

El destino racializado en Dos Veranos de Elvira Orpheé¹

The racialized fate in Dos Veranos de Elvira Orpheé

Natalia Chávez Gomes da Silva

Maestrante en Escritura Creativa en la Universidad de Nueva York. Boliviana. Narradora y ensayista. Se formó en Comunicación Estratégica y Corporativa en Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia.

nataliachavez@upsa.edu.bo

Fecha de recepción: 12-12-2018

Fecha de aceptación: 22-12-2018

Lo autora declara no tener conflictos de interés con la Revista APORTES.

Resumen

La novela *Dos veranos* (1956) de la escritora argentina Elvira Orpheé (1922 – 2018) está hecha con recursos estilísticos como: voz narrativa indirecto libre y tiempo narrativo presente, aplicadas sobre una historia hecha con un conjunto heterogéneo de personajes vinculados entre sí a través de roles familiares y sociales. Estos recursos permiten que en la novela pueda observarse lo que Raymond Williams llama “Estructuras de sentimientos” (2009) y estas, a su vez, permiten observar a Sixto, el protagonista, como una forma de “animación”, concepto indicado por Sianne Ngai (2007) para denominar la forma en que las acciones de los personajes que pertenecen a una población considerada como minoría reflejan la manera en que fuerzas externas tienen control sobre ellos.

Palabras claves: Estructuras de sentimiento, Animación, Estilo, Raza, Representación, Territorio.

Abstract

The novel *Dos Veranos* (1956) by the Argentine writer Elvira Orpheé (1922 - 2018) is made with stylistic resources such as: free indirect narrative voice and present narrative time, applied to a story made with a heterogeneous set of characters linked together through of family and social roles. These resources allow the novel to observe what Raymond Williams calls “Structures of feelings” (2009) and these, in turn, allow observing Sixto, the protagonist, as a form of “animation”, concept indicated by Sianne Ngai (2007) to describe the way in which the actions of the characters belonging to a population considered as a minority reflect the way in which external forces have control over them.

Key words: Structures of feeling, Animatedness, Style, Race, Representation, Territory.

¹ Trabajo final para materia “History of Emotions” dictada por la Prof. Jo Labanyi dentro del programa doctoral Spanish and Portuguese Language and Literature en NYU en el semestre de primavera de 2018.

Hablaré del noroeste argentino, un lugar en el que nunca he estado. Lo he sobrevolado llevada por historias de autores y autoras que lo han usado no simplemente como escenario físico sino como atmósfera y espíritu, algo que está ahí presente en la forma de hablar de sus personajes, en los temas que les preocupan y en la idiosincrasia de quienes pertenecen a ese universo.

Cuando casual o estadísticamente buena parte de la literatura escenificada en un lugar logra hacer de él un objeto sublime², de dimensiones hipnotizantes y texturas interesantes, es tentador inferir que ese territorio tiene cierta inefabilidad que llama a escritores a usarlo como parte de su estrategia formal -estilística- de creación. Así podemos pensar en el western, el gótico sureño, la literatura del chaco, lo real maravilloso y la literatura amazónica peruana, por nombrar algunos ejemplos.

Del norte argentino hay literatura que no es la de la caleidoscópica capital porteña, ni la de la húmeda pampa o la helada Patagonia. Hay una literatura de aridez y quietud. Ya lo dice Rosa Chacel en el prólogo³ de la novela *Dos Veranos* (1956) de la escritora argentina Elvira Orpheé (1922-2018): “Poco importa que ciertos hechos culminen en dos veranos: el clima de resolana, de sequía, que va de la primera a la última página, no tiene nada que ver con la estación del año, es, simplemente, la tónica de un destino.” (p. 9) y se refuerza en otros pasajes: “De los ranchos sale gente a mirar. Las mujeres olvidan sus quehaceres y se asoman a las puertas. Observan el ómnibus destartado con el mismo recelo, las mismas sonrisas, la misma curiosidad que en su primera recorrida. Parece que fuera la primera vez, y lo ven todos los días. Un hombre toma mate sobre el catre que aún no ha abandonado; les dice adiós con la mano y grita al chofer un saludo amistoso.” (p. 38)

Aunque no tuvo significativa atención en su época de publicación original en 1956, *Dos Veranos* fue republicada en el año 2012 en la colección “Narradoras argentinas”, proyecto de rescate de obras inéditas y

2 En el sentido estético de belleza extrema, imposible de racionalizar o asimilar.

3 El prólogo de la edición de 2012 de *Dos Veranos* es un artículo escrito por Rosa Chacel publicado originalmente en la Revista SUR, n° 245, Marzo y Abril de 1957, Buenos Aires.

difíciles de encontrar de la Editorial Universitaria de Villa María, en Córdoba.

La decisión de republicación de *Dos veranos* puede ser entendida como señal de que es una obra que tiene la substancia suficiente a la que debe dársele un lugar en el canon literario de su país. El material que la compone es relevante en cuanto nos acerca a la relación entre historias personales y las ideas fijadas del contexto socio-temporal en que sucede (el noroeste argentino a mitad de siglo XX). En la tensión que se construye entre lo individual y lo exterior público es posible observar signos políticos de una cultura, especialmente si lo hacemos desde el pensamiento teórico de Raymond Williams que plantea que en la literatura es posible ser testigos de la emergencia de dichos signos: “Si lo social es siempre pasado, en el sentido de que siempre ya está formado, ciertamente necesitamos encontrar otros términos para la innegable experiencia del presente: no solo el presente temporal, la comprensión de esto y de este instante, pero la especificidad del estar presente, lo inalienablemente físico, dentro de lo que podemos diferenciar y reconocer instituciones, formaciones, posiciones, pero no siempre como productos fijos o definitorios” (Williams, 1977, p. 128). En las historias que la escritura pone en marcha y la interacción de los personajes con el universo en el que existen, podemos captar ese momento presente del que habla Williams en la teoría que desarrolla alrededor del concepto “estructura de sentimientos” que explicaré en detalle más adelante. En el caso de *Dos Veranos*, Elvira Orpheé escogió el noroeste argentino -como región, como territorio, como objeto sublime- y al usarlo, nos hace pensar en él y tratar de darle forma.

En “*Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*” (1999), Graciela Montaldo habla sobre cómo el territorio, a través de la escritura -tanto descriptiva como literaria-, se convierte en un espacio con características físicas y simbólicas, y, a raíz de ello, en un plano de configuración de identidades: “Entre las diferentes funciones de la escritura del S XIX, elijo precisamente la que se refiere a esa cartografía proyectiva, a esa imaginación espacial que constituye el territorio, el paisaje y lo fija en la escritura para desentrañarle sentidos vinculados a la organización nacional, cultural y política: la naturaleza y la cultura, la civilización y la barbarie, impresas sobre el cuerpo

borroso, esquivo o ausente de la patria” (1999, p. 18). Así, esta confección del significado del territorio natural ocurre, según Montaldo, a través de un proceso que tiene origen en los esfuerzos de la conquista del territorio, por ejemplo, con la literatura de viaje que hacen los exploradores, la escritura expositiva que hacen los historiadores y la mirada eurocentrista de los intelectuales que sirven a los poderes hegemónicos de la colonización: “La naturaleza y los paisajes en la literatura latinoamericana son desde los comienzos aspectos altamente contruidos, altamente formalizados por los letrados que vieron en su representación formas de intervenir en la vida pública a través de versiones de lo real histórico” (1999, p. 20). La escritura de los territorios, además, no se limita a la descripción de la naturaleza y el paisaje, sino que trasciende a las vidas que los recorren, usan y poseen: “Ubicar en el mapa es una de las actividades racionalizadoras de la cultura occidental moderna y, podríamos decir, es un dispositivo central en la definición de identidades colectivas -regionales, nacionales, continentales” (1999, p. 14). Así, el espacio es otra dimensión en la cual es posible detectar la tensión que se genera en la convivencia de las “categorías de personas” que se encuentran en la mezcla que quedó después del encuentro de civilizaciones en la llegada de los colonizadores al continente americano: “Lo que podríamos llamar la doble condición epistemológica de prácticamente todos los letrados latinoamericanos del siglo XIX, articuladores privilegiados de un doble saber: el nativo y el eurocéntrico; entre ambos se deslizan con naturalidad, constituyéndose a sí mismos en el lugar de una enunciación por la que circulan los saberes en una relación que desean desigual pues conocen lo nativo, pero lo subordinan al saber eurocéntrico. Y esa doble condición define su autoridad” (1999, p. 34). En esta región en la que se relata *Dos Veranos* hay un estado de las cosas respecto a los roles sociales que funciona sobre un plano de jerarquías heredado del concepto eurocéntrico de supremacía racial sobre lo nativo. Esto puede vislumbrarse a la luz en dos planos teóricos: la estructura de sentimientos de Raymond Williams y el concepto de “Animatedness” de Sianne Ngai.

Elvira Orpheé se inventa la vida de un adolescente de trece años, Sixto Riera, y nos la cuenta con un estilo



que sólo muestra y exhibe, sin grandes reflexiones o revisiones de lo que pasa y lo que puede significar. Ella usa un estilo de narración indirecto libre en un tiempo verbal presente que nos dirige con premura por sobre los pasos de todos los personajes, sin formular una articulación explícita sobre la cultura o la sociología de aquella época o de aquel lugar, pero hay un rastro. Coloca al lector muy de cerca a la acción, muy encima, y en tal proximidad es posible captar cierto aroma de ese tiempo y ese lugar, una suerte de huella cultural.

Estos elementos de construcción de la obra permiten que en ella pueda observarse eso que Raymond Williams llama “estructura de sentimientos” (Williams, 2009) en el contexto social y territorial en que se desarrolla la historia. El concepto de estructura de sentimiento es una posición desde la cual entender las acciones de Sixto como una forma de “animación”⁴, concepto indicado por Sianne Ngai (2007) para denominar la forma en que las

4 Traducción de “animatedness” que será usado, a partir de este punto, en su expresión en inglés por ser, creo, más precisa en cuanto a connotación de ser movido y conmovido.

acciones de los personajes de obras artísticas que pertenecen a una población considerada como minoría reflejan la manera en cómo fuerzas externas pueden tener control sobre ellos: “Veremos cómo el aparentemente neutral estado de ‘ser movido’⁵ se distorsiona en la imagen del sujeto racializado excesivamente emocional, induciendo así que su construcción es inusualmente receptiva al control externo” (Ngai, 2007, p. 91). En la novela, Sixto a menudo atribuye sus acciones a una fuerza ajena, lo hace en la primera oración del libro: “A alguien de mi familia lo debe de haber picado una víbora. Desde que amanece estoy rabioso” (23) a la mitad de la misma página, refuerza: “A alguno lo ha picado una víbora y yo heredé la sangre envenenada” (23) ¿Qué es ese veneno que le causa tal rabia?. La temprana mención de sangre puede detonar la primera sospecha de qué es lo que hace diferente a Sixto respecto a la familia a la que sirve como criado: su raíz indígena y el estigma de clase que eso conlleva en las sociedades que emergieron de la dinámica colonial en que las categorías indio, mestizo, criollo y español, establecían una jerarquía de valía intelectual, ontológica, religiosa y moral, basada no exclusiva pero primordialmente en el físico -porque las diferencias visibles del cuerpo eran, a menudo, los signos que permitían la clasificación-. Esta jerarquía fue formulada, aplicada y registrada (escrita) por los colonizadores. Arranca la novela, entonces, con un posible guiño sobre la raza. En breve, se nos confirma que esa será, efectivamente, una de las vetas de la historia: “Estaba solo la vez que vio por primera vez al hombre de los ojos azules; sus hermanos se habían ido, como hacían de cuando en cuando. ‘Pasó este tipo. Dijo: ‘este chico me conviene’ y yo me vine con él para no morirme de hambre”. (24)

La estructura de sentimientos de Williams “Metodológicamente, (...) es una hipótesis cultural, derivada de intentos de entender los elementos y las conexiones en una generación o periodo, y que debe volver siempre, de forma interactiva, a tal evidencia” (Williams, 1977, p. 132–133). Según Williams, es el arte el que nombra por primera vez ciertas cosas; a este nombramiento hay que acudir para entender que el presente, que todavía no se ha registrado porque

está sucediendo, actúa sobre un pasado. El actuar del presente, además, emite un juicio sobre el pasado: de rechazo, de conformidad, de rebeldía, de impotencia.

Williams se refiere a signos intangibles que se identifican en la tensión que se produce entre *significados fijos*, -que puede relacionarse a lo hegemónico de Gramsci-, que ya se han cristalizado de alguna forma por su duración en el tiempo, su registro documental o institucionalización⁶, y la forma en que los artistas interactúan con esos significados en el proceso de generación de sus obras: “Y si lo social es lo fijo y explícito -las sabidas relaciones, instituciones, formaciones, posiciones- todo lo que está presente y en movimiento, todo lo que escapa o parece escapar de lo fijo, lo explícito y lo sabido, es tomado y definido como lo personal: esto, aquí, ahora, vivo, activo, ‘subjetivo’” (Williams, 1977, p. 128). La forma de identificación de estos signos, en el caso de Orpheé, viene de la mano de las decisiones -subjetivas, autorales- de estilo antes mencionadas (indirecto libre y tiempo presente) en adición a recursos que caracterizan el tiempo y espacio en el que transcurre la novela: formas de hablar de los personajes, la atención a las características físicas, la descripción de los espacios construidos haciendo referencia a la decadencia material, y la ocupación y el movimiento del cuerpo en el espacio público.

Paralelamente, me parece relevante apuntar al título de la novela y cómo este refiere, al menos aparentemente, a una noción lineal del tiempo que puede ser asociada con la experiencia formativa del individuo en contacto con la sociedad, pero que en última instancia más bien hace referencia al concepto de *animatedness* de Ngai; en este sentido: Dos veranos se refiere a dos periodos discontinuos de tiempo en la vida de Sixto, un verano a sus trece años y otro a sus dieciséis. Son dos momentos de su vida; un pasado y un futuro. Pero si ambos se narran en presente, ¿qué hay en juego? Es posible pensar que todo pasa en un plano temporal normativo de la organización humana -antes, después; precedente, consecuencia-, y que esto podría mostrarnos una evolución ética o moral del personaje, pero en su lugar entendemos más bien que el sino del protagonista está y siempre estará en función a fuerzas exteriores

5 “Being moved”

6 Tres motivos contenidos en la herencia de la dinámica colonial.

que lo fuerzan a ser de cierta forma: “[habla la señora de la casa postrada en cama, a la que Sixto, en su rol de criado, cuida] -Solo vos me querés. Soy una carga para todos. Tienen que vivir atados a mí. Sixto siente subir a su cabeza esa cólera que tan a menudo lo emborracha. Es como si una pantalla roja se instalara ante sus ojos sustrayéndoles la visión de las cosas. No puede ni pensar. Por fin la pantalla roja se desgarró y entre jirones una idea se abre paso. ‘¿Y qué se cree esta, que yo soy libre? ¿Que puedo ir adónde se me dé la gana? ¿Acaso tengo dónde caerme muerto ni quién me vele?’” (26) Esto sucede a los trece años de Sixto.

El corte de tres años que hace Orpheé resulta en una yuxtaposición de momentos. No hay ni un aglutinante ni actualizaciones sobre lo que pasó “mientras no veíamos”, lo cual puede funcionar como un argumento sobre la inevitabilidad de ciertos sucesos que nos muestran a Sixto como un chico “incorregible” cuya agencia personal se apoya en el resentimiento de saberse pobre y socialmente atrapado en una jerarquía en desventaja: “Camino con pasos de señorita. Y a lo mejor con este guardapolvo gris parezco nomás una señorita... ¡Qué voy a parecer! ¡Con la cabeza rapada y las pestañas como cerdas! Se encargaron enseguida de raparme y de vestirme así, no sea cosa que fueran a tomarme por uno de la familia” (24) dice a los trece, y a los dieciséis: “Pero con toda la plata que lleva van a ver quién es Sixto Riera. (...) ¿Acaso a ellos los ha abandonado la madre? ¿Acaso ellos han tenido que recoger escupideras sólo por la casa y la comida? Los quisiera ver (...) Ya bastante tienen algunos con nacer como para que encima vengan a mortificarlos.” (163)

En su comentario para la Revista SUR en 1957, Rosa Chacel usa la palabra “destino”: “(...) no tiene nada que ver con la estación del año, es, simplemente, la tónica de un destino”. Esta expresión puede verse o bien como el destino de Sixto, a quien seguimos más de cerca, o bien el del conjunto de personas que representa una sociedad y los valores que consideran antes de actuar ¿Cómo juzgan? ¿Cómo temen ser juzgados? A continuación, vemos recursos de estilo que Elvira Orpheé emplea para aproximarnos a responder tales preguntas sobre este lugar y esta sociedad del noroeste argentino: “[Habla Teresa, una de las hijas de la familia en la que Sixto sirve] -Mirála a esa, che. Parece teñida con carbón. Contenta de haber descubierto la inferioridad de una porteña,

Teresa hace su comentario en voz alta. Se siente segura entre las amigas que se le prenden de cada brazo, apoyada por lo consabido: sólidas tradiciones puebleras consagran la piel blanca como la única bella.” (45) En este modo de hablar –“esa” para apuntar despectivamente a alguien-, en la referencia al físico –“[piel] teñida de carbón”- y a la ocupación del espacio público -voz alta, amigas en cada brazo- entendemos una referencia a la jerarquía social del pueblo de Sixto: la superioridad de quienes tienen facciones asociadas a lo europeo y no a lo nativo.

En otra instancia, Sixto viaja de su pueblo a una ciudad cercana para hacer unos mandados para su patrón, don Joaquín Palau. Lo vemos en el trayecto del bus en un episodio que al estar al principio de la novela y al conectar dos espacios de mucha carga simbólica en la tensión que forman -pueblo y ciudad- nos entrega mucha información cultural. Veamos, por ejemplo, cuando Sixto, que va sentado, interactúa con un hombre que le pide lugar a su lado. Sixto en principio lo ignora, pero luego es interpelado en la relación niño-adulto en la que hay una distancia de respeto tácito en las comunidades tradicionales de los pueblos en que todos conocen a todos: “-A vos t’estoy hablando. ¿Qué, sos sordo? -Comprende que si sigue haciéndose el desentendido el hombre le dirá una insolencia que lo convertirá en la burla de todos. Se vuelve y con su semblante más acogedor dice: - ¿a mí me hablaba? Venga nomás, don. ‘Ande’ se sienta uno se sientan dos. / ‘Parece dicho de don Joaquín’. Después piensa que por cobardía le ha hablado como los chistosos del almacén. Y no solo eso; ha usado una palabra que usan los chinos del campo, pero no la maestra ni don Joaquín ni los chicos. Él sabe que se dice “donde”, pero por congraciarse con el hombre le ha dicho ‘ande’. La pantalla roja aparece ante sus ojos. Se abalanzaría sobre el otro y lo mataría.” (36) En este pasaje se ilustra la preponderancia del rol de los adultos en la sociedad. Por un lado, entendemos los roles en el tratamiento con pronombres: el hombre vosea a Sixto; Sixto lo trata de “usted”. Por otro, Sixto reconoce una derrota, un sabor de injusticia, en el tener que disimular su impertinencia adolescente con una actuación que se acomode al ego del adulto que lo interpela. En el final (“La pantalla roja aparece ante sus ojos. Se abalanzaría sobre el otro y lo mataría.”) también tenemos trazos de una *animatedness* en la que Sixto siente rabia porque son externalidades las

que han ocasionado su auto disminución ante el otro. En la novela, se expande el espectro de sentires de distintos roles de la sociedad al acompañar a distintos personajes. Tenemos las versiones de un conjunto heterogéneo: un criado, una madre enferma, un padre comerciante, una hija obediente, una hija rebelde, un hijo inseguro, una profesora de colegio, una directora, un criminal, los capitalinos, los pueblerinos, etc. El hecho de que podamos tener acceso a sus motivaciones y valoraciones, pasando por alto explicaciones de base que tendríamos que tener en el caso de haberlos conocido en una obra narrada en voz omnipresente y en pasado, por ejemplo, nos permite acercarnos mejor a las posibles huellas del carácter social de su contexto, porque es eso lo que está en permanente coexistencia (solución) con la información fija (institución): “Las estructuras de sentimientos pueden ser definidas como experiencias sociales en solución, diferente a otras formaciones semánticas que han sido precipitadas y están más evidente e inmediatamente disponibles. No todo el arte se relaciona a estructuras de sentimientos contemporáneas”. (Williams, 1977, p. 134).

Detectamos, a través de la experiencia individual de los personajes, imaginarios fijos que la sociedad como institución delimita en ese contexto: las personas rubias y blancas como jerárquicamente superiores a las de origen o aspecto nativo (piel morena y ojos rasgados, que en distintos momentos de la novela se apuntan como “chinos”), el hombre como jefe de familia por default, el valor de la belleza de la mujer como su aspecto de más alto valor, la temprana y marcada evolución de niña a mujer en el momento en que ésta se considera elegible para convertirse en esposa de alguien, el dinero como forma de superación de una posición fortuitamente desventajosa -ser indio- a una en que se acceda a símbolos de un estatus social más favorable: “[Un pensamiento de Sixto] ¡Sirvientes! ¡Sirvientes como él! ¿En el mundo no hay más que patronos y sirvientes? ¡No! ¡No será un sirviente! Ganará mucha plata, se casará con una mujer blanca, rubia, que toque el piano y tenga las manos rellenitas. Comprará dos automóviles..., no, tres o cuatro; una enorme casa con torres, como un castillo, y estará el día entero sentado en un sofá de seda blanca...” (p. 28)

Animatedness refiere a una forma de entender las

acciones de personajes identificados como una minoría. Aunque ella desarrolla el concepto partiendo de la idea de un “sentir racializado” (racialized affect) y gran parte de su explicación se sostiene en un poema de autoría japonesa y en una serie de televisión con personajes negros -actuados por títeres- viviendo una “black life” en la sociedad norteamericana, la idea de Ngai también se aplica a otros tipos de minorías, como ella misma explica al hablar de la emocionalidad atribuida al género femenino, por ejemplo.

Además, como parte de su argumentación sobre la *animatedness* utiliza ideas generadas fuera de un contexto de consideraciones raciales y se acerca más y más a nociones de clase. Esto sucede cuando cita el ensayo “Postmodern Automotons” (“Autómatas postmodernos”) de Rey Chow (1992) que dice: “Ser ‘automatizado’ significa estar sujeto a una explotación social cuyos orígenes están más allá de lo que el individuo puede entender, pero también significa convertirse en un espectáculo cuyo poder ‘estético’ aumenta con el incremento de la torpeza e impotencia del individuo. La producción de “el otro” es en este sentido tanto la producción de la clase como de la diferencia estética/cognitiva” (Ngai, 2007, p. 106). La cuestión de la animación está directamente ligada a la agencia de los personajes en la medida en que ellos pueden llegar a atribuir sus acciones y emociones a factores externos, aunque sea de forma figurativa a una fuerza fuera de ellos que no llegan a entender.

Hay varias instancias en las que vemos la conciencia que tiene de sí el personaje de ser parte de una minoría y cómo esto influye en las acciones que Sixto decide llevar a cabo. De cierta manera, esa conciencia de que hay algo más grande que él que lo empuja a actuar cómo actúa, pareciera también, a momentos, aliviarlo de tener que tomar decisiones: “Sixto contempla con remordimiento a la mujer del niño; parece tan cansada, tan humilde, tan infeliz. Él pensó darle el asiento cuando la vio subir, pero con su maldita vergüenza no se animó; se le ocurría que todos iban a mirarlo y burlarse en voz alta. (...) Ni de eso era capaz. Un cobarde. Fue entonces cuando subió el hombre que le obligó a darle su asiento. Lo odió, sí, pero al mismo tiempo se lo agradeció. Era lo irreparable que llegaba a poner fin a toda vacilación. Su responsabilidad había concluido. Ya no podía hacer nada por la mujer.” (p.37)

Hacia el final de la primera parte de la novela, se entiende que muchas cosas han cambiado alrededor del eje de acción de la historia que es Sixto, pero, como dijo Chacel en su texto, los cambios no se limitan a él. Todos los personajes han vivido ese periodo. Sixto se va de casa porque le parece hora de hacerlo. Es como si entendiera, a través de todos los cambios a su alrededor, que él también debe ser parte de esos cambios. Una ausencia o algo que deja de estar en esa trama familiar. No se va con un plan claro o una motivación heroica ni nada perceptiblemente importante. Simplemente debe dejar ese lugar y esta posibilidad de irse es una significativa muestra de agencia propia que llega a contradecir el permanente inconformismo y resignación de que tiene sobre su vida. Sin embargo, sabe que, aunque se va, lleva consigo el sino del “veneno en su sangre”. Sabe que siempre será visto de cierta forma y, por lo tanto, no puede hacer nada al respecto. Para sobrevivir, a los dieciséis, roba y para robar, mata a un hombre. Queda entonces esta idea sobre la posible falacia sobre el libre albedrío en las últimas páginas de la novela cuando Lala, una de las hermanas, dice:

“Lo único que te digo es: malditos los que se contentan con poco, dijo Lala. Él era libre de dejar de trabajar, si quería tener mucho ¿no? ¿Libre?... ¡Libre! ¿Qué es la libertad para nosotros? ¿Quieres que te lo diga? Es solamente la supresión de las trabas más rudimentarias. Un camino a ciegas por lo desconocido. (...) La única libertad para nosotros es la resignación. Somos libres de resignarnos o no. Somos libres de aceptar con corrección la fatalidad. Claro que Sixto fue libre. Libre de decirse: soy Sixto Riera, hijo de padre desconocido, chico abandonado, de raza sospechosa, heredero de una buena carga de pobreza, fealdad, embrutecimiento. Soy Sixto Riera y seguiré siéndolo siempre. Pudo decirlo, pero no lo hizo. Quiso ser Sixto Riera, el otro, el que desafía el obstáculo, el que triunfa de sus padres, de su raza, de su fealdad...” (p. 181).

Al retomar su vida en la segunda parte del libro, entendemos que a Sixto lo buscan en toda la región; lo han identificado como criminal y él decide escapar. Antes de irse, se sienta a descansar en la plaza de la ciudad a la que antes viajaba a hacer los mandados de don Joaquín. Por un malentendido, un guardia cualquiera lo interpela pensando, por su aspecto y

ocupación del espacio público, que es un vagabundo y no porque lo reconoce como el criminal buscado. Sixto corre pensando que lo han encontrado. Precisamente por tratar de escapar, se dan cuenta de que es alguien a quien estaban buscando y termina preso. En este guiño a la justicia azarosa, vemos, a la vez, una referencia a la inevitabilidad. Ese chico moreno y pobre de dieciséis años durmiendo en la plaza era, hasta probar lo contrario, culpable de alguna cosa.

BIBLIOGRAFÍA

- Chow, R. (1992). “Postmodern Automaton”. En J. Butler & J. Scott (eds.), *Feminist Theorize the Political*. 101–117. New York: Routledge, Chapman and Hall, Inc.
- Montaldo, G. (1999). *Ficciones culturales y fábulas de identidad de América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Ngai, S. (2007). “Animatedness”. En *Ugly Feelings* (p. 432). Cambridge: Harvard University Press.
- Orpheé, E. (2012). *Dos veranos*. Villa María: Euvim.
- Williams, R. (1977). “Structures of Feeling”. En *Marxism and Literature*. 128–135. Nueva York: Oxford University Press.
- Williams, R. (2009). “On Structure of Feeling”. En J. Harding & D. Pribham (eds.), *Emotions: A Cultural Studies Reader*. 35–49. Londres: Routledge.

