *Contra la locura*, Quito, El Ángel Editor.
- _____, *Que sangre*, 2017, <https://elperiodicodelassenoras.wordpress.com/2017/09/29/soledad-castresana-no-pude-terminar-de-limpiar-sola/>
- _____, *Que sangre*, 2018, poemas obtenido por gentileza de la autora.

13 Lo que Ermelinda Ferreira señala respecto de Clarice Lispector, se puede atribuir en gran medida a Soledad Castresana –quizás un poco menos holística–: “O que se destaca em sua obra é justamente a tentativa de apreender as outras espécies em suas próprias verdades, de refletir profundamente sobre a existência e a relação dessas outras espécies com o ser humano, jamais posto numa posição de superioridade” (Ferreira, 2005: 130).

- Cixous, Hélène, 1986, *La llegada a la escritura*, Bs.As., Amorrortu, 2006.
- Cófreces, Javier, Gabriela Franco y Eduardo Mileo, 2008, Última poesía argentina, Bs.As., Ediciones en Danza.
- Di Marco, José y Antonio Tello (ed., sel. y pról.), 2014. *La doble sombra. Poesía argentina contemporánea*, “La doble sombra”, pp. 7-19. Madrid, Vaso Roto Ediciones.
- Ebert, Helen y Bachmann, Florian, 2015, *Un verano antes del verano. Once poetas argentinos traducidos al alemán*, Biel/Bienne, Edition Clandestin.
- Ferreira, Ermelinda, 2005, “Metafora animal: a representação do outro na literatura”, *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, 26. Brasília, julho-dezembro, 119-135.
- Flys Junquera, Carmen, 2015, “Ecocrítica y ecofeminismo: diálogo entre la filosofía y la crítica literaria”, *Ecología y género en diálogo interdisciplinar*, Alicia H. Puleo (ed.), Madrid, Plaza y Valdés.
- Glotfelty, Cheryl and Harold Fromm, 1996, *The Ecocriticism Reader. Landmarks in a Literary Ecology*, Athens (Georgia), University of Georgia Press.
- Llarena, Alicia, 2007, *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*, Sinaloa (México), Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Marrero Henríquez, José Manuel, 2011, “De ecocrítica e hispanismo y de Francisco González Díaz, apóstol del arbolado modernista”, *Tropelías, Revista de Teoría de la Literatura y de Literatura Comparada*, Universidad de Zaragoza, 293/ 304.
- Meeker, Joseph, 1974, *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology*.
- Nachón, Andi (sel. y pról.), 2007, *Poetas argentinas (1961-1980)*, Bs.As., Ediciones del Dock.
- Plumwood, Val, 2002, *Environmental Culture. The Ecological Crisis of Reason*, London and New York, Routledge.
- Salgado, María, s/f., Reseña, Madrid, URL: http://ibuk.com.ar/f_castresana_carneada.html
- Solinas, Enrique (sel. y notas), 2015, *El hilo dorado. Muestra de poesía argentina reciente*, Prólogo: Mario Pera, Bs.As., Vallejo & Co. URL: https://issuu.com/vallejoandcompany/docs/el_hilo_dorado
- Wilson, Edward O. and Stephen R. Kellert, 1984, *The Biophilia Hypothesis*, Island Press, Shearwater Books, 1993.