



Mitos, fantasmas y cronotopos en *Alias Cara de Caballo* de Juan Ahuerma Salazar

Myths, Ghosts and Chronotopes in *Alias Cara de Caballo* by Juan Ahuerma Salazar

Fernanda Elisa Bravo Herrera*

Recibido: 20/01/2022 | Aceptado: 17/10/2022

Resumen

Este trabajo se propone estudiar, en *Alias Cara de Caballo* (1984) de Juan Ahuerma Salazar, las configuraciones discursivas y narrativas que, a partir de infracciones a lo verosímil dominante, determinan la construcción cronotópica de la historia de la conquista en el norte de Argentina, en el territorio de la Gobernación del Tucumán, especialmente aquellos hechos que, desde la leyenda, precedieron a la fundación de la ciudad de Salta. La recuperación ficcional de las crónicas y del tiempo colonial, modelizada desde lo disyuntivo y polifónico y declinada desde lo fantasmagórico, lo onírico, la locura y lo mítico, supone una subversión estética de lo narrativo y una revisión historiográfica que se desplaza desde lo oficial y dominante hacia el imaginario colectivo y legendario como posible verosímil narrativo, con gran incidencia de la estructuración paródica y desde lo fantástico. El texto se enriquece con una entrevista al autor realizada *on line*, a manera de apéndice del artículo.

Palabras clave: historia, memoria, imaginario, parodia, cronotopos.

Abstract

This work attempts to study, in *Alias Cara de Caballo* (1984) by Juan Ahuerma Salazar, the discursive and narrative configurations that, from infractions to the dominant credible, determine the chronotopic construction of the history of northern Argentina conquest, in the territory known as *Gobernación de Tucumán*, especially those facts that, from the legend, preceded the foundation of the city of Salta. The fictional recovery of the chronicles and colonial times, modeled from the disjunctive and polyphonic and declined from the phantasmagorical, the oneiric, the mad and the mythical, supposes an aesthetic subversion of the narrative and a historiographical review that

* Argentina. Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET); Doctora en Literatura Comparada y Traducción de Textos Literarios, Magíster en Conservación y Gestión de Bienes Culturales y en Literatura Comparada por la Universidad de Siena; Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Salta. Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. fernandabrahovherrera@gmail.com

moves from the official and dominant towards the collective and legendary imaginary as possible plausible narrative, with great incidence of parodic structuring and from the fantastic. The text is enriched with an interview with the author conducted online, as an appendix to the article.

Keywords: history, memory, imaginary, parody, chronotopes.

Preliminares

Juan Ahuerma Salazar cuenta con una amplia producción, extendida en el tiempo. En poesía ha publicado *Territorio libre* (1974), *Los papiros no se venden* (1982) y *El ángel que faltaba* (1986). En teatro, en colaboración con Antonio Sorich, es autor de *El espión* (1990). Sus cuentos están reunidos en *Tres pensamientos* (1978) y *La metáfora de Munzur al Manzur* (1992). Ha publicado las novelas *Alias Cara de Caballo* (1984), *La república Cooperativa del Tucumán* (1989) y *Lluvia amarilla y perros in the night* (1995). También es autor del ensayo de psicología social *De los márgenes a la marginalidad* (1999). Tal como cuenta en la entrevista que acompaña este texto como apéndice, realizada entre junio y julio de 2021, está trabajando en un “ensayo” que reúne lo testimonial y las crónicas, que se titulará *Apuntes para una arqueología cultural de la Bohemia salteña*.

Alias Cara de Caballo es la primera novela de este autor, publicada por la Universidad Nacional de Salta en colaboración con el Centro de Estudiantes de la Facultad de Humanidades. Zulma Palermo sostiene que se trata de una “*nouvelle* que pone en ejercicio una escritura de alta productividad” (Palermo 1989: 75) y que permite una reflexión alrededor de la microrregión cultural del noroeste argentino, en diálogo con la macrorregión latinoamericana, por lo que no puede limitarse a lo “regional” en su sentido tradicional, pues su resignificación y *hermeneusis* necesita atender a la “totalidad contradictoria” (Cornejo Polar 1983). El texto se inscribe además en una situación de periferia, en un “lugar entremedio” (Bhabha 2002), que se configura como “la orilla de un centro de poder, de un sistema paradigmático” (Palermo 1991: 15), lo que contribuye a la conexión con otros imaginarios, espacios y fronteras (Bravo Herrera 2012) y a la afirmación, desde esos bordes, “de la labilidad de las *fronteras culturales*” (Palermo 1998: 18). En una entrevista al autor realizada por Raquel Guzmán en el 2000, Ahuerma Salazar describe, por una parte, su posicionamiento en la periferia, en ese horizonte de fronteras, y por otra, su relación con el espacio nacional y local, e indica la persistencia de “un circuito pequeño donde todos nos conocemos, donde todos tenemos historia” (Guzmán 2000: 6), mientras “el país es una ilusión óptica” (Guzmán 2000: 6).

Las rupturas narrativas e ideológicas que propone Ahuerma en *Alias Cara de Caballo*, en la desarticulación y la reconfiguración del modelo de la novela histórica, evidencian la “relación conflictiva entre Historia y Literatura” (Fleming 2013: 90), característica de la nueva novela histórica. En *La República Cooperativa de Tucumán*, el principio historiográfico también es reformulado y revisado, a través de elipsis, “torsiones temporales, críticas de los discursos oficiales” (Guzmán 2019: 235). Seymour Menton (1993: 23) incluye a *Alias Cara de Caballo* en una lista de novelas históricas latinoamericanas más

tradicionales, producidas entre 1949 y 1992, en las que resalta la proliferación de producción novelística especialmente a partir de 1970, como tendencia predominante que postula la metaficción, la imprevisibilidad y el carácter cíclico de la historia, la distorsión temporal y narrativa por anacronismos, elipsis, hipérboles, la intertextualidad que puede derivar en la parodia y la ficcionalización de personajes históricos que interactúan con ficcionales (Menton 1993: 42-43). Estas características, inscriptas en la novela de Ahuerma Salazar, conducen a una subversión de la Historia que construye una metaficción historiográfica. Al respecto, Amalia Pulgarin, refiriéndose a *Los perros del paraíso* de Abel Posse (texto que también aborda la conquista de América ofreciendo, como *Alias Cara de Caballo*, una versión otra, diferente de la Historia), afirma que “la re-escritura del pasado [...] se convierte en invención, búsqueda y profecía. Se despoja a la historia de su autoridad y jerarquía absoluta y distante, y a través del ejercicio de la novela se nos acerca a un presente que la reescribe” (Pulgarin 1995:64).

La transgresión de lo real constituye otra forma de reescribir la Historia, una reformulación de la memoria que muestra una versión diferente de la oficial. Palermo señala que esta forma de memoria histórica que Ahuerma Salazar construye en dos de sus novelas –*Alias Cara de Caballo* y *La República Cooperativa del Tucumán*– narra “lo que pudo haber sido, los proyectos mutilados [...], la persistencia de las persecuciones y holocaustos de la humanidad” (Palermo 2001: 482). Se podría entonces conjeturar que se conforma así una escritura que busca conjurar el silencio, la censura, la palabra única, y que asume un valor testimonial, de denuncia implícita y elíptica, en cuanto contra-discurso que apela a la parodia, a lo apócrifo, a la metaficción, a lo reprimido en la literatura.

Los espacios y los tiempos

El epígrafe de *Alias Cara de Caballo* es, en cuanto paratexto, una clave de entrada para las múltiples lecturas que la novela ofrece. El mismo afirma: “Toda realidad es la realidad más sus fantasmas” (6). Ya desde el umbral, el texto se presenta entonces como un espacio narrativo en el cual se mixturán, se entrecruzan y superponen diferentes horizontes que rompen el esquema tradicional y preestablecido de la “realidad”, de su percepción y de la Historia. De esta manera el punto de partida supone una modulación del concepto de realidad y del de historia, ya que en los mismos se incluyen no solo los hechos, sino también el imaginario, con las estructuras míticas, oníricas, simbólicas, es decir, con el inconsciente, con el humus cultural subyacente, a veces reprimido, en latencia, en elipsis, o barrado. Lo fantástico, inscripto en la presencia de lo fantasmagórico como una forma partícipe de la realidad, implica una contaminación polifónica, apoyada en el extrañamiento paródico y en la suspensión de la incredulidad (Vanon Alliata 2015) que evidencia, sin embargo, una profunda inquietud por una serie compleja de desconexiones y expectativas de seguridad (Rimondi 2015), lo cual permite conciliar lo posible con lo imposible, la antítesis entre lo real y lo irreal, entre lo verbal y lo transverbal (Todorov 2011), y proponer mundos posibles (Arán 1999). Al respecto, es oportuna la reflexión de Roger Caillois, quien afirma que el fantástico “revela uno scandalo, una lacerazione, un’irruzione insolita, quasi insopportabile nel mondo reale” (Caillois 1991: 19); en otras palabras, la irrupción de aquello que muestra “la cara oculta y misteriosa de la realidad” (Estébanez Calderón 2016: 481), un territorio amplio y complejo de la ficción (Campra 2000).

La novela se propone, a partir de estos principios y en la prolífica tradición en la literatura argentina vinculada con el género fantástico, como una revisión histórica de los tiempos y de los hechos que precedieron a la fundación de la ciudad de Salta, determinándola. Se trata, entonces, de una construcción mitológica en la cual la Historia queda desplazada en las márgenes, y cobran centralidad elementos mágicos y fantásticos que dialogan entre sí aun sin ser asimilables, en un horizonte poblado por “duendes, viudas y mulánimas, sátiros, unicornios” (Ahuerma Salazar 1984: 8). Una de las dedicatorias de la novela está dirigida a los abuelos del autor, el cual afirma que por ellos pudo “conocer retazos de esta historia” (Ahuerma Salazar 1984: 5). Se trata, pues, de una novela que podría compararse con un trabajo de excavación arqueológica, ya que busca recuperar un imaginario oral y ancestral al recoger e inventar, a su vez, historias y leyendas populares, un sustrato de oralidad que no se incluye en la Historia oficial escrita, caracterizada como un elenco lineal y monolítico de hechos relevantes política e institucionalmente, sin elementos mágicos y oníricos. Otra marca que permite abordar esta línea de lectura se encuentra al final de la novela –terminado un recorrido rápido por la historia oficial de la ciudad de Salta, desde su fundación– cuando se enuncia el momento de la escritura, con una marcación temporal que fija un momento de la realidad y da anclaje a ese universo complejo y caótico. El narrador concluye la novela con la señalación del momento de la escritura, con una mirada hacia la propia palabra y a su dimensión, en la tensión entre lo verosímil y lo verdadero, entre la ficción y la historia, en un mecanismo autoficcional y de metaficción histórica en el que se inserta el simulacro de la subjetividad, la figuración del “yo” (Casas 2012):

Y una noche de invierno de 1980 me senté a escribir esta historia, inútil por ser poco creíble pero no por ello menos verdadera, sin más testigos que el pintor croata y el paje que desde la veleta del cabildo sigue gobernando y riendo agitado por los cuatro vientos. Y al fin, como último testigo esta ciudad que fue fundada para dar testimonio; con su plaza de naranjos y sus aparecidos volviendo siempre, repitiendo gestos simples, historias inconclusas, discutiendo cuitas en las sombras. (Ahuerma Salazar 1984:104)

La escritura, que relata sucesos anteriores a la fundación de la ciudad de Salta, modelizados en un espacio onírico, se inscribe, sin embargo, en la tradición de las crónicas de conquista y colonización, como palabra que deviene testimonio fehaciente de un desplazamiento, gesto de “ver” y “decir” que implica la apropiación de un territorio y la consolidación de un poder, de un orden y de un sistema colonial (Mignolo 1998). La palabra, como la de numerosos textos de la conquista y de la colonia, se propone como verdad irrefutable con valor testimonial de una instancia decisiva y fundacional para la historia de una nación y de un poder oficial. Así, aun cuando la memoria resulte frágil para algunos detalles, la novela inicia con la siguiente declaración: “Algún día diré todo lo que pudieron ver mis ojos, ojos de viejo notario...” (Ahuerma Salazar 1984: 7). El horizonte escatológico de la escritura determina que el texto no pueda circunscribirse a la crónica, y apele entonces a la sátira menipea, a los mecanismos de carnavalización y de parodia (Bajtín 1990) que desacralizan dicho discurso y las verdades que lo estructuran. Efectivamente la historia que narra la novela, en síntesis, vendría a ser un sueño, o una

pesadilla, que tiene el Licenciado don Hernando de Lerma, antes de la fundación de la ciudad de Salta en 1582. En este sueño se anuncia el gesto político de fundación y, en parte, la historia de la ciudad, pero esa gesta se encuentra inscrita en un mundo al revés, fuera del orden de la conquista, de los edictos y las encomiendas. Efectivamente, lo que se narra no está centrado en la fundación de la ciudad, sino en la historia de amor de la doncella Margarita Herbacia de Figueras, llamada también en otras ocasiones Margarita o María Herbacia Finojosa de Figueras, que, en su viaje en la Gobernación de Tucumán para casarse con Dn. Diego de Valencia, un importante adelantado, se enamora de su caballo y huye con él, acompañados ambos por su paje, mientras por toda la Gobernación los persiguen para castigar la afrenta, y la noticia del escándalo llega a todo el reino, más allá del océano. Esta historia constituye, pues, uno de los múltiples fantasmas que se instauran en la realidad, como enunciado en el epígrafe. El héroe del mito asume rasgos grotescos, en su cruce entre lo humano y lo equino, con la animalización, el dolor, la nocturnidad. La figura se presenta como un grabado de Goya o una nueva forma propia de un particular bestiario, declinada desde este espacio, pero en contrapunto con los bestiarios clásicos medievales (Morini 1996) y las imágenes góticas del medioevo fantástico (Baltrušaitis 2012). Las imágenes del cuerpo de *Alias Cara de Caballo* remiten al grotesco por sus formas extra-ordinarias y extravagantes, en la fusión entre lo animal y lo humano, en la distorsión entre lo onírico y la realidad, en una línea de continuidades entre cuerpos animales y humanos (Giorgi 2014). De este modo, en lo absurdo de estas representaciones se señalan la enajenación del mundo (Kayser, 2010), la irracionalidad con un carácter satírico para “realizar una crítica a la pretendida racionalidad, armonía y orden de las relaciones sociales en determinadas circunstancias históricas y para subvertir el esquema de valores de ciertas sociedades establecidas” (Estébanez Calderón 2016: 603). A estas representaciones se suman las imágenes que remiten al inquietante universo de Pieter Bruegel el viejo y de Hieronymus Bosch (El Bosco), que incluso se mencionan en un pasaje de la novela (Ahuerma Salazar 1984: 47). El cuerpo torturado de *Alias Cara de Caballo* y la búsqueda de la locura, en el capítulo XVI “La trepanación de cráneo” (97), convocan los cuerpos atormentados de varias obras de El Bosco, como *Extracción de la piedra de la locura* (1475-1480) y el *Tríptico del Juicio Final* (1482 aproximadamente) y de Bruegel como *Dulle Griet* (1563) (Bussagli 1998^a y 1998^b).

En el texto, los personajes se mueven no solamente por la Historia, por los varios tiempos y por el territorio de la Gobernación del Tucumán, sino también en diferentes niveles, como fantasmas y seres mitológicos de un bestiario apócrifo y mutable, instaurado en una memoria viva o ya en un patrimonio colectivo olvidado. El desplazamiento por los caminos y las tabernas del territorio, además de indicar una errancia y el carácter fugitivo de los personajes, delinea a la novela como una epopeya satírico paródica (Bajtín 1989). Esto señala uno de los múltiples cronotopos que caracterizan esta novela y que, desde la propuesta bajtiniana, se comprenden como “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Bajtín 1989: 237), es decir, las interdependencias entre tiempo y espacio que caracterizan y definen los géneros y sus variaciones, a partir de cómo “los elementos del tiempo se revelan en el espacio y el espacio es entendido a través del tiempo” (Estébanez Calderón 2016, p. 292). Las continuas metamorfosis, los sucesivos travestimientos, las confusiones identitarias, las apariencias que permiten ocultar la verdadera identidad de los sujetos van ritmándose a medida que se desplazan y atraviesan cronotopos caracterizados por caminos y umbrales,

y apelan a la memoria de los pícaros (Maravall 1986; Alvar, Mainer & Navarro 2000) y de las máscaras del teatro popular. El espacio libre se define como “una tierra de milagros” (Ahuerma Salazar 1984: 81), de posibilidades, anomias y desvíos. Así, se superponen los “mapas imaginarios de regiones por las que nunca la conquista ha pasado, el valle de los tucanes, las arenas movedizas, animales mitológicos” (39) y el fin de la historia entre Cara de Caballo y la Doncella implica que lo “extraordinario” se diluya y se modifiquen el espacio y el tiempo:

Entonces el orden retornó al mundo. El centro ocupó el lugar del centro, los meridianos estaban en los meridianos y los paralelos en los paralelos. Y la lógica retornó a aquel exuberante reino [...]. Y El Dorado volvió a ocupar su lugar privilegiado entre los mitos y las leyendas [...].

Y así, poco a poco, las aldeas y caminos se fueron saliendo de su aire de leyenda. Volvieron lentamente al ritmo de carretas y polvo, de cansancio y sudor de la conquista, de edictos y encomienda (91).

El carácter épico y heroico de la fundación de la ciudad de Salta se deconstruye desde su versión invertida en cuanto se configura desde el espacio onírico de su fundador, es decir, hay una pertenencia a este mundo, a esta realidad, pero son a su vez ajenos, delineados desde la pesadilla, lo inquietante, lo perturbador. El camino, comprendido como espacio que favorece la construcción del propio y auténtico (auto)conocimiento, permite en este texto una ampliación de la historia y de las versiones oficiales, y un mayor conocimiento de la realidad y del territorio. Se trata, en consecuencia, de la recolección de las raíces de un imaginario que, desde lo mágico, ha estratificado leyendas y mitos vinculados a la ciudad. De esta forma se explica que la veleta del cabildo, con forma de diablito, es una reproducción del paje tal como lo soñara el fundador, y se alimenta una de las tantas versiones alrededor de esta imagen emblemática en el horizonte urbano de Salta. Otra leyenda es la de la aparición de la Mulánima, Almamula o Alma frailer, un ser mitológico del noroeste argentino, que es posible rastrear en la transformación de la doncella Margarita, después de casarse con el adelantado y una vez separada de Cara de Caballo. Es por esto reescritura, canto paralelo de la crónica, de la historia, de la épica, contra-canto de la mitología, versiones múltiples y contradictorias que narran un espacio complejo y sedimentado.

En los desplazamientos por los caminos y las tabernas, característicos del cronotopo que define esta novela, se inscribe un tiempo biográfico invertido por la parodia y por la modelización desde la sátira menipea. El lenguaje, que alterna lo serio y lo cómico, imita tanto la oralidad como la prosa y la lírica del Barroco español en una desmesura, en una acumulación que resulta tanto un homenaje como un pastiche. El lenguaje, y con él los personajes y sus discursos, asumen de esta manera diferentes transformaciones o metamorfosis. La ductilidad de los cuerpos que se modifican, con múltiples máscaras, voces, comportamientos, poses, naturaleza, muestran cómo esta hibridación pone en resalto el continuo movimiento de las historias, del imaginario; cómo se vuelve imposible sujetar y dominar el horizonte onírico y mágico; cómo los mitos continuamente se modifican. Por ejemplo la doncella, luego de cantar en las tabernas y asumir varios disfraces en la fuga,

ya en su matrimonio con el adelantado, adopta costumbres equinas y termina ella misma convirtiéndose en un ser mitológico. El mismo marido la descubre “estirando su cuello del mismo modo que lo hacen los caballos” (93), y alimentándose con “matas de hierbas” (93). En ese mismo pasaje el narrador presenta su transformación del siguiente modo:

Luego, cuando fueron revisadas sus habitaciones, se encontraron ocultas entre los pliegues de las ropas, en los rincones de los roperos, en el fondo de los cajones y de los baúles, en hatillos de pañuelos y de medias, y en el doble de los joyeros, briznas de hierba, trébol y heno, pequeños manojos de berro y otros pastos, algunos ya amarillos, otros aún verdes, que la doncella guardaba para alimentarse a escondidas, cuando nadie pudiera verla.

Con el tiempo, este incidente dio lugar a una leyenda que dice que la doncella de Figueras se pasea de noche, convertida en mula, por las callejas desiertas de las aldeas y los pueblos. Otros dicen que su galope se escucha en los tejados, y que al escuchar el golpeteo desolado de sus cascos las gentes creyentes cierran las ventanas y las viejas se hacen cruces. Pero eso es sólo una leyenda (93-94).

Por otra parte, el caballo también pasa por varias metamorfosis y deviene un ser híbrido en su constitución corporal, con particulares valores y caracteres simbólicos en el sueño del fundador. En su fuga con la doncella, de su naturaleza equina solo conserva la cabeza, mientras el cuerpo es humano. Es, en cierta manera, por su corporalidad, un minotauro que, en su desplazamiento por la gobernación/ por el territorio onírico del fundador, se disfraza de niña fea, de mujer y de hombre, y que tiene como nombre “Alias Cara de Caballo” o simplemente “Cara de Caballo”. En el sueño de Hernando de Lerma, las últimas secuencias de su pesadilla se refieren a la representación de la locura de Cara de Caballo, quien se aparece con “el rostro desencajado [y sonríe] estúpidamente entre el humo azul de las trepanaciones” (97). Hay una descripción detallada de su cabeza desfigurada por la búsqueda de la locura, así como de la destrucción de su cuerpo que definitivamente lo conduce a una instancia decisiva y circular de muerte y de nacimiento. El despedazamiento de su cara, último y único signo distintivo de su identidad por sobre las transformaciones, desencadena un viaje al origen, otra estratificación cronotópica que, citando a Alejo Carpentier, podría definirse como “viaje a la semilla”, en una circularidad carnavalesca en la que el nacimiento y la muerte se estrechan en una unidad. A su muerte sigue su nacimiento, precisamente al momento del parto en el cual aparece nuevamente como un potrillo, sin marcas corporales humanas. La temporalidad se quiebra por imponerse la fluctuación onírica, el carácter mítico de este ser y la impostación carnavalesca de este universo. Así se narra su nacimiento:

Cara de Caballo está ahora en una bolsa, lánguida como sus ojos, gelatinosa, hace fuerza con sus patas frágiles, flacas. Hace fuerza, quiere ver la Luz. Miren, dice el de Venecia, le están creciendo nuevamente las pezuñas, un milagro de la ciencia. No, dice el de Berna, una retrogradación, un ex-proceso. Con sus patas frágiles, en ese mar laguna o cueva hace fuerzas, tiene que llegar, quiere ver la luz, quiere verla.

Ahora es un potrillo tembloroso, gobernado por el miedo y llora (97-98).

Muerte y nacimiento signan también al viejo caballo del adelantado Don Abelardo Núñez de Vicencio, que tiene el don de la palabra y recita poesía de Dávalos. El caballo y el adelantado forman un ser único en la balsa invadida por la vegetación y asediada por las flechas y las lanzas de los indígenas, quienes después de la intervención de una “bruja” reciben la posibilidad de repetir incesantemente el pasaje del nacimiento y de la muerte, en un cronotopo escatológico que abre espacios utópicos:

Con los días las enredaderas y las flores rodearon también la lanza y si alguien nos hubiera podido ver hubiera coincidido con nosotros de que jamás hubo más hermoso monumento de un descubridor y su caballo. Pasaron las tardes, los crepúsculos, las semanas y los meses, y un amanecer encallaron nuestros huesos junto a los maderos en una barranca húmeda y viscosa. De nosotros sólo quedaron al fin las ropas desgarradas y resacas por la sal del tiempo. Después pasamos, yo y mi adelantado, a manos de una vieja que nos dio unos extraños jugos para que vivamos varias vidas a condición de que vivamos varias muertes.

Y así siguió el caballo hablando de sus distintas formas de morir hasta que el fuego debajo del caldero se fue apagando (37).

La relación erótica de Cara de Caballo con la doncella Margarita se transforma en la narración del sueño del fundador, pues después del nacimiento del potrillo, ya sin marcas humanas, la joven asume los rasgos de una aparición celestial. Ya no es una mujer que se alimenta como un caballo y ha perdido rasgos humanos, sino una santa apócrifa, inquietante, llena de luz que, a su vez, alimenta como una madre, a un animal; rompe series y tabúes, y encarna una corporalidad que supera la sublimación y la espiritualización del amor y de la mujer. El narrador presenta el sueño –tras el nacimiento de Cara de Caballo, devenido otra vez potrillo–, alternando lo erótico de las marcas edípicas y la sublimación religiosa, en la parodia de la imagen de la Virgen María y del cuerpo eucarístico cristiano:

Entonces entra María Margarita Herbacia, Santa Margarita, virgen mía, flotando en su acaudalada luz, en su desgajada melancolía de santa amada. [...] Margarita Herbacia virgen de Figueras tu luz inunda las estancias, orla de dorada lentitud el reino.

Toma, le dice ofreciéndole sus pechos cargados de miel como en un sueño. Toma, bebe de mí. Yo soy el alimento (98).

Es importante señalar que la fuga de la doncella, del paje y de Cara de Caballo, que habían formado la Gran Compañía Teatral de Cara de Caballo, para favorecer los varios disfraces en los caminos y las tabernas, concluye en un molino, que remite a la aventura cervantina de Don Quijote y Sancho Panza (Alvar, Mainer & Navarro 2000). Este espacio-tiempo evidencia su carácter teatral, como si se tratase de un guiño a la tradición barroca del teatro dentro del teatro, ya sea con la intervención de los varios personajes que, a manera de coro, repiten la misma frase como un eco, ya sea con la mostración de la sonoridad y de la iluminación de la escena. De esta manera, apela a formas disfrazadas

de didascalias, con la descripción de luces, músicas, cantos, instrumentos y ejecuciones, y principalmente con el señalamiento explícito del espacio como escenario teatral, por ejemplo al indicarse la “luna de cartón” y el “papel de decorado” (Ahuerma Salazar 1984: 89). Ficción dentro de la ficción, o mejor dentro de la historia y de sus sueños, devenidos a veces en pesadillas. La teatralidad, por otra parte, es uno de los procedimientos narrativos y retóricos que Remo Ceserani reconoce como pertenecientes al modo fantástico, “per un gusto di spettacolarità, che arriva fino alla fantasmagoria, e per un bisogno di creare, nel lettore, un effetto di ‘illusione’, che è anche di tipo scenico” (1996: 82).

El espacio de la escritura como lugar de la memoria es central en *Alias Cara de Caballo*, pues el “recordar” se impone desde el inicio de la narración como trabajo, en sus dificultades, desde la voluntad. La memoria, a la cual apela el narrador al comenzar el relato, sustituye a las Musas en esta gesta “épica” en la que se entrecruzan las aventuras picarescas, los principios corporales de la sátira menipea y de los textos carnavalescos, la alquimia y lo esotérico, lo religioso y lo profano, el amor con la muerte. El deseo de recordar se configura como una paradoja, en cuanto el que tiene limitaciones para escribir y recordar las palabras ejerce el oficio de notario, y como deseo, utopía, en la tensión de decir todo lo que se vio. Esto signa el carácter testimonial hacia el cual se proyecta la palabra, con el principio de verdad que le confiere.

El universo se presenta múltiple, caótico, tensionado, barroco en la proliferación de elementos, incluso de series diferentes que evidencian la configuración caleidoscópica del cronotopo. El mundo de la naturaleza se cruza con el onírico, y emplazan un espacio que remite a una múltiple dimensión, en diálogo con la historia y el inconsciente, el imaginario individual y colectivo. Las ruinas, los despojos, la selva, la fauna, la vegetación que invade contribuyen a reforzar el sentido de lo fantástico, en un “reino sin reinas ni donceles” (Ahuerma Salazar 1984:7). La noche y todos los valores vinculados con lo nocturno signan la escritura y la narración, y a su vez confieren al universo una conformación otra, con iluminaciones, sonidos, ritmos diferentes.

La tensión se construye también en la dialéctica entre lo verdadero y lo falso, en el enigma a descifrar, en el misterio a descubrir en dicha tensión, tratándose de una historia (17), de peligros (19), de anécdotas (82), o de la presencia de un ángel en una pintura (15). En esta tensión también participa el horizonte religioso, ya se trate de creencias populares, instituciones inquisitoriales, herejías, brujerías, salamancas, interpretaciones de sueños o búsquedas alquímicas. Es interesante poner en diálogo el espacio simbólico e imaginario con la búsqueda de intersticios que evidencian lo conflictivo y un misterio que forma parte de la existencia. De tal manera, la escritura se modeliza como indagación histórica y de mentalidades. La literatura, entonces, se propone como “puerto final de mensajes extraviados” (27), cuyo propósito es resolver e identificar, y en última instancia reconocer que “las máscaras de este continente son los sueños” (26).

Conclusiones mínimas y últimos apuntes para próximas lecturas

En la novela *Alias Cara de Caballo*, el carácter paródico que modeliza el texto, con las múltiples voces que participan y los varios recursos que se inscriben, constituye una forma explícita de inversión de lo oficial, tanto de lo estético como de lo historiográfico, a

partir de estrategias satíricas, imágenes grotescas e inclusión de lo onírico y mágico en la historia y en la conformación de la red de cronotopos. Se trata, en última instancia, de la afirmación de un horizonte ideológico en el que se imbrican discursos sin restricciones ni limitaciones, sin verdades definitivas o conclusivas, a partir del principio de la nueva novela histórica. Por ello, en cuanto crónica de fundación enclavada en lo onírico y mitológico, en lo mágico-ritual, el texto deviene metáfora abierta y desbordada del territorio, con sus contrastes de “luces y sombras” (99), con imágenes y leyendas desdibujadas y contradictorias como los sueños mismos, como el devenir humano.

Lo monstruoso, el eros y la frustración del amor romántico, la vida de los muertos y el mundo nocturno determinan las características del cronotopo de esta novela, con sus tensiones entre lo abierto y lo cerrado, los cruces y las expansiones. El camino se revela, como espacio de inscripción de lo paródico-satírico, recogiendo una compleja red de tradiciones con los que se vincula este texto a partir de dicho cronotopo, tal como lo estudió Bajtín.

El sacrificio ritual de Cara de Caballo asume los rasgos de la violencia y lo sagrado, como gestos fundacionales de una comunidad y de un mito (Girard 2016, 2020 y 2021), en una dinámica entre tótem y tabú (Mormino 2012), lo que se traduce, en última instancia, en una construcción heroica y utópica, poderosa fuerza de cambios como metáfora de *ou-topia* y *eu-topia* (Quarta 2015), aun cuando esté “degradada” e invertida por la parodia. El sacrificio de Cara de Caballo y la re-escritura de la historia a partir de la inscripción de un abanico complejo y amplio de estrategias que dialogan desde lo onírico, lo mágico y lo fantástico, se proponen, como una tensión utópica, mutar una realidad que se percibe en forma negativa, pues se revela “carente, inadeguata a soddisfare le esigenze dei singoli o della società in generale” (Quarta 2015: 57).

La tierra de milagros (Ahuerma Salazar 1984: 81) a la cual se obliga a regresar al orden implica su transformación en un espacio signado por la lógica, la racionalidad. El cronotopo asume así otra dimensión:

El Dorado volvió a ocupar su lugar privilegiado entre los mitos y las leyendas [...]

Y así, poco a poco, las aldeas y caminos se fueron saliendo de su aire de leyenda. Volvieron lentamente al ritmo de carretas y polvo, de cansancio y sudor de la conquista, de edictos y encomienza (Ahuerma Salazar 1984: 91).

La utopía, el no-lugar de los mitos y las leyendas, encuentra espacio en la palabra poética, en la memoria, en ese gesto que recoge los relatos familiares y populares y le confiere una articulación testimonial para comprender la propia historia en sus estratificaciones, rostros, verdades y engaños. La palabra se conforma en la metáfora de la piedra rubí, “la última lágrima que había dejado caer Cara de Caballo en la pieza de las trepanaciones entre nubes de permanganatos y de sueños antes de derrumbarse en los infiernos” (Ahuerma Salazar 1984: 9), como un Aleph que revela un mundo en el vértigo, y muestra en definitiva la dimensión metaliteraria del texto, en sus mitos, fantasmas y cronotopos.

Apéndice: entrevista a Juan Ahuerma Salazar (19 de junio - 18 de julio de 2021)

E.: Si pudiera escribir una memoria autobiográfica, ¿cómo relataría la historia de su relación con la literatura como lector y escritor?

J. A. S.: En mi caso particular, considero que mi vínculo con la literatura y con el arte en general está signado por el campo cultural que se respiraba en el ámbito familiar y en el de sus relaciones. Mi tío materno, el pianista Martín Salazar, fue un personaje destacado en la historia de la bohemia salteña, e incluso tucumana, ya que por ese entonces los límites provinciales eran sumamente permeables en cuestiones del arte y la cultura. Los hermanos Núñez, creadores de la chacarera trunca, eran parte de la familia por esos parentescos de amistad entre los abuelos. Siendo salteños se fueron a estudiar a Tucumán y allí desarrollaron tanto su vida artística y personal e incluso profesional, en el caso de Gerardo, ya que era arquitecto, aunque más fuera conocido como compositor e intérprete. Siempre estaban de visita en mi casa paterna. Mi padre Juan era un pintor vocacional, gran seguidor de Hemingway y escribía poesía, aunque nunca llegó a publicar, dado que se inclinó por el deporte de la caza. También abrazó la causa del sindicalismo a la que dedicó parte de su vida. La lectura era parte del cotidiano de la experiencia familiar. Mi madre, Pilar de los Ángeles, me inició en la lectura a la temprana edad de diez u once años, con las novelas de Lin Yutang y las biografías de Paramahansa Yogananda. Mi tía materna, Irma Salazar, Profesora de Bellas Artes y fundadora del Centro de Estímulo de Bellas Artes de Salta, siempre mantuvo un vínculo intenso con los artistas plásticos salteños, músicos y poetas. Tío Roque Salazar, director nacional de escuelas en el interior de la provincia, era un hombre de una amplia cultura universal y literaria, de alguna manera fue también mi mentor como padrino. Y la frutilla de la torta, el abuelo Martín Salazar Fierro, anarco individualista español, fotógrafo y cronista de la revista *Blanco y Negro* de España, fotografió la guerra de Marruecos montado en un globo y sobre el campo de batalla. Era muy amigo de Juan Riera (El Juan Panadero del Cuchi y Manuel Castilla), que supo tener un vínculo sentimental bastante escandaloso con la pintora tucumana Lola Mora: al final de sus vidas se reunieron en una empresa para destilar petróleo de la Hulla, un carbón mineral que se da en grandes proporciones en la puna salteña. Montaron una fábrica monumental en las cercanías de Quijano (que alcancé a conocer siendo niño de mano de mi abuelo, como un paisaje lunar de hierros oxidados). Fracasó la empresa porque era más barato traer el petróleo desde Irak por avión y en primera clase que destilar la hulla. Esa historia trajo la consecuente conmoción en la familia materna y el resentimiento de mi abuela Valentina que nunca lo perdonó, aunque convivieron en habitaciones separadas hasta que la muerte vino a separarlos. Por lo demás la casa paterna de la calle Lavalle era una casa abierta y generosa, y a modo de ejemplo puedo decir que el pintor Antonio Yutronic y el cantante melódico Víctor Ruiz eran como parientes y asiduos a la casa. De modo que crecí en ese barro elemental, lleno de historias y anécdotas, que define el universo cultural de la bohemia salteña. Ya de joven fui adoptado por los viejos Maestros, como el Cuchi, Manuel, Walter Adet (a quien, junto a Yutronic, considero mis maestros, en el arte y en la vida). De allí, de todo eso, creo que vienen mis pasiones por la creación y el arte, y en parte mi locura.

E.: *Usted ha escrito poesía, novela, cuento, teatro... ¿Cómo se produce la elección o el pasaje de géneros literarios diversos? ¿Qué es lo que lo determina?*

J. A. S.: Por lo general considero que el escritor es un médium, particularmente en el caso de la poesía. Adhiero a la idea que tiene los escritores checoslovacos que expresa que *el poema está por allí, atrás, en lo oscuro, en alguna parte: lo que hace el poeta es atraparlo*, una especie de cazador astral. En el sentido del universo sensible del artista creo que los géneros o un tema en particular, con su correspondiente ropaje, lo visita. Tal como pueden hacerlo un viajero o un peregrino espiritual llegando a un paisaje solitario.

E.: *¿Cuáles han sido las temáticas que cree fundamentales en su producción y cuáles son las pendientes?*

J. A. S.: La Poesía y la Narrativa han sido los géneros dominantes en la obra, y dentro de ellas las temáticas universales, tanto existenciales como históricas. Un cierto tufillo del género policial también se manifiesta en algunas de mis novelas, las que siempre giran, como toda indagación artística, en torno de los misterios, que siempre habitan tanto en el inconsciente del ser humano y las honduras del corazón, como en los extramuros de la historia o los meandros del paisaje.

E.: *¿Cómo concibe a la escritura, especialmente si se la sitúa en el territorio vivido, transitado y en vinculación con su profesión de psicólogo?*

J. A. S.: Un legado, una pasión. Una forma de sobrellevar el mundo: es a la vez una respiración y un don al que hay que serle fiel para que no te abandone. En ese sentido coincido con Roland Barthes, que considera que el artista es el chamán de la sociedad contemporánea. En cuanto a la psicología debo señalar que lo mío, mi elección en cuanto profesión, han sido las ciencias humanas, partiendo de la filosofía y completando el círculo con la antropología y la sociología, que según los últimos desarrollos (Michel Foucault, Giles Deleuze, entre otros), se justifican y se complementan necesariamente. A ese círculo le agregaría una línea diametral que se movería hacia todas las diagonales, y eso es la creatividad humana, tanto en arte en general como la literatura en particular. Sin eso, tanto el hombre como el artista no hubieran sobrevivido al mundo.

E.: *¿Qué es para usted poesía? ¿Es posible todavía hoy escribir poesía?*

J. A. S.: Es, en definitiva, una de las formas más altas de la sublimación de la experiencia humana, y en ello va de la mano con sus hermanas del arte, la música y las artes plásticas. A través del artista se alquimiza todo el cúmulo de la vivencia humana, tanto del individuo como de su entorno. Experiencias como el dolor, la tristeza, las pasiones y los misterios del amor, el olvido, las caídas y las separaciones, y otras maneras de la muerte: todo eso se eleva y se purifica, se sublima diríamos en términos psicoanalíticos, en los alambiques del artista. Particularmente lo hace en la poesía, ya que como dicen los relatos atávicos *al principio fue el verbo*. La figura y el rol del creador nos proponen un puente con la divinidad o la gracia. No es casual que el rostro del dios en Occidente haya sido representado por la figura de Leonardo Da Vinci. Tanto el creador como la extraordinaria aventura del amor no solo recrean cotidianamente el mundo, sino que también lo sostienen. La poesía y la epifanía del amor impiden definitivamente que se derrumbe el mundo.

Hoy en día no solo es posible escribir poesía, sino que en lugares atravesados por la fuerza del espíritu y los rumores de la historia se escribe poesía cotidianamente; ésta es parte fundamental del folclore, de la leyenda, la fábula y la historia, como ocurre en este norte profundo. Al menos aquí no solamente es posible la poesía, me atrevería a decir que es absolutamente necesaria: es la absolución de la aventura humana y el exorcismo de todas las miserias que conlleva y el talismán para enfrentar todas las desgracias, los oráculos nefastos y a todos los fantasmas que la amenazan desde el mundo y desde los abismos de la imaginación.

E.: ¿Cómo es la relación entre historia, literatura, imaginario, sobre todo en un texto complejo y rico en esos cruces como Alias Cara de Caballo?

J. A. S.: Existe un entremés, un intersticio entre los esquemas o imágenes cosificadas de la historia tal como nos llega, versiones de crónicas cristalizadas, y las imágenes en movimiento donde se desenvuelven las energías de la vida. Es decir, me refiero a los hechos, a los actos humanos, individuales o colectivos, y la circunstancia que los rodea. Las emociones que se desencadenan y que desencadenan, los conjuntos que los rodean y que aportan su coreografía de tragedia o de comedia. Ese intersticio, espacio de transición que menciono entre lo cristalizado de un pasado y lo que ha sido vivido (y que también nos llega como una carga a veces emocional y muchas veces mágica), es lo que amalgama a la historia con la literatura, atravesando al escritor en el acto creativo y que, en esa abreacción o iluminación, constituye el espacio simbólico que se da en denominar imaginario. Se trata de una maquinaria constante que gira en el vacío existencial dándole un sentido entre lo pasado perdido y un presente que se expande y justifica a partir de un rescate, a veces heroico, del devenir de lo perdido. Ese reflejo en los cristales del bistró que es la historia, es un vendaval de emociones y pasiones, a veces colectivo, que nos llega de ráfagas las más de las veces convertido ya en leyenda. Y ese es el territorio por excelencia de la literatura, la re vivisección de lo caducado, lo escindido o lo caído. De ese barro elemental que permanece tanto en el paisaje como en los trasfondos del inconsciente individual y colectivo, es decir lo que denominamos imaginario social, se nutre el arte así como la vida. Para ser y permanecer debemos remitirnos a lo que antes ha sido y de lo que sin duda en parte hemos sido.

Tal vez el escritor, como los pescadores en el río, capture o sustraiga esas historias y las recree. En mi criterio, el escritor es atrapado por ellas, es a la vez el cazador y es la presa. Y en ese estanco donde el río se hace laguna o mar o cielo es donde nace y se desarrolla la Novela.

E.: ¿Cuáles son sus lecturas más significativas que lo han signado? ¿Cuáles son los autores o textos a los cuales siempre vuelve de una o de otra forma y que continúan convocándolo?

J. A. S.: Primero debo mencionar que la región donde me ha tocado nacer y desarrollarme como ser humano y como escritor tiene arraigada una gran tradición poética, tal vez la más importante del país, particularmente en lo que hace al folclore, y ha dado grandes creadores de la talla de Juan Carlos Dávalos, sus hijos Jaime y Arturo, Federico Gauffin en narrativa, Manuel Castilla, Gustavo Leguizamón, Julio César Luzatto, Walter Adet, y más recientemente autores como Aníbal Aguirre y Marcelo Sutti, entre otros. Los tucumanos Francisco Galíndez, Arsenio Aguirre, el filósofo Samuel Schkolnik, el catamarqueño Luis Franco, los santiagueños Pablo Juan Trullenque, Sixto Palavecino, Jorge Rosemberg, los

jujeños como Raúl Galán y Germán Choquevilca. Uno está obligado a abreviar de ese caudal generoso que, aún hoy en día, no deja de sorprenderme con la frondosidad de sus matices. Un poco más alejados desde el punto de vista de la geografía, pero muy cercanos en las galerías de lo cotidiano, están los grandes Maestros, como nuestro querido y vilipendiado Jorge Luis Borges, los rioplatenses Enrique Molina, gran surrealista, y Themis Speroni, Shakespeare y los escritores del siglo de oro, Cervantes, Quevedo, Góngora, Lope de Vega, los narradores anónimos de la *Mil y Una Noches*, los filósofos chinos que ahondaron en los oráculos, el sueco Pär Lagerkvist, la obra tremendamente existencial de Albert Camus, Hemingway, Orwell, Joseph Dick, Joyce, Becket, los desarrollos filosóficos de Sartre y Martín Heidegger, Giles Deleuze y los antropólogos fundadores como Claude Lévi-Strauss, Marcel Mauss, Franz Boas y otros.

E.: ¿Cuál es el panorama de la literatura salteña y su “lugar” en la literatura argentina? ¿Cómo ve a la literatura argentina?

J. A. S.: Aunque ya lo he mencionado antes, es notorio el lugar que ocupa la tradición poética salteña en la literatura argentina, así como el profundo respeto que tienen otros creadores del país por este virtuoso aspecto del arte provinciano. En cuanto a la literatura argentina aún no he mencionado a Roberto Arlt, a Bioy Casares, a Witold Gombrowicz, el poeta surrealista Raúl Ernesto Aguirre, Antonio Di Benedetto, y muchos otros que honran a la literatura en el país y en el mundo, entre ellos Atahualpa y los salteños Julio Espinosa y Yuyo Montes, de una profunda obra poética en el folclore.

E.: ¿Qué nuevos proyectos espera concretar o está planeando?

J. A. S.: Estoy preparando un trabajo demasiado vasto en el género del ensayo, que espero poder abarcar satisfactoriamente. Aunque no camina exactamente por la senda del ensayo propiamente dicho, sino que se trata de una crónica o recopilación de mi experiencia personal y de la leyenda y relatos que me llegan a través de terceros: *Apuntes para una arqueología cultural de la Bohemia salteña*.

Bibliografía

- Ahuerma Salazar, J. (1984). *Alias Cara de Caballo*. Salta: Edición independiente.
- Ahuerma Salazar, J. (1989). *La República Cooperativa del Tucumán*. Salta: Fundación Trópico de Capricornio Ediciones.
- Alvar, C., Mainer, J.-C. & Navarro, R. (2000). *Storia della letteratura spagnola, Volume primo Il Medioevo e l'Età d'Oro*. Torino: Einaudi.
- Arán, P. O. (1999). *El fantástico literario. Aportes teóricos*. Madrid: Tauro.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus.

- (1990). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (3ª Reimpresión). Madrid: Alianza.
- Baltrušaitis, J. (2012). *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismo nell'arte gotica* (8ª Ed.). Milano: Adelphi.
- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Bravo Herrera, F. E. (2012). (Des)articulación de memorias, soledades y exilios: *Augustus y Fragmentos de Siglo* de Liliana Bellone, *Quaderni di Thule. Rivista italiana di studi americanistici. Atti del XXXIII Convegno Internazionale di Americanistica*, 789-800.
- Bussagli, M. (1998a). *Bruegel*. Milano: Giunti.
- (1998b). *Bosch*. Milano: Giunti.
- Caillois, R. (1991). *Dalla fiaba alla fantascienza* (2ª Ed.). Roma-Napoli: Edizioni Theoria.
- Campra, R. (2000). *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*. Milano: Carocci.
- Casas, A. (2012). El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual. En A. Casas (Ed.). *La autoficción. Reflexiones teóricas* (pp. 9-42). Madrid: Arco/Libros.
- Ceserani, R. (1996). *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino.
- Cornejo Polar, A. (1983). La literatura peruana: totalidad contradictoria. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 9 (18), 37-50.
- Estébanez Calderón, D. (2016). *Diccionario de términos literarios* (3ª Ed.). Madrid: Alianza.
- Fleming, L. (2013). La historia superpuesta en *Alias Cara de caballo* de Juan Ahuerma Salazar. En L. Massara, R. Guzmán & A. Nallim (Eds.), *La literatura del noroeste argentino. Reflexiones e investigaciones*, Tomo III (pp. 87-91). Jujuy: Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy. Disponible en: https://issuu.com/lucasperassi/docs/literatura-del-noroeste-argentino-v_bc8efc8dba0d4d
- Giorgi G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Girard, R. (2016). *Miti d'origine. Persecuzioni e ordine culturale*. Milano: Feltrinelli.
- (2020). *La violenza e il sacro* (17ª Ed.). Milano: Adelphi.
- (2021). *Il capro espiatorio* (14ª Ed.). Milano: Adelphi.

- Guzmán, R. (2019). Ayohuma: ética y estética del dolor. *Jornaler@s. Revista científica de estudios literarios y lingüísticos*, (4), 227-236. Disponible en: <http://www.fhycs.unju.edu.ar/documents/publicaciones/revistas/jornales4/GUZM%C3%81N%20-%20C3%89tica%20y%20est%C3%A9tica%20del%20dolor%20en%20la%20narrativa%20de%20la%20Independencia.pdf>
- (2000, mayo). *La literatura subterránea*. Ponencia presentada en las VI Jornadas de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales, Jujuy, Argentina.
- Kayser, W. (2010). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid: A. Machado Libros.
- Maravall, J. A. (1986). *La literatura picaresca desde la literatura social*. Madrid: Taurus.
- Menton, S. (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mignolo, W. (1998). Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista. En Íñigo Madrigal, L. (Ed.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I. Época colonial* (pp.57-116). Madrid: Cátedra.
- Morini, L. (Ed). (1996). *Bestiari medievali*. Torino: Einaudi.
- Mormino, G. (2012). *René Girard. Il confronto con l'Altro*. Roma: Carocci.
- Palermo, Z. (1989). Teoría y praxis de la región cultural en *Alias Cara de Caballo*, de Juan Ahuerma Salazar. *Estudios filológicos*, (24), 75-80.
- (1991). *De historia, leyendas y ficciones*. Salta: Fundación del Banco del Noroeste Coop. Ltda.
- (1998). Hacia una historiografía literaria en el noroeste Argentino. *Sociocriticism*, XIII (1-2), 1-19.
- (2001). Una escritura de fronteras: Salta en el N.O.A. *INTI*, (52-53), 477-488.
- Pulgarín, A. (1995). *Metaficción Historiográfica. La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Quarta, C. (2015). *Homo utopicus. La dimensione storico-antropologica dell'utopia*. Bari: Edizioni Dedalo.
- Rimondi, G. (2015). Postfazione. Le dimensioni dell'inquietudine. En M. Vanon Alliata & G. Rimondi (Eds.), *Dal gotico al fantastico. Tradizioni, riscritture e parodie* (pp. 255-262). Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina.

Todorov, T. (2011). *La letteratura fantastica* (4ª Reimpresión). Milano: Garzanti.

Vanon Alliata, M. (2015). Introduzione. I fantasmi dell'Io. En M. Vanon Alliata & G. Rimondi (Eds.), *Dal gotico al fantastico. Tradizioni, riscritture e parodie* (pp. 9-20). Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina.