

//Dossier//

Las representaciones de la memoria y de la violencia en
la literatura de Tucumán y del Noroeste Argentino

Juan José Hernández. La violenta irreberencia del escritor ausente

Julieta Brenna¹

Recepción: 6 de febrero de 2018 // Aprobación: 5 de mayo de 2018

Resumen

En el marco de lo que podría denominarse una *historia de la violencia literaria tucumana*, quisiéramos abordar la figura del escritor Juan José Hernández a partir de un análisis que recupera aspectos de su obra narrativa en diálogo con otros documentos escritos. A través de esta trama textual, brindaremos los elementos que permiten leer su obra narrativa como el espacio donde los conflictos que el escritor vive en su experiencia junto con la sensibilidad que atraviesa su escritura revelan diversos modos de la violencia, no sólo ejercida desde el poder político o militar de turno sino también hilvanada en la trama social tucumana y porteña entre los años cuarenta y los largos setenta. Develar en qué sentido su literatura *hace carne* dicha violencia será uno de nuestros principales objetivos.

Palabras claves

Violencia – Hernández – Tucumán – Irreberencia

Abstract

Within the context of what could be called a history of literary violence in Tucumán, we would like to approach the figure of the writer Juan José Hernández from an analysis that considers aspects of his narrative work in dialogue with other written documents. Through this textual scheme, we will provide the elements that allow us to read his narrative as the space where the conflicts he experiences in his own life together with the sensibility that crosses his writing, reveal different ways of violence. Not only exercised from the political or military power on stage but also sketched in the social scene of Tucumán and Buenos Aires between the 40s and the long 70s. Revealing in what sense his literature *embodies* such violence will be one of our main aims.

Keywords

Violence – Hernández – Tucumán – Irreberence

¹ Profesora de Filosofía por la Universidad de Buenos Aires. Becaria Doctoral CONICET en el Instituto de Historia Argentina y Latinoamericana “Dr. Emilio Ravignani” de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. E-mail: julietabrenna@gmail.com

La violencia en el origen

Pensar las representaciones de la memoria y la violencia en la literatura de Tucumán, del Noroeste, como así también de la literatura argentina en general, parecería remitir, en primera instancia, a textos de algún modo vinculados a la última dictadura militar sufrida en nuestro país. Por la dimensión que tomó la represión militar de los setenta, el encono con que la misma se desplegó en la provincia tucumana, las heridas aún no reparadas tras los daños que inscribió en la sociedad entera, es comprensible, casi inevitable, la asociación inmediata a esos años.

Ahora bien, existe toda una línea interpretativa que habilita a pensar que la literatura argentina estuvo atravesada por la violencia desde sus orígenes. Así lo planteaba David Viñas en lo que fuera su interpretación más provocativa –y seductora– del nacimiento de la literatura argentina: la historia de nuestras letras comienza con una *violación* que tiene lugar en *El Matadero* de Echeverría y en *Amalia*. A su vez, para Ricardo Piglia la literatura argentina se inaugura con una escena de *violencia* narrada dos veces; en *El Matadero* y en la primera página del *Facundo*. En su ensayo *El nacimiento de la literatura argentina*, Carlos Gamerro destaca en *El Matadero* el momento en que el *lenguaje* del matadero viola al lenguaje de salón; de ese parto entre lenguajes nace la literatura argentina. En dicho relato, Echeverría entrega su escritura a la “violación simbólica” de los mazorqueros, la del lenguaje del vulgo. Echeverría “los deja hacer”, incluso pareciera colaborar con ellos a través del lenguaje afectado que le da al joven unitario (Gamerro, 2006: 33).

Representación de la violación en sentido literal o la violación como metáfora de la transgresión social en el espacio de la nación o la violación simbólica de la lengua. En estas lecturas acerca del surgimiento de la literatura de nuestro país regido por la *violencia* se percibe el germen de la lógica del mundo escindido en civilización y barbarie, esto es, de un conflicto entre sectores de la sociedad, entre *clases*, configurado cartográficamente a lo largo y a lo ancho de la nación, que ha servido no sólo como clave de lectura para la crítica literaria argentina sino también para el pensamiento intelectual argentino en general, desde el siglo XIX en adelante².

Ineludiblemente, esta lectura sobre el origen de la ficción argentina ejerce ella misma la violencia del recorte: situar el *punto cero* de la literatura nacional en esos textos implica anular la posibilidad de que todo lo escrito anteriormente pueda reclamar un lugar en el corpus de la literatura

² Como señala Alejandra Laera en relación con la hipótesis de Viñas: “La imagen de la violación, y probablemente en ello radique su atractivo, permite pasar rápidamente del plano literal al metafórico a la vez que atravesar todos los niveles: violación de los espacios y de los cuerpos, violación como transgresión de las costumbres y de la lengua, y sobre todo, la violación como ilustración privilegiada del conflicto entre clases”. (Laera, 2010)

argentina³. Con el gesto crítico, lo anterior se borra, *desaparece*. No obstante, esta interpretación del origen de la literatura argentina, gracias a la visibilidad en parte otorgada por los nombres propios de sus mentores, ha abierto la posibilidad de leer todo un devenir de la literatura argentina desde una perspectiva de la violencia. Así, siguiendo el curso de ciertos textos literarios desde el siglo XIX a nuestros días, se ha ido trazando el camino hacia una posible *historia de la violencia literaria argentina*, en la que no sólo se trata de narrar la violencia, esto es, *representarla*, sino además *encarnarla* en el texto, inscribir la violencia a través del contorno de la escritura⁴.

Si pensamos en la literatura de Tucumán en particular, el entramado que conforman sus textos proyecta en el conjunto de lo que podría llamarse *literatura argentina* –esa masa amorfa que durante gran parte de su historia parece haberse superpuesto, de la mano de una crítica literaria preponderantemente centralista, a la literatura porteña– una dimensión particular en relación con la representación de la violencia y la memoria. Y ello sin duda está atravesado por procesos singulares que ha vivido la provincia en los que la sensibilidad social fue afectada de manera particular, profunda. A su vez, hacer foco en una literatura de provincia permite, como toda historia situada, reparar en lo micro, en los detalles en los que se pueden leer los reverses de un entramado de mecanismos de una sociedad concreta, en los que distintos modos de violencia se despliegan no siempre de manera expresa sino también subrepticamente.

En el marco de lo que podría ser entonces *una historia de la violencia literaria tucumana*, quisiéramos abordar la figura del escritor Juan José Hernández a partir de un análisis que recupera aspectos de su obra narrativa en diálogo con otros documentos como entrevistas periodísticas, notas de su autoría publicadas en diversos medios, etc. A través de un conjunto de textos, pretendemos brindar los elementos que permitan leer su obra narrativa como el espacio donde los conflictos que el escritor vive en su experiencia junto con la sensibilidad que atraviesa su escritura revelan diversos modos de la violencia no sólo ejercida desde el poder político o militar de turno sino también y principalmente hilvanada en la trama social tucumana y también porteña entre los años cuarenta y los largos setenta. En qué sentido su literatura *hace carne* dicha violencia será comprendido a medida que avancemos con este recorrido.

³ Sin pretender reponer la extensa discusión acerca del origen de la literatura argentina, sólo mencionaremos la existencia de otros caminos posibles abiertos por la crítica tales como el de Martín Prieto en su *Breve historia de la literatura argentina*.

⁴ Desde ya, esta clave de lectura no pretende ser exhaustiva respecto de la literatura argentina en su conjunto sino, antes bien, ofrecer una perspectiva viable a partir de la cual unos cuantos textos de nuestra literatura –tal vez más de los que podría pensarse de manera inmediata– podrían abordarse.

Ese sutil encanto de la tonada

Una vez concluidos sus estudios secundarios en San Miguel de Tucumán y de frustrar las expectativas familiares de seguir las carreras de Medicina o Abogacía, a fines de la década del cincuenta, Hernández logra finalmente instalarse en Buenos Aires para dedicarse a las letras. Hasta entonces su producción literaria había sido exclusivamente poética pero, alentado por los comentarios de un José Bianco fascinado con las historias que aquél le relataba de su vida en provincia, Hernández comienza a escribir sus primeros cuentos en Buenos Aires⁵. Tal como él mismo sugiere a lo largo de varias entrevistas, la distancia le brindó la perspectiva que la inmediatez le negaba. Su recorrido desde la provincia hacia la Capital le permitirá encontrar las palabras para describir su Tucumán natal. Así es como a partir de entonces todos sus relatos se centrarán en Tucumán o bien sus personajes procederán de la provincia y recorrerán el camino que él mismo realizó hacia el “destierro porteño”. Su narrativa comprende una serie de cuentos recogidos en diversas publicaciones y una única novela, *La ciudad de los sueños*, de 1971⁶.

En repetidas ocasiones Hernández ha mencionado que, durante los años sesenta y setenta, en un contexto de politización de las letras, su literatura fue en gran medida ignorada y criticada por no cumplir con lo que entonces parecía una exigencia impostergable: la de escribir *literatura comprometida*. Ante esta acusación, Hernández responde distinguiendo el compromiso político y social de la actitud panfletaria (Yasenza, 2003). Con su respuesta se acerca a la idea sartreana de *compromiso* entendido no en tanto servicio político a un partido sino antes bien como el de una literatura que asume, que recupera su *función social*: “El escritor comprometido sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio” (Giunta, 2001: 337). La literatura así se empodera en tanto, en determinadas coyunturas, el escritor se transforma en un *actor social* al ser capaz de *garantizar una escucha*, facultad que puede resultar más esquivada a otros discursos no literarios. Algo de este *compromiso* no siempre explícito sino más bien latente en su narrativa nos anima a abordar su figura de escritor desde la concepción de *narrador intelectual*. Esto es, como un narrador que no se limita a escribir su obra sino que

⁵ Al poco tiempo de llegar a Buenos Aires, Hernández recorre las redacciones de diarios y revistas con ejemplares de uno de sus libros de poemas para conseguir alguna nota crítica. Es así como llega a las inmediaciones de la revista *Sur* donde lo recibe el entonces secretario de redacción, el escritor José Bianco, con quien rápidamente establece una relación de amistad que continuará a lo largo de su vida. Su primer cuento fue “La Viuda” y fue publicado por primera vez en la revista *Sur*.

⁶ Los principales libros que recogen sus cuentos son, *El inocente* de 1965, *La favorita* de 1977, *Cuentos* de 1986, “*La señorita estrella*” y *otros cuentos* de 1987, *Así es mamá* de 1996. En 2004 Adriana Hidalgo reúne su narrativa completa en un libro. Nuestra propuesta gira en torno a la figura y a la construcción de la voz en su obra narrativa por lo que no presentaremos un trabajo exegético de toda su obra sino que nos permitiremos entrar y salir de sus textos para detenernos con mayor atención en algunos relatos que nos resultan sugerentes a los fines del presente escrito.

desarrolla además un discurso sobre su época actual, una reflexión que le permite actuar como mediador entre su público y las problemáticas de su tiempo⁷.

Daniel Moyano escribe en el prólogo de una recopilación de cuentos de Hernández:

En nuestras provincias teníamos dos horizontes visibles: por un lado, casi encima de nosotros, un folklorismo mentiroso que no compartíamos, apoyado más en el paisaje que en el hombre; por el otro, una cultura ciudadana que venía de Buenos Aires, vía radial, a la que, lo sabíamos muy bien, no pertenecíamos. (...) ¿Cómo hacer para meter nuestra propia voz en la literatura nacional sin parecernos a nadie y fieles a nuestras circunstancias? (...) Creo que esas circunstancias de desarraigo nos ayudaron a saber que no éramos ni de la Buenos Aires cosmopolita intuida por Rubén Darío, ni el rico estanciero Patoruzú diciendo *ahijuna*. (Moyano, 1982: II)

Ante esta encrucijada, Hernández procuró mantener el contacto con su región a través de un trabajo con la sintaxis, en lo que él mismo ha identificado como una *entonación particular*, un cuidado por la cadencia de la frase. Antes que apelar a un léxico regional exclusivamente comprensible para sus comprovincianos, se dedicó a un trabajo sutil con los modos del decir de su provincia, con las formas verbales compuestas, con la modalidad *local* que indefectiblemente impregna a toda lengua. A partir de estas decisiones formales y otras en relación con la construcción de los relatos, Hernández dota a su literatura de una *voz propia*; tal como deseaba Moyano, rompe con los moldes impuestos, hace estallar la asociación entre escritor del interior y color local para abrirse a todas las posibilidades que el lenguaje y la literatura le ofrecen. Y ello sin renunciar a su afán por narrar la provincia.

En su artículo “Escrituras de la zona”, Martín Prieto lee la obra de Hernández en serie con otros escritores oriundos de distintas provincias, serie que ha sido estructurada por sucesivos abordajes críticos y también por la propuesta de los mismos escritores⁸. Prieto resalta en los autores

⁷ El crítico Ángel Rama sostiene, en relación con el denominado *boom literario* de los años sesenta, que, en el pasaje de una literatura de elites a una de masas, una de las transformaciones que vive el escritor es que del *narrador artista* se pasa al *narrador intelectual*. Si bien en todas las épocas ha habido narradores intelectuales, en los sesenta se radicaliza a nivel global la exigencia de que los escritores alcancen esta etapa de reflexión intelectual, que ejerzan de intérpretes de su propia obra dotándola de una fundamentación explícita (Rama, 1984: 51-110). En gran medida, esto se vincula con la profusión de entrevistas literarias en esos años en las que se invita a los escritores a trazar una *narrativa* que involucre sus propias vidas con su literatura para que el lector pueda entrever, en términos de Beatriz Sarlo, (Bueno, 2006: 85) “qué es lo que la ficción borra para ser ficción, (...) para que se desvanezca la vida y aparezca la escritura”.

⁸ “En mis referencias comparativas, siempre he tenido una especie de cuarteto de cuerdas que formaba así: J. J. Hernández y yo, violines; Antonio Di Benedetto, viola; y Haroldo Conti, violoncello. Un cuarteto si se quiere arbitrario, elegido así por simpatía, amistad o preocupaciones parecidas. Sobre todo porque mirábamos más para dentro del país que de Buenos Aires” (*Encuesta a la literatura argentina contemporánea*, 1982: 174). En el texto de Prieto los escritores analizados además de Hernández y Moyano son Di Benedetto y Saer. En un trabajo aún inédito

que analiza la construcción común de una poética narrativa vanguardista *desde* las provincias que se enfrenta tanto a la narrativa porteña en sus dos vertientes contrapuestas –por un lado, la representada por los narradores del grupo *Sur*, por el otro, los narradores contornistas–, como a la literatura del interior típicamente regionalista. Esta construcción lleva a Prieto a destacar el *relieve político* que adquiere el acto literario de cada uno de ellos que escriben desde un “aquí”, sin resignar los hechos cotidianos de sus provincias. Ello “significó arrebatarle el paisaje con todo lo que significa, al color local del regionalismo retardatario y populista de la provincia, desde el centro de un sistema antagónico: cosmopolita y vanguardista” (Prieto, 1999: 347).

Este gesto en Hernández se vincula con esa *nada* que se adjudica al interior, con el mero transcurrir de las horas sin nada que hacer. Es un tiempo *espacializado*, tomado por el territorio en el que se desenvuelven las acciones (o la falta de ellas). Y ese espacio no se constituye nunca en sus textos como paisaje porque los personajes de sus relatos se encuentran siempre *inmersos* en ese espacio; la distancia que exige la descripción paisajista no existe. El entorno, la naturaleza –como el clima– están sobre ellos, incluso en muchos casos dentro de ellos. Pueden apreciarlo o aborrecerlo pero no como espectadores sino en tanto lo padecen física, mental y temperamentalmente: “He tenido que hacer un esfuerzo por vencer las ganas de echarme en el piso de mosaico y permanecer allí, aletargada, hasta que el aire fresco de la tarde reanimase mis sentidos” (Hernández, 2006b: 17). Y a su vez, ese aparente vacío de movimiento, esa *nada*, revela toda su potencia al impregnar el carácter de los personajes, al teñir el desenlace de los acontecimientos en la provincia: “Odiaba esas reuniones de los sábados. Recordaba historias de violencia en las que el calor y el alcohol terminaban por enloquecer a los hombres” (Hernández, 1966a: 39).

El texto de Prieto culmina resaltando el gesto de *ruptura* de estos escritores: ellos “se levantan contra la siesta provinciana” a partir de sus propios textos, del entramado de su escritura; recuperan el referente para potenciarlo a través de una búsqueda poética particular, desafiando los códigos típicos de canonización de los escritores del interior, superando los límites impuestos por y para el regionalismo.

El relieve político del gesto literario que resalta Prieto junto con la función mediadora del narrador intelectual nos permite abordar la figura de Hernández desde una perspectiva que no elude pensarla en torno al compromiso con la realidad que lo rodea, de la que ha decidido ser testigo. Su literatura ejerce modos de la *denuncia* en diferentes niveles y en ese sentido existe el *compromiso*

hemos rastreado los modos en que las historias de la literatura argentina han abordado la figura de Juan José Hernández, en qué series se lo ubica, qué lugar les es otorgado dentro de la denominada “literatura argentina”, etc. (Brenna, 2015).

asumido de develar aquello que se oculta, que es acallado desde quienes detentan alguna clase de poder. Y esa denuncia es antes que pronunciada, inscrita en la trama misma de su escritura irreberente, hecha carne con su letra⁹. Hernández denuncia la lengua hegemónica de la literatura y el determinismo conferido a la literatura producida más allá de Buenos Aires; denuncia modos del entramado social al interior de la provincia, denuncia la *violencia* hacia los cuerpos, el desprecio, la marginalidad que se despliega cartográficamente en la Capital y también en la provincia; denuncia los mecanismos que se desprenden de los estereotipos sociales, políticos, geográficos y raciales que establecen quiénes son los *otros*, tanto en la Capital del país como al interior mismo de la provincia. Y también denuncia a través de su escritura aquello a lo que remite nuestra conciencia social cuando oímos hablar sobre violencia y memoria en el siglo XX, esto es, a la trama del poder represivo durante la última dictadura militar.

Comencemos a desandar su literatura por esta última senda.

Violentar la lengua oficial: Literatura y desaparición

En relación con una serie de textos literarios escritos durante el último proceso militar en la Argentina, Beatriz Sarlo señala que, frente al discurso unidireccional propuesto por el régimen destinado a fijar sentidos (en el plano ideológico, en el ámbito de lo público y lo privado, etc.), los discursos de la literatura ofrecieron un modelo formalmente opuesto. En la apuesta por una perspectiva dialógica “crearon un espacio rico de sentidos y explicaciones que se hicieron cargo de la ambigüedad y dificultad de hablar en una sociedad opaca” (Sarlo, 1987: 40). En este sentido, el modelo comunicativo que se desprende de esas lecturas (entre las que Sarlo ubica a *Respiración artificial* de Piglia, *Cuerpo a cuerpo* de Viñas, etc.) tendió a la *perspectivización* y al entramado de discursos que desafiaban el monólogo impartido desde el autoritarismo.

En otro artículo en el que vuelve sobre la literatura en relación con la historia, Sarlo comenta que es en los años noventa, de la mano de Luis Gusmán y su novela *Villa*, el momento en que la literatura da un vuelco en su relación con el pasado reciente. Según Sarlo fue Gusmán quien “hizo girar la perspectiva del relato; pasó del reprimido y el intelectual, al represor y a los pequeños miserables. Eso cambia todo: la lengua de la ficción y, naturalmente, también lo que ella cuenta” (Sarlo, 2006: 471). Sin embargo, en una selección de cuentos de Hernández publicada en 1986,

⁹ Bajo el título *Escritos Irreverentes* Hernández reúne sus ensayos críticos sobre literatura. Como nota común de estos ensayos Hernández propone abandonar la actitud reverencial hacia las obras literarias de los escritores consagrados. Dicha actitud, sostiene, fomenta la obsecuencia, sacraliza al escritor para convertirlo en mera placa recordatoria, “estatua, nombre de calle o avenida”. Frente a esto, Hernández propone la mirada crítica, la “saludable práctica de la irreverencia” ante todo, incluso la ortografía. Y ese será su lema no sólo a la hora de escribir crítica literaria sino, principalmente, a la hora de escribir su narrativa (Hernández, 2003).

aparece un relato que no forma parte de sus dos libros de cuentos anteriores –esto es, *El inocente* y *La favorita*–, en el que Hernández ya ofrecía la perspectiva del victimario, del represor (Hernández, 1986: 101-108). En este relato titulado “Sacristán”, Hernández alude tempranamente a cuestiones muy complejas del tejido estructural del proceso militar –tales como la desaparición de personas y el ejercicio concreto, subrepticio, del poder represivo– que serían reveladas y analizadas en profundidad recién algunos años más adelante. Y lo hace, precisamente, desde un lugar incómodo, inesperado para la audiencia de entonces, mayormente acostumbrada a la linealidad del discurso militar impregnado en lo más profundo de la conciencia social imperante.

“Sacristán” se estructura como monólogo en el que por momentos el narrador proyecta un posible diálogo con su prima, mujer que desea secretamente y que ha tenido en el pasado algún vínculo amoroso con Francisco, hermano del narrador. El protagonista de dicho monólogo pertenece al tipo de personajes de la narrativa de Hernández a los que su aspecto físico les dificulta el destino de grandeza que ellos mismos se adjudican¹⁰. En este caso, sólo sabemos que su cuerpo ha sido para él causa de humillación frente a la figura imponente de su hermano, Francisco. Luego de haber vivido a la sombra de su hermano, quién además lo mortifica llamándolo “Sacristán” por su devoción a la iglesia, el protagonista alcanza un puesto de trabajo en la gobernación de la provincia. Ese es el presente del relato, en el que el narrador dice ser la mano derecha del gobernador, además de codearse con las autoridades más altas del poder eclesiástico provincial. Desde allí, exhibe el uso indiscriminado de poder al que tiene acceso –gracias a su posición los “inútiles de la familia” ocupan cargos en la Casa de Gobierno– e incluso ese puesto le permite deshacerse o, mejor dicho, *hacer desaparecer* a su hermano por desafiar el pretendido “orden natural” de lo social impuesto por el gobierno de facto. Ante la mirada reprobatoria del narrador, Francisco ha cruzado una frontera que lo condujo a su inevitable condena: “Semejante a un dios griego, optó por degradarse y renegar del sitio que le correspondía por su nacimiento y por su raza” (Hernández, 2006a: 318). Pero el relato no se detiene en meras alusiones indirectas o acusaciones reprobatorias sobre la militancia de Francisco. La referencia a lo que sucede a quien decide traspasar los límites impuestos como inviolables es explícita, cruda. Dice el narrador, como dirigiéndose a su prima:

Ni siquiera te importó saber que te había reemplazado por una mujer de clase inferior a quien, enfáticamente, continúa llamando ‘mi compañera’. Hace poco esa mujer tuvo el descaro de

¹⁰ Otro relato en el que aparece la tensión entre un cuerpo defectuoso y un destino de grandeza es “El Disfraz”, publicado en *El Inocente*.

presentarse en casa a preguntar si sabíamos de la *desaparición* de Francisco. Mamá y yo le negamos la entrada.¹¹ (Hernández, 2006a: 321)

La excusa para deshacerse de su contrafigura es la acusación (aparentemente sin pruebas concretas) de haber colocado una bomba al interior del Club Social de la ciudad. Traición a la clase, al origen, que implica la renuncia a un *nosotros* para ubicarse en el territorio del enemigo, de los *otros*, o peor aún, de los que desaparecen, es decir, los que no están, no existen. La confesión final del narrador anticipa el destino de ese cuerpo fantasma:

En mérito a mis patrióticos servicios he tenido el privilegio de presenciar el justo desenlace de esta historia. Francisco yacía en un calabozo, las manos fuertemente atadas a la espalda, los ojos cubiertos por una venda. Lo obligaron a levantarse. ‘Está bien, procedan’, alcancé a decir. Mi voz me delató. No tuve tiempo de esquivar el salivazo. ‘Sacristán de mierda’ aulló mientras dos hombres corpulentos lo sacaban a empujones del calabozo y lo metían en un camión. (Hernández, 2006a: 322)

La voz del cómplice, del delator, del que facilita el camino al aparato represor del Estado, es la voz que prepondera en el texto. La víctima sólo escupe y *aúlla* una acusación a su victimario. En esta decisión, Hernández no sólo presta la voz narradora al poder represivo, sino que además asume las construcciones de sentido que dicho poder exhibe, tales como la animalización de la víctima que no habla sino que *aúlla*, transformando así para siempre el vínculo entre las posibilidades de la literatura en relación con el pasado reciente.

Así es como “Sacristán” ofrece una alusión directa al poder represivo ejercido desde las esferas políticas provinciales. Poder ejercido no sólo desde los cargos jerárquicos del régimen sino a través de la articulación de todo el cuerpo burocrático del estado. A su vez, sugiere cómo esa fuerza represiva funcionaba incluso para vehiculizar revanchismos personales. El entrecruzamiento de acusaciones y cargos contra su hermano, la compleja trama compuesta por lo personal, lo político, lo social deja entrever los reveses y opacidades de la realidad de entonces. Y ello a sólo unos años de haber terminado la última dictadura militar en nuestro país. Cuando el silenciamiento público de lo ocurrido empezaba a resquebrajarse. Ahí percibimos la huella –tenue, o mejor, *atenuada*– de Hernández. En ese nombrar lo silenciado a gritos, en dar cuerpo en el texto a esos hombres y mujeres tempranamente desaparecidos a través de recursos formales que quiebran por completo las

¹¹ El subrayado es nuestro.

normas consuetudinarias de escritura de entonces; en ese gesto se percibe la marca de una escritura crítica, violenta con su presente, irreberente en la forma de ejercer la escritura.

El cuerpo de la provincia violentado: violaciones retrospectivas

Retomemos ahora otros caminos que abre la obra de Hernández, las marcas históricas que se cuelean en sus páginas. Entre los momentos más significativos de la historia tucumana del siglo XX, el desastre económico, social y demográfico que padeció la provincia tras el cierre de casi la mitad de los ingenios azucareros, marca un hito de violencia material y simbólica sobre los cuerpos de miles de tucumanos que ha dejado huellas en lo más profundo de la sociedad y la cultura tucumana¹².

Desde fines del siglo XIX, la provincia de Tucumán fue uno de los epicentros del despegue azucarero del norte argentino por lo cual la agroindustria azucarera se erigió como el motor de la organización económica, social, productiva e incluso cultural de la provincia por más de medio siglo (Lichtmajer, Gutiérrez & Santos Lepera, 2016). Hacia fines de 1968, como consecuencia de la nueva política implementada por el gobierno de facto liderado por Juan Carlos Onganía, el parque azucarero tucumano quedaría reducido de 27 a 16 ingenios, produciendo una verdadera catástrofe socioeconómica y demográfica en la provincia¹³. La pérdida de miles de puestos de trabajo vinculados directa o indirectamente a la industria del azúcar provocó un éxodo masivo de la población tucumana hacia otras regiones del país. Se estima que más de un tercio de la población tucumana de entonces abandonó la provincia tras el cierre de los ingenios. A su vez, entre los que se quedaron, hubo una importante migración de habitantes de los pueblos azucareros hacia la ciudad de San Miguel y sus alrededores. Como lo ilustra el historiador Roberto Pucci: “Al finalizar aquella década, el territorio de Tucumán se asemejaba a un ‘paisaje después de la batalla’, sembrado de pueblos fantasma en los que sólo habitaban niños, mujeres y ancianos” (Pucci, 2006: 20).

Al territorio desolado, violentado, de la provincia, se suma la postal del espacio de llegada de esos trabajadores. Los tucumanos que emigraron de su terruño se instalaron, principalmente, en los grandes cordones industriales, siendo la Capital y el Gran Buenos Aires dos de los principales destinos elegidos. En la primera edición de la novela de Hernández de 1971, la imagen que ilustra la cubierta es la de la estación de Retiro, el primer contacto con esa “ciudad de los sueños”, meca para tantos tucumanos que soñaban con hallar en la gran ciudad lo que su tierra natal les negaba.

¹² Un amplio panorama de la producción artística en relación con esta experiencia socialmente traumática lo ofrece el texto de Fabiola Orquera (2010) citado en la bibliografía.

¹³ Para un análisis detallado de este proceso y sus consecuencias cfr. Pucci (2006) y Nassif (2015).

Dicha novela es publicada cuando la crisis tras el cierre de los ingenios ya lleva algunos años macerándose sobre el cuerpo de sus habitantes, sobre el cuerpo de la provincia. Si bien la novela no tematiza específicamente el devenir de los trabajadores que sufren el cierre de los ingenios (no aparecen personajes directamente vinculados al ámbito azucarero), sí llama la atención sobre el fenómeno de la movilidad geográfica entre provincia y Capital, sobre la idealización proyectada hacia Buenos Aires, sobre el desencanto tras el encuentro entre esos dos espacios, sobre la mirada estigmatizante del porteño hacia el provinciano.

En un contexto de escritura en que su provincia sufre los efectos de una de sus peores crisis, Hernández elige otro momento clave del pasado argentino para situar su novela: el primer peronismo. Durante el gobierno de Perón se aceleró el proceso, iniciado en la década del treinta, de movilidad desde las provincias hacia la Capital como resultado de un nuevo impulso a la industria nacional en un contexto mundial de posguerra. De allí la certeza en el gesto de Hernández de ubicar su novela en esos años en los que el encuentro forzoso entre porteños y provincianos en el espacio de la ciudad desató toda una serie de construcciones, prejuicios y enemistades que calarán hondo en la afectividad argentina. Construcciones que serán reactivadas cada vez que *cierto* interior asome a las puertas de Buenos Aires.

El estigma del cabecita

Cuando oímos las atrocidades que cometen los norteamericanos con los negros, nos llenamos de reprobadora indignación. Sin embargo, el problema racial no estaba solucionado en nuestro país, donde es posible leer en las letrinas: -Cabecita rompe peines (...) y el infaltable boicot: -No tome obreros a los cabecitas; que se vayan de la Capital. La fórmula es poco novedosa: Alemania para los alemanes, Buenos Aires para los porteños.

Tulio Carella: *Picaresca porteña*¹⁴

Al llegar a la Capital, Hernández comienza a percibir la ambigüedad de la actitud porteña hacia lo provinciano. Mientras desde la revista *Sur* lo motivan a escribir cuentos sobre su Tucumán natal, en reiteradas oportunidades le sugieren que no diga que es tucumano, “total no lo parecés”. Es decir, la pertenencia a una clase media, el codearse con la intelectualidad porteña, incluso *el color*

¹⁴ Fragmento resaltado en el ejemplar perteneciente a Hernández, actualmente conservado junto a toda su biblioteca en el Instituto Di Tella.

de piel, serían suficientes para desligarlo de su origen, de sus comprovincianos estigmatizados. En una entrevista cuenta:

Cuando se publicó *El Inocente*, la tapa estaba ilustrada con la foto de un chico moreno, un tucumano que vivía en una casa modesta. Como el libro tuvo alguna repercusión, la editorial me organizó una entrevista en la televisión. La persona que me entrevistó, cuando vio la tapa me dijo: ‘¡Ah, pero sus cuentos son sobre una villa miseria!’. (Friera, 2005)

En primer lugar, esta anécdota revela una mirada egocéntrica porteña que sólo puede leer la realidad en términos de la cartografía de esa ciudad. A su vez, revela el funcionamiento de un prejuicio extendido, la asociación inmediata del color de la piel con la procedencia social: tez morena implica pobreza, ser “villero”, ser un cabecita, un recién llegado. Y viceversa. Natalia Milanesio señala que, si bien los prejuicios antiperonistas contra el “cabecita” tenían un incuestionable componente racista, dicho sentimiento racista se encontraba subordinado a un fuerte clasismo (Milanesio, 2010). La discriminación era hacia los trabajadores y los pobres a los que se consideraba peronistas y resultaban ser de piel oscura y recién llegados a la ciudad. De acuerdo con esta forma de clasismo, ser pobre estaba intrínsecamente relacionado a determinados rasgos raciales, ser *negro*, y a una ideología política en particular, ser *peronista*. La discriminación que conllevan dichas construcciones cristalizadas mucho más allá (o más acá) de los años del primer peronismo, los prejuicios de los que es testigo el mismo Hernández, enardecen su pulsión literaria.

Cuando yo escribo la novela me doy cuenta de todos los malos motivos que existían hacia el peronismo, de esa cosa tan racista, del odio hacia los cabecitas negra. Yo decía en la revista *Sur*, en forma de chiste: y yo que soy cabecita negra; y mis amigos me replicaban: vos no lo sos, Juan José. Y yo insistía: pero si yo nací en Tucumán, que querés que tenga plumas, arco y flecha para parecerme; yo también soy provinciano, soy tucumano. (Yasenza, 2003)

Para sus colegas él *no es* un cabecita, *no parece* tucumano, no sólo por el color de su tez sino ante todo por lo que señalaba Milanesio, por no ser pobre. Esta identificación (pobre = cabecita negra = provinciano = peronista) se vincula con lo que el historiador Ezequiel Adamovsky sostiene: si bien el tema del color de la piel no formó parte de los discursos peronistas, se coló de manera implícita en la cultura peronista. Esto lo lleva a preguntarse si acaso dicho movimiento político pudo ser un canal de afirmación de los argentinos cuyos rasgos no se correspondían con los que

postulaban los discursos de la nación blanca europeizante característico del proyecto político de las elites. En este sentido tanto la crítica como la defensa del “cabecita” se hizo extensiva en esos años al peronismo. Y esta defensa o afirmación de lo no-europeo podía ser, desde ya, reivindicada por sujetos de origen o antecedentes europeos.

La ciudad más allá de los sueños

La única novela de Hernández se centra en la figura de Matilde Figueras, miembro de una familia tradicional tucumana venida a menos, quien abandona a mediados de la década del cuarenta lo que considera una monótona, tradicional y anquilosada realidad provinciana hacia lo que ella ve como la única salvación: Buenos Aires. El texto anuda una multiplicidad de voces que muchas veces narran el mismo episodio desde distintas perspectivas de los personajes de la novela pero que también incluye recortes de la sección *Sociales* del periódico, la transcripción de charlas telefónicas, cartas personales, diarios íntimos, etc. Polisemia que atenta contra la definición de una versión verídica de los hechos, que muestra en la fluidez de los relatos la imposibilidad de conocer qué se esconde tras el caudal de voces que se suceden.

En la literatura de Hernández el tema del color de piel se articula también como factor de discriminación y reprobación al interior de la misma provincia. Los discursos blanqueadores tienen larga data en nuestra historia y en ese sentido el color (con todo lo que trae aparejado, tal como hemos repasado) es también allí marca de distinción y condena. La novela repara, en primera instancia, en el elitismo y en los prejuicios que envuelven al tradicionalismo restante de la provincia, encarnado en la figura de la abuela de la protagonista. Dice Matilde:

A mi abuela le oí decir que por la línea de mi familia materna aparecían de vez en cuando los rasgos de una mestiza de la Colonia. Esa sería la explicación de mis pómulos salientes, de mis ojos oblicuos. También eso explicaría la frialdad que siempre tuvo papá para conmigo. (Hernández, 2006b: 17-18)

Al respecto señala Mónica Bueno:

Desde la Capital, Matilde comprueba que el discurso de su abuela que en la provincia constituiría un campo de poder destacado aunque ya en retirada, en Buenos Aires resulta obsoleto. Se trata de un discurso conservador, pseudo-cristiano y discriminatorio, un disfraz del código religioso, no

solamente en lo que toca al origen social, sino especialmente en lo que hace al mestizaje, lo cual incluye a su propia nieta. (Bueno, 1991: 39-40)

Desde las revistas porteñas de moda se imparte un contramodelo cultural que ante los ojos de los jóvenes provincianos aparece como una posible ruptura con el entorno opresivo que los rodea. Esa esperanza en gran medida es la que ha alentado a la protagonista a abandonar la provincia. No obstante, una vez que llega a Buenos Aires Matilde no tardará en descubrir la farsa de esa aparente vía de salvación contra los mandatos dictados por estereotipos conservadores y reaccionarios.

En sintonía con la ambigüedad que sorprende a Hernández en los pasillos de la revista *Sur*, la protagonista comienza a percibir las ambivalencias que la sociedad porteña de entonces (en pleno auge del peronismo) muestra sobre el interior. Matilde, quien consigue trabajo en la revista porteña *Elite*, descubre cómo se ha puesto de moda el folklore norteco, incluso en los ambientes más refinados se busca destacar “las raíces de lo autóctono”. Al mismo tiempo, aunque ella encuentra sus propios rasgos vulgares, comienza a recibir elogios sobre su elegante exotismo. Matilde, aliviada con el equívoco, piensa:

Es una suerte que esa aceptación mundana no vaya unida a la moda por lo nativo, que a nadie se le ocurriera ver en mí la otra Matilde que también soy. Porque a pesar del éxito de las chacareras y del dulce de lima de Catamarca, no oigo sino hablar con horror de los cabecitas negras que están invadiendo Buenos Aires. (Hernández, 2006b: 90)

Si bien el mencionado desligamiento de la protagonista de sus comprovincianos pareciera efectivo dado por su pasado aristocrático, por su pertenencia de *clase*, finalmente llegará el desencanto. Esto se desencadena tras el encuentro sexual con su pretendiente porteño. “Pronto olvidó que yo era su reina egipcia para llamarme en voz baja ‘Negrita’. (...) ‘Negrita’ me decía para excitarse. Y yo echada ahí como una perra sumisa y temblorosa” (Hernández, 2006b: 113-114).

María Rosa Lojo señala que esta escena da lugar al autorreconocimiento de la protagonista y el descubrimiento de la posición de un interior que no ha dejado de ser *bárbaro* para la metrópolis (Lojo, 1998: 250):

Soy para ellas como una pariente pobre, boquiabierta y a la vez conmovida de que le permitan contemplar de cerca sus esplendores. Me encuentran un tipo exótico, hindú o mexicano. No les

recuerdo la indiada del interior que ha dejado la plantación de caña o de maíz para venir a enseñar sus harapos y a refrescarse los pies en las fuentes de la Plaza de Mayo. Porque esos desposeídos que en sus valles miserables y distantes encarnan la raíz de lo popular, el genio de lo autóctono, se convierten de inmediato en aluvión zoológico, en chusma invasora si pretenden participar del festín de Buenos Aires. (Hernández, 2006b: 116)

La cita permite evaluar la percepción que la sociedad porteña del momento tiene, según el autor, sobre ese interior que representa, una vez más, una amenaza. Y sobre cómo lo perciben y sienten aquellos que llegan a Buenos Aires. Nuevamente, la vieja idea de barbarie identificada con el interior reaparece: en cuanto se traspasan los límites, las fronteras espaciales, sociales y simbólicas que separan a Buenos Aires del resto del país, ese interior se vuelve indiada, invasión, *barbarie*. Y ello durante el peronismo, pero también a fines de los 60 cuando tantos tucumanos se ven forzados a dejar su provincia.

La provincia: esa hostil añoranza

Ahora, si retomamos la línea del discurso conservador y elitista de la abuela de Matilde, los cuentos de Hernández también ofrecen un terreno en el que se despliega la pregnancia de esos discursos blanqueadores al interior mismo de la provincia tras los que se esconden prejuicios sociales, un temor de *clase*:

Mientras hago las compras en el mercado puedo observar con detenimiento a la gente del barrio. Con la mirada sin brillo, la ropa manchada, los zapatos rotos, las mujeres tienen un aspecto lamentable. Suelen ir acompañadas de sus hijos, unos chicos igualmente desaliñados, de tez morena y ojos oblicuos. Quizás por eso mamá los llama ‘chinos’ y me prohíbe jugar con ellos. (Hernández, 1977: 83-84)

Mi pelo largo y claro, mis ojos celestes, me distinguían de las alumnas del colegio. Las monjas del colegio estaban orgullosas de tener una niña como yo. Me llamaban cariñosamente ‘la rubita’. Era la preferida (...). (Hernández, 1966b: 166)

Esto nos permite volver sobre el modo en que Hernández *se narra* su provincia. Hay imágenes que, a fuerza de repetición, tiñen de un mismo tono a los relatos situados en su Tucumán natal: casi siempre es verano, quizás para acentuar la intensidad o inclemencia de esa estación con esas tierras, aparece la hora de la siesta, los naranjos y el perfume de sus azahares. Elementos que

sugieren la idea de nostalgia y fascinación con ese espacio de la infancia del autor, y a su vez, como su contracara, elementos que revelan un fuerte rechazo a esa realidad. Entre otros motivos, ese rechazo surge ante la mencionada obsesión moral, la idea de “lo decente” imperante en determinados sectores de la provincia como vara de medición de los actos y las personas. Hernández devela estos mecanismos a través de la exposición de sus articulaciones en lo cotidiano, en las charlas familiares o en la circulación del chisme que es siempre femenino. Desde ya, estas no son condiciones exclusivas del interior, tal como hemos visto. No obstante, en estos relatos, entendemos, hay cierto intento por dar cuenta de las condiciones particulares, las notas distintivas con que ese discurso moralizante se da en la provincia. “Calles de mi ciudad, calles estrechas y monótonas con balcones propicios al chisme, a la maledicencia” (Hernández, 2006b: 23), leemos de boca de Matilde¹⁵.

Y, sin embargo, en otros pasajes de su literatura se cuele nuevamente ese aire invadido por el perfume de los azahares, ese tiempo de antaño que vuelve como aquello que se añora, como aquello que no se ha dejado del todo:

Fatalidad de llevar una casa a cuevas, como el caracol. Más real que el hotel en que vivo, mi memoria reproduce aquella otra de la provincia que puedo evocar con pasmosa exactitud. Sin esforzarme demasiado, vuelvo a ver el zaguán, los tres patios, el fondo con sus árboles frutales. (Hernández, 2006b: 77)

La escritura del ausente en su provincia

No quiero que me digan la palabra naranja.

(Ni naranja ni siesta.)

Duele aquello que amaba.

Juan José Hernández: “Poema”. *Otro verano*

Ahora, ¿en qué sentido la de Hernández es una literatura *de* Tucumán? ¿Qué hace que una determinada literatura sea de un lugar en particular, de una provincia? Si Hernández luego de trasladarse a Buenos Aires hubiese intentado emular los modismos porteños, si hubiese decidido

¹⁵ El mismo Hernández sufrió en carne propia la condena social de su entorno en la provincia por reconocerse homosexual. De allí quizás la sensación de liberación que él mismo describe tras su llegada a Buenos Aires, posiblemente por el anonimato que le ofrecía la gran ciudad. “La sensación que experimento al llegar a Buenos Aires es de libertad. No tengo que rendir cuentas de mi vida a nadie. Al no estar sujeto a una estructura familiar, y encontrándose mi familia en Tucumán, la experiencia liberadora es fascinante” (Paz Leston, 1983).

escribir únicamente sobre la calle Corrientes o los barrios porteños antes que inclinarse por los modos del habla de su provincia, por recuperar ese espacio de su infancia, ¿seguiríamos pensando en su literatura como tucumana? Decir de un escritor que escribe literatura *de* Tucumán (o de Entre Ríos o de Salta o de Buenos Aires) no implica un determinismo basado en el lugar de nacimiento del autor o en el espacio en el que desarrolla su labor literaria ni se restringe a la mera referencialidad, esto es, al espacio geográfico en el que sitúa su narrativa. En todo caso se trata de un entramado de relaciones entre la vida del propio autor, su escritura y las lecturas posteriores con un determinado espacio geográfico. En otras palabras, tiene que ver con una *decisión* más o menos consciente. La decisión de construir una determinada voz como procedente de determinado lugar, la decisión que encarna una literatura de asumir un espacio como propio.

Por eso, por la construcción que lleva a cabo en sus relatos, podemos decir que la literatura de Hernández es de Tucumán, más allá de que él haya escrito toda su prosa desde Buenos Aires. O mejor, que su escritura es *en* Tucumán, la suya es una “escritura *en* provincia”, como sugiere Laura Demaría. El cambio en la proposición –*en* provincia y no *de* tal provincia– evita la connotación de que una escritura *pertenezca* a una provincia determinada y por lo tanto quede presa de esa totalidad igual a sí misma. La escritura *en* provincia se entiende como: “un lugar de enunciación que no es expresión de las raíces nativistas o autóctonas de una provincia esencialista que proclama –para todos y en todas las épocas– una identidad irrenunciable y, diría con Borges, fatalmente trágica” (Demaría, 2014: 420). Con la “escritura en provincia” se sale de todo problema del determinismo; esta escritura situada está sin duda marcada por el lugar de enunciación desde el que se narra la provincia, pero eso no significa que su referencia sea a un ser identitario sino a un archivo de historias en permanente movimiento. El escritor así construye la provincia desde una *cercanía lejana*, rompe el estatismo de un “aquí” fijo e inmutable, su escritura es un evento, literario, ético, político, que marca un modo de *estar* que no se sustancializa, que no permanece más allá del presente de la escritura.

En esa clave leemos al Hernández que abandona su tierra natal pero para volver a ella en su narrativa¹⁶. Ese pasado hecho tierra que es su provincia vuelve una y otra vez, persistentemente: “Aunque alejado de Tucumán, la patria chica donde pasé mi infancia y adolescencia sigue presente en mi memoria de manera lacerante y obsesiva” (Hernández, 2003: 65). Su modo de recuperar esa realidad provinciana que lo expulsa por presiones familiares y sociales es a través de la distancia, de

¹⁶ Demaría aborda en relación con su teoría de la escritura autores como Saer, Gandolfo, Juan L. Ortiz, entre algunos otros. No obstante, ella misma señala que dicha teoría bien podría haber admitido otros recorridos que incluyeran autores como Hernández, Moyano, Di Benedetto, Filloy, etc. (Demaría, 2014: 421-443).

la perspectiva que le otorga esa lejanía y la experiencia vivida en la Capital. Como si todo lo que allí ve y escucha sobre lo que no es Buenos Aires lo hiciera decidirse a *permanecer* –permanecer sí pero en el modo de la retirada– en su “tucumanidad” frente a la gran ciudad, hacerle frente desde el rincón de su escritura. Y no sólo para enfrentar “lo porteño” sino también a todo un juego de relaciones, construcciones, estereotipos e hipocresías que tanto la clase alta porteña como la tucumana detentan con orgullo. Una decisión *irreverente* (o mejor, irreberente) para alguien que ha tenido acceso a esos círculos en la provincia y también en la Capital y que habría “traicionado” a *su gente* haciendo de ellos caricaturas en su literatura.

Así, esta ambigüedad respecto de la afectividad que la provincia provoca en su literatura junto con la certeza allí desplegada de que la idealizada ciudad de los sueños no es más que otra versión de una espacialidad hostil, expulsiva, impiden leer su narrativa desde una perspectiva maniquea en la que uno de los dos espacios en tensión (Buenos Aires o la provincia) represente el punto de llegada anhelado.

Por eso el viaje de Hernández no es, como señala Demaría en relación con otros intelectuales provincianos, el de un *viajero inmóvil*. Demaría utiliza esta expresión para referirse a aquellos intelectuales de provincia que ingresan a la “ciudad letrada” sólo para no perder su lugar de reconocimiento que ya han forjado desde su provincia natal. Hernández en cambio parte de su provincia sin reconocimiento literario y a su vez ese traslado transforma su escritura para siempre: de ser un poeta pasa a ser también un narrador, frente al avasallamiento del modelo porteño de escritor, elige tornar la mirada a su provincia y buscar el tono que permita recuperar la cadencia de esa espacialidad en su prosa. Y no para pintar un cuadro nostálgico e idealizado de la provincia sino para desplegar las diversas aristas de una realidad compleja y heterogénea. Así es como la casa que Hernández se lleva consigo no es como la del caracol que mencionaba Matilde: la provincia de Hernández es y no es la misma que aquella donde vivía, la perspectiva que abre la distancia le devuelve una provincia transformada a un escritor que no es ya el que se marchó. En este sentido su viaje es un viaje de develamiento. Hernández se aleja para volver sobre esa realidad, para quedarse en ella como alguien que no está del todo. Como el que se va *y no*. Es el que, con su mirada *forastera* revela la presencia de una ausencia a través de su “provincia-escritura”. Ese lugar que sigue siendo su hogar aunque sepa de la imposibilidad de habitar ese espacio (Demaría, 2014: 402-411). Espacio, finalmente, al que se vuelve una y otra vez a través de la insistente ausencia.

Esta mirada se conjuga en Hernández como irreberencia marcada a fuego en su escritura. La suya es una violencia lasciva de formas cuidadas, amorosas. Pero en el revés de su prosa minuciosa,

poética, se esconde el gesto del que tiene algo para decir, algo que quiere revertir lo instituido, denunciar lo callado, señalar a los farsantes y mediocres que operan sigilosamente en los pliegues de lo cotidiano. Que quiere clavar, con toda la violencia de la literatura, en medio del centro porteño su provincia olvidada, hecha trizas por un poder político, económico, cultural y social aún demasiado centralizado. Y en ese gesto, que es literario y político a su vez, le devuelve a la provincia la literatura sólo para devolverse a sí mismo su temible y querida provincia tucumana.

He aquí el Hernández que leemos y que queremos recuperar. El que se levanta contra mucho más que la siesta provinciana.

Bibliografía

- Adamovsky, Ezequiel (2015). “El criollismo en las luchas por la definición del origen y el color del ethnos argentino, 1945-1955” en *E.I.A.L.*, Vol. 26 – N°1, pp. 31-63.
- Brenna, Julieta (2015). “Narraciones sobre una nueva voz. La narrativa de cierto interior en las historias de la literatura argentina”. [Inédito]
- Bueno, Mónica (2006). “La literatura argentina y los escritores: cartografía de Capítulo” en Mónica Bueno & Miguel Ángel Taroncher (coords.): *Centro Editor de América Latina. Capítulos para una historia*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Carella, Tulio (1966). *Picaresca porteña*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Demaría, Laura (2014). *Buenos Aires y las provincias: Relatos para desarmar*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Friera, Silvina (2005). “Entrevista al escritor Juan José Hernández. ‘La irreverencia literaria que propongo es saludable’” en *Página/12*, 17 de enero.
- Gamerro, Carlos (2006). “El nacimiento de la literatura argentina” en *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma.
- Giunta, Andrea (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Hernández, Juan José (1966a). “La Reunión” en *El inocente*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Hernández, Juan José (1966b). “La señorita Estrella” en *El inocente*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Hernández, Juan José (1966c). *Otro verano*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Hernández, Juan José (1977). “Así es mamá” en *La favorita*, Buenos Aires: Monte Avila.
- Hernández, Juan José (1986). *Cuentos*. Buenos Aires: Alción Coquena.

- Hernández, Juan José (2003). “*Pretérito Perfecto: ¿Una novela experimental?*” en *Escritos Irreverentes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Hernández, Juan José (2006a). “Sacristán” en *La ciudad de los sueños. Narrativa completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Hernández, Juan José (2006b). “La ciudad de los sueños” en *La ciudad de los sueños. Narrativa completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Lojo, María Rosa (1998). “El migrante interno en la narrativa argentina contemporánea” en *Alba de América. Revista Literaria*, Vol. 16, Números 30 y 31, julio, pp. 243-252.
- Laera, Alejandra (2010). “Para una historia de la literatura argentina: orígenes, repeticiones, revanchas” en *Prismas*, vol. 14, N°2, diciembre.
- Lichtmajer, Leandro; Gutiérrez, Florencia & Santos Lepera, Lucía (2016). “La comunidad laboral del ingenio Bella Vista: La resignificación de la experiencia obrera en los inicios del peronismo” en *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, Vol. 21, N°1, pp. 213-236.
- Milanesio, Natalia (2010). “Peronists and Cabecitas. Stereotypes and Anxieties at the Peak of Social Change” en Matthew Karush & Oscar Chamosa (eds.): *The New Cultural History of Peronism. Power and Identity in Mid-Twentieth-Century Argentina*. Durham: Duke University Press.
- Moyano, Daniel (1982). “Los exilios de Juan José Hernández” en Juan José Hernández: “*La señorita estrella*” y otros cuentos. Buenos Aires: CEAL.
- Nassif, Silvia (2015). “Ni trabajo ni diversificación agro-industrial. El impacto del cierre de los ingenios tucumanos durante la dictadura de la ‘Revolución Argentina’ (1966-1973)” en *Revista Interdisciplinaria de Estudios Agrarios*, N° 43, pp. 93-124.
- Orquera, Fabiola (2010). “Crisis social y reconfiguración simbólica del lugar de pertenencia: sentidos de la ‘tucumanidad’ en un contexto de crisis” en Fabiola Orquera (comp.): *Ese Ardiente jardín de la República. Formación y desarticulación de un campo cultural: Tucumán, 1880-1975*. Córdoba: Alción.
- Paz Leston, Eduardo (1983) “Juan José Hernández. Diálogo con Eduardo Paz Leston” en Suplemento “Cultura” del diario *Tiempo Argentino*, 16 de enero.
- Piglia, Ricardo (1993). “Echeverría y el lugar de la ficción” en *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.

- Prieto, Martín (1999). “Escrituras de la Zona” en Noé Jitrik (dir.) & Susana Cella (comp.): *Historia Crítica de la Literatura Argentina. Tomo X: La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé.
- Prieto, Martín (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- Pucci, Roberto (2007). *Historia de la destrucción de una provincia: Tucumán 1966*. Buenos Aires: Ediciones del Pago Chico.
- Rama, Ángel (1984). “El ‘boom’ en perspectiva” en Ángel Rama (ed.): *Más allá del boom. Literatura y Mercado*. Buenos Aires: Folios.
- Sarlo, Beatriz & Altamirano, Carlos (dir.) (1982). *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires: CEAL.
- Sarlo, Beatriz (1987). “Política, ideología y figuración literaria” en David William Foster, Tulio Halperin Donghi, Francine Masiello, Marta Morello-Frosch & Beatriz Sarlo: *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza.
- Sarlo, Beatriz (2006). “La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías” en *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Viñas, David (1964). *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- Yasenza, Conrado (2003). “Entrevista a Juan José Hernández. El escritor irreberente” en *La tecla Eñe. Revista digital*, Año II, N° 10, septiembre. Disponible en: <http://lateclaene.blogspot.com/2007/05/entrevistas-juan-jos-herndez.html> (consultado: 10/12/2017)