

Topografías del desborde: frontera y portuñoles¹

Topographies of overflow: border and portuñoles

Profa. Lina Gabriela Cortés

- 1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Recebido em: 30 de junho de 2025

Aceito em: 26 de julho de 2025

Professora do departamento de literatura da Pontifícia Universidade Javeriana, Colômbia. Linhas de pesquisa: Literatura brasileira contemporânea, literatura de migração e fronteiras, especificamente, estudos em portuñol.

ORCID: 0000-0002-9304-6264

Contato: gabs9321@gmail.com

Palavras chave: Fronteira;
Territorio; Portuñol;
Ecosistema; Identidad

Keywords: Border; Territory;
Portuñol; Ecosystem; Identity

Resumo: En este artículo se indaga en el territorio de la frontera entre Uruguay y Brasil a partir de algunas imágenes, como: estuario; mar; río; viento; polvo, que son recurrentes en las obras de diferentes artistas. A partir de ello se reflexiona sobre la geografía y las relaciones de los escritores y músicos con sus entornos desde relaciones espaciales y lingüísticas que, a su vez, hablan de la identidad, los ecosistemas, las vidas no humanas y la lengua oral de las poblaciones fronterizas, especialmente de aquellas situadas en la periferia urbana.

Abstract: This article explores the territory of the Uruguay-Brazil border through images such as: estuary; sea; river; wind; dust, which recur in the works of various artists. From this perspective, we consider geography and the relationships of writers and musicians with their environments through spatial and linguistic relations that, in turn, speak to the identity, ecosystems, nonhuman lives, and spoken language of border populations, especially those on the urban periphery.

*Soy de alguna frontera
No llevo bandera
Destino de no tener voz
(Ernesto Díaz, Canción: Sin Bandera)*

En el año 2014, Cintia Langie y Rafael Andreazza, investigadorxs y artistas brasileñxs, estrenaron el microdocumental: *A linha imaginaria*, que aborda el universo cultural y artístico de la región fronteriza entre Brasil y Uruguay, específicamente, en las ciudades gemelas² de Chuí/Chuy, Aceguá/Acegua, Santana do Livramento/Rivera y Jaguarão/Río Branco. En la entrevista que sostuvieron lxs investigadores con los diferentes artistas se destaca una conversación con Ernesto Díaz (cantautor) y Fabián Severo (escritor) donde la dupla de amigos define simbólicamente la frontera como un estuario: “Por un lado está el agua salada. Por el otro lado está el agua dulce. Y en el medio, el estuario/la frontera, la mezcla donde brotan y crecen especies que no crecen en otros lados” (Moviola Films, 2014). Los artistas se referían a una relación que ya había establecido la editora uruguaya Carmen Galusso (Rumbo ediciones) cuando

2 As cidades-gêmeas têm chamado a atenção de pesquisadores que se interessam pela fronteira. As cidades integradas que pontilham a “raia” foram descritas por Raymond Pébayle, já em 1978, como pontos de soldadura da fronteira, sendo chamadas villes-doublets, expressão traduzida como cidades-gêmeas, “bicéfalas no plano administrativo mas perfeitamente complementares do ponto de vista econômico (t.n.)”. Essa idéia já estava em franco uso na década de 1980, nos textos motivados pelo Mercosul. Mesmo antes, segundo Lia Osório Machado, nos Estados Unidos já se falava em twin cities, cidades gêmeas, referindo a cidades conurbadas (Lício Monteiro, comunicação pessoal, julho de 2008). Noutro contexto, cidades-gêmeas são aquelas unidas pela diplomacia e o intercâmbio, estabelecendo laços de cooperação (Dorfman, 2009, p. 27-29)

vivía en la frontera y observaba las interacciones que se producían entre habitantes de lenguas diversas, nacionalidades diferentes y geografías mezcladas. Las palabras de Severo y Díaz invitaban a pensar desde otras sensibilidades la relación entre lxs habitantes y el territorio y ampliar la discusión de la frontera.

Gloria Anzaldúa en su texto *Borderlands/La frontera: The New Mestiza* elabora distintas definiciones de frontera (geográfica, natural, lingüística, cultural, simbólica) que coexisten dentro de un mismo espacio geográfico de enunciación que, en su caso, es la frontera entre México y Estados Unidos. Anzaldúa establece una distinción entre *borderland* y *border*: “A border is a dividing line, a narrow strip along a steep edge. A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition” (2016, p. 25). Mientras que *border* hace referencia a la línea divisoria, *borderland* es un territorio indeterminado en constante estado de transición, lo que Anzaldúa denomina “a third country – a border culture” un tercer espacio, un tercer país donde elementos contradictorios coexisten.

Esta definición de frontera que configura el *borderland* nos da pistas clave sobre lo que propondrán los artistas fronterizos. Para Ernesto y Fabián, la frontera norte es un lugar de mezclas, en el que confluyen diversos imaginarios culturales, sociales, geográficos que le dan al territorio una identidad particular y plural. Los artistas tomaron como referencia para entender el contexto social en el que crecieron, el bioma que rodea la llana extensión uruguaya: el estuario del Río de la Plata.

Por medio de la relación que los pueblos construyen con su entorno, a través de una serie de vínculos afectivos que se despliegan en las formas de mirar aquello que los rodea y de verse a sí mismos en el territorio, así como en las interacciones y relaciones que se producen con diversos cuerpos humanos, no humanos y entidades espirituales, etc., que se tejen múltiples territorios afectivos.

En este artículo exploro la relación con los espacios acuáticos como estuario, mar y río en la obra, principalmente, de Fabián Severo y algunas aproximaciones a las relaciones fluviales que aparecen en las canciones del último disco de Ernesto Díaz. Asimismo, analizo la presencia de elementos como el polvo y el viento en la obra de algunxs artistas fronterizos como Andrés Rivero, David Benavídez y Fabián Severo.

ESTUARIO/MAR/RÍO

En el punto más septentrional del mapa de Uruguay, el 7 de enero de 2016, la ciudad fronteriza de Artigas sufrió la peor inundación de su historia según lo reportado por los medios nacionales. El río Cuareim inundó de barro y agua todas las casas de la población, más de 11.000 personas fueron desplazadas. Días después, mientras la gente regresaba a retirar escombros y pertenencias dañadas por el agua, encontraron enterrado en el barro un libro: *Noite nu norte. Poemas en portuñol*. En la portada también se leía el nombre del autor: Fabián Severo. Varixs artiguenses que estaban acostumbrados a las inundaciones hicieron circular la fotografía en internet.

El libro enterrado era la primera edición de la ópera prima que Fabián Severo había publicado. Antes de la inundación, Severo ya era conocido en Artigas, Rivera, Cerro Largo y Chuy, es decir, en las ciudades de la frontera entre Uruguay y Brasil, así como en Montevideo, había recibido el Premio Morosoli de Bronce en la categoría de Poesía (2010) – un destacado reconocimiento a nivel nacional, destinado a participantes jóvenes – y había publicado para ese momento cuatro libros: *Noite nu Norte* (2010), *Viento de Nadie* (2013), *NosOtros* (2014), *Viralata* (2015). El premio y las publicaciones lo convirtieron en un nombre nuevo dentro del panorama de la literatura uruguaya, principalmente, anclada a la voz de escritorxs en lengua española o en lengua portuguesa y con escasa presencia de figuras en portuñol³. Fabián era un nombre al que a principios del 2016 se le sumaba la palabra “inundación”.

En el poema *Vinticuatro* del libro enterrado, publicado varios años antes de la inundación, se describe la relación entre las poblaciones de frontera y las inundaciones o *inyente*⁴ como escribiría Severo. En el poema se establece una relación cíclica en la que el tiempo de la inundación marca el tiempo interior de los hogares.

3 Es importante referir lo que comenta el compositor fronterizo Yoni de Mello quien se refiere a que “El portuñol es parte de un movimiento de la canción popular uruguaya y de la poesía uruguaya también” (Cortes, entrevista personal, 2023).

4 Una palabra que surge de la mezcla de las palabras inundación y enchente del español y el portugués, respectivamente.

VINTICUATRO

Cuando viene la inyente los biyo entran nas casa.
Yo teño que matarlos no fica otra.
Las cobra y as araña disparan hayo que buscan vivir.
Mas yo teño que matarlas.
También teño medo mas no digo nada,
si no los fío del José ríen de min i no me imprestan la pelota.
Lo que más incontro son sapo mas no los mato
la Mama dis que comen los inseto.

Cuando yega la inyente nós semo los que se vamo.
Dejamo tudo.
Yo, asvés levo mi almuada.
Todo los año es la mesma historia impesa llover y llover
yo miro pra allá y veyo cómo se viene la agua pero antes llegan los bicho
y yo los mato.

Creo que miña casa no agüenta otra inyente as parede
istán como cansada
puro ladrillo flojo.
La que no agüentó más fue la renga Elena murió cuando la inyente
tiña llegado en lo del Carlito.
La Mama también istá cansada mas yo quiero que ella agüente.

Cuando la inyente vai imbora limpamo el barro

sepillamo as parede
y intonse solo hayamo as marca dus mueble.
Acá tava la mesa
allí tava la foto de casamento.
La Mama baila con la vasora
yo me río i me isqueso de llorar por mis juguete hago cosa con la
cara i ella también sorrí
y los dos isquesemo das nuve ensima da casa y de que si segue lloviendo
la semana que vein
otra ves vai llegar la inyente y la casa vai se inyer de biyo.
(Severo, 2022, p. 51)

En el poema, la vida se rige por la fuerza del desastre. La fuerza del río desbordado arrastra materia heterogénea desde lo subterráneo hasta el interior de las casas, dando lugar a que otras formas de vida no humanas intenten sobrevivir dentro del paisaje doméstico.

Para las poblaciones que habitan en el borde de los ríos la figuración fluvial resulta particularmente potente, las poblaciones pueden construir otras narrativas donde se ensamblan vidas humanas y no humanas, se configura así una suerte de carácter anfibio que se crea en espacios de transición entre ecosistemas.

Sin embargo, en este caso, la *inyente* desplaza a sus habitantes, obligándolos a salir, a dejar sus casas *Cuando yega la inyente nós semo los que se vamo. Dejamo tudo*. En la inyente se manifiesta la violencia sistemática ejercida sobre las poblaciones fronterizas marginalizadas que viven en lugares no

aptos para construir casas, en barrios que surgen en las riberas de los ríos y que resultan directamente afectados por las políticas extractivistas que van en detrimento de los ecosistemas y que modifican el curso natural de los ríos, y que además intensifican las lluvias, aceleran los ciclos naturales, generando impactos ambientales negativos a gran escala sobre las poblaciones más marginales e imponiendo sus propios ciclos, los del desastre y la expulsión.

En este poema, de inmediato, podemos situarnos en el lugar de enunciación al que nos ha acostumbrado Severo a lo largo de sus libros, la voz de un niño, un niño anfibio que crece viendo el agua *inyenar* su casa y *a los bicho y las serpiente* regresar cada temporada. A través de esta voz podemos entender la compleja relación que se produce entre el adentro, como este espacio doméstico y el afuera, como este espacio público, de la calle o el barrio; esta tensión se intensifica a medida que el desastre regresa: *Creo que miña casa no agüenta otra inyente as parede istán como cansada puro ladrillo flojo.*

El territorio parece convertirse en un lugar hostil donde las acciones las determina el río subterráneo que arrastra el barro hacia la superficie *Cuando la inyente vai imhora limpamo el barro.* Es después de limpiar el barro que aparecen los espacios en blanco, como una fotografía en negativo: *sepillamo as parede y intonse solo hayamo as marca dus mueble./Acá tava la mesa/allí tava la foto de casamento.* Y la memoria de aquello que falta comienza a flotar sobre el espacio, dialogando con una mirada inquietante que ya es habitual en la frontera, la de aquellxs que quieren olvidar, que se *esquecen* para poder continuar: *La Mama baila con la vasora/ yo me río i me isqueso de llorar por mis juguete hago cosa con la cara i ella también sorri/ y los dos isquesemo das*

nuve ensima da casa y de que si segue lloviendo la semana que vein otra ves vai llegar la inyente y la casa vai se inyer de biyo, la memoria de aquellxs que viven en los barrios empobrecidos de las fronteras.

En su segunda novela publicada, *Sepultura* (2020), Severo retoma la imagen de la *inyente* dentro de los barrios de Artigas:

Venía la agua se hinchando () Las familia amuntuada. (...) Mucho inundado para poco colchón. (...) La agua dejaba de ser agua. Marrón de barro Primero tapaba el ceminterio, cubría las tumba, los nombre de la muerte, pero nosotros seguia iscutando la voz, bajo agua. Despós, que la inchente cruzaba el muro del cementerio, sumergía la ruta ¡Nunca intra na Doble vía! Era como si los dios del agua supieran que ahí vivían los granfino, y pur iso face que el río rodeara el pueblo y solo intrara en la casa de los pobre (2020, p. 94).

Fabián indaga en la memoria acuática del desastre, una memoria en la que bajo el agua siguen hablando los muertos y en la que se evidencian las condiciones precarias de las poblaciones que sufren la *inyente*.

Al igual que en su poema *Vinticuatro* donde las huellas del daño sobre las paredes de la casa crean una especie de memoria del desastre, en *Sepultura* el agua transforma todo, organiza el mundo de nuevo, se introduce en los patios y los cuerpos anfibios que tienen mayor contacto con el ecosistema ribereño como alimento, juego y materia:

¡Ah, Yaguareim! ¿Por qué nos hacía eso? Justo a nosotros, que boiávamos en tu mar y nos enterrabamos en tus agua, buscando el pacú de nuestro alimento, las tararira de nuestra vida, la arena de nuestra tumba. Me diz, Yaguareim, ¿por qué buscabas la vuelta para meterte en nosos patio? ¿Era porque te gustaba aguar con nosotros?

Pasaban los mes y el sol se metía de novo entre las nube. El Yaguareim erizaba el lombo y impezaba todo de novo Salía de su casa y venía brincar con nuestro mueble, cambiar las cosa de lugar, alargar la angustia de nuestro patio. (2020, p. 95).

El Yagureim al que se hace referencia en el texto es el Río Yaguarón, el mismo que en portugués se denomina Rio Jaguarão, situado al sudoeste del estado de Río Grande do Sul en Brasil y al nordeste del departamento de Cerro Largo, en Uruguay. La voz poética le habla al río, le hace preguntas, le asigna cualidades humanas que parecen llevar a una especie de antropomorfización del río que ubica al lector en un terreno donde se altera el orden de sentido. El río es un personaje protagonista del paisaje, que toma decisiones sobre los caminos, las rutas, y atrapa a sus habitantes. El río también organiza el texto, la forma poética del texto que ahora se ve contaminada por la forma fluvial del río.

El estuario, este estuario que también es metáfora, es una tierra donde se dan de forma fluvial y continua las relaciones entre cuerpos y vidas no humanas.

La presencia del Yaguareim condiciona a los habitantes que viven en sus márgenes y organiza la vida de aquellos que esperan su caudal, su crecimiento y su calma; los habitantes dependen del río como fuente vital y se encuentran supeditados a su desbordamiento. Por el contrario, la relación que se da en los centros de la ciudad de Artigas, en las casas que se ubican junto a la avenida son relaciones de apropiación y explotación de los recursos naturales por parte de las poblaciones privilegiadas de Artigas, esas que se

niegan a hablar portuñol, y que condenan al río, a los seres no humanos y a las poblaciones empobrecidas a padecer enfermedades y procesos de deterioros sobre sus cuerpos y sus territorios:

Yo vi el río morir. La blandura de su agua enflaqueciendo, se convirtiendo num hilo de baba, dejando los bote se marchitar na orilla, us pez se sacudindo la muerte (...) Me lembro cuando el Yaguareim era grande, libre. (...) Pero vinieron los dueño del mundo. Los rico da Doblevia plantaron una fábrica allí, otra fábrica allá. Cada una con unas chimenea locas de sed. Pur iso el Cerro da vertiente impezó a se llamar Cerro da Fumaça. Fueron tomando la agua de nuestra canilla, rasgando la tierra. (...) Cobra marrón, goteando rumbo a nuestra sed. (...) nuestro dueño (...) tinhan abierto sus boca pra tomar nuestro río ¿Y esos bico para que querían nuestra saliva? Era para hacer buche, enjuagar sus diente de pudrid la tierra, y estragar el resto de nuestra agua. Mire allí, si usted estira los ojo, va ver un humo gris que sempre mancha el verde, ahí nació la muerte del Yaguareim (2020, p. 86-87).

Ellos se llevaron el río, se tomaron toda nuestra sed. La fábrica, todas las fábricas que nacieron nu meio dus cerro. Todas con una sed que terminó con el río, con los pez, con los camalote (2020, p. 72).

El río que ha sido transformado por la acción humana pasa a formar parte, esta vez, de un paisaje desolado, inhóspito, detenido por la muerte, donde las industrias modifican de manera irremediable los puntos de referencia espacial, como el *Cerro da Vertiente* ahora *Cerro da Fumaça*. Los vínculos entre comunidades y territorios se alteran y la consecuencia es el desborde del río y la inundación de las construcciones periféricas. Los asentamientos marginales que crecieron entre el agua y el barro

comienzan a perder sus puntos de referencia, sus vínculos afectivos con el territorio son modificados por los proyectos extractivistas que objetivan la naturaleza.

En este nuevo paisaje: inhóspito, desolado, que es el resultado de políticas extractivistas, el río le fue arrebatado a las poblaciones anfibias previamente desplazadas a los márgenes de la ciudad, y que al crecer cerca de los bordes del río construyen su cotidianidad en una frontera acuática, hostil y porosa. Una vida en medio del desastre, como describía Severo anteriormente en el poema *Vinticuatro*, desastres que se intensifican cuando se comienza a perpetrar el ecocidio del territorio, y cuando las poblaciones del centro de las ciudades se beben toda el agua del río, profundizando los ciclos de sequía. Pasamos de un paisaje inundado a un paisaje seco carente de agua.

La cuenca del Plata que abarca parte de los territorios de Paraguay, Bolivia, Argentina, Brasil y Uruguay, está conformada por tres grandes ríos: el Paraguay, el Paraná y el Uruguay. Estos dos últimos forman un ecotono, esto es, una zona de transición entre dos ecosistemas diferentes conocida como: el estuario del Río de la Plata.

La cuenca de la región de interés, especialmente en las zonas del Bajo Uruguay carece de límites notorios demarcadas por accidentes geográficos, en otras palabras, no existen grandes montañas que dividan la zona, por el contrario, predominan las llanuras. Si bien el Río Cuareim que se desbordó en 2016 es un pequeño río que irriga otros cuerpos de agua y separa la ciudad de Artigas de su ciudad gemela, Cuareim, en Brasil, los ríos en esta zona del

norte de Uruguay, más que dividir, unen, son espacios fluviales de navegación, conexión y transporte⁵.

Esta ausencia de grandes divisiones geográficas naturales es una característica particularmente llamativa, ya que la zona funciona como un corredor, un espacio de movimiento y encuentro, el hábitat de diferentes especies, un terreno poroso por donde circulan, habitan y permanecen los animales, los humanos, la vegetación y las lenguas.

Un terreno que, como escribirá Severo en *Sepultura* sólo será dividido por los aduaneros, aquellos que, en representación del Estado fragmentan el mundo, trazan líneas y fronteras, hacen puentes que desconectan a las poblaciones: “Quién ía pensar que onde antes era agua, ía brotar una enredadera de ladrillo, un muramento con un portón de fierro onde los aduanero solo dejan pasar a los que tienen el apellido más grande que los candado” (Severo, 2020, p. 131).

En contraste con la lógica espacial hegemónica que concibe el río como un elemento de división, en la obra de Fabián y de varios cantores de la frontera de Artigas, el río es un lugar de vida y flujo constante entre ambas orillas.

El agua del río está presente en el ecosistema de la obra de Fabián, mucho más que el agua del mar, como se explicita en su libro *Viento de Nadie*, el último libro de poesía que, hasta la fecha ha publicado el autor.

5 A diferencia de lo que ocurre con el río Negro al interior de Uruguay, un Río que divide enteramente el país por la mitad: En la zona norte del Río se encuentran seis departamentos, que es la zona de mayor interés en esta investigación, ya que allí se concentran los departamentos de Rivera y Artigas; y la zona sur del Río Negro donde se encuentran ocho departamentos incluyendo Montevideo. Este límite fluvial es fundamental para entender la influencia que tuvo Brasil dentro de toda la zona norte, y la influencia española dentro de la zona sur del río.

En el poema 9 de *Viento de Nadie* la mezcla entre agua dulce y salada es retomada por Fabián:

Si u mar disimbocara nu meu río a agua bayando prarriba
levando us pes de color pra tras du Matadero
pra ingordá taraira com achuras que asvés la jente noum come.
U mar salando us canto rodado
onde as veia dagua duermen pra sempre.
Neste río, asvés, tambéin se sueña
(Severo, 2013, p. 23)

Aquí, en la frontera que construye el poema, el mundo no sigue el curso lógico que se supone tiene todo lo demás, como las leyes, los espacios y, por lo tanto, la naturaleza. En el paisaje del poema, los peces se engordan, el mar desemboca en el río y aparece, de nuevo, una imagen recurrente en la vida de la frontera: la distinción entre el mar y el río y los sujetos sociales que habitan cada territorio.

En la obra de Severo se configura una relación polifónica con la frontera que articula humanos, animales, plantas, desastres, cuerpos de agua y relaciones posibles en el portuñol, una lengua materna igual de polifónica que la frontera, relaciones que Gloria Anzaldúa llamaría subterráneas, que trascienden los nombres y las nacionalidades, pero que emergen de un contacto violento e impuesto. La tierra del norte es un terreno hostil socialmente, y un lugar muy diverso y rico en recursos naturales, al tiempo es un lugar

que por medio de los relatos evoca la soledad y abandono estatal, un territorio donde los recuerdos permanecen enterrados en la memoria del suelo y de la lengua subrepticia.

En *Sepultura*, Severo establece una relación clave con la memoria del agua, el agua guarda la historia de los barrios fronterizos en los que creció: “Las imagen que guardamo se isconden bajo tierra. Humedecen. Van cambiando de color, como cuando uno deja una ropa mucho tiempo colgada en el sol y se destiñe Las imagen que no sabemo decir, ya no son nuestra ”(Severo, 2020, p. 61).

Al inicio del capítulo Severo nos desplaza hacia un terreno subrepticio donde se guardan las imágenes de la memoria, aquellas que las poblaciones deciden conservar. En ese territorio, las imágenes se humedecen, la *inyente* se filtra entre la tierra y toca los recuerdos, pero los llena de agua, la inyente entonces se hace presente, humedece todo, hasta que los recuerdos se destiñen y circulan por el agua.

En 2023, Ernesto Díaz, el compositor artiguense, mencionado al inicio de este artículo y uno de los grandes gestores artísticos de la región, quien anteriormente de la mano de Luis Behares publicó la antología de escritorxs y músicxs fronterizxs: *Os som de nossa terra, productor artístico-verbales fronterizos*, publicó en 2023 su segundo álbum *Calengo*, una palabra que como explica en una entrevista, es una palabra del norte de Uruguay, del portuñol de su generación, que se deriva de *Escaleno* y que significa: desparejo, rengu.

En la canción Sin Bandera que se menciona al inicio de este artículo, el compositor también se refiere a su relación con el río, definiendo su patria como un río frío y sin color:

Soy de alguna frontera No llevo bandera Destino de no tener voz
Voy buscando en la tierra Sonidos de guerra que nadie ganó menos yo.
(...)

Porque mi patria es sólo un río frío y sin color donde los peces
tienen miedo de nacer
atrás del puente hay otra gente del mismo sabor que canta
triste y baila alegre
¿quién es quién?

Díaz deja al descubierto en esta canción la pregunta por la identidad de quienes habitan el territorio fronterizo como un espacio ambiguo, marcado por una interrogación constante sobre los límites difusos, donde su destino de no tener voz se puede pensar también desde el lugar de no tener bandera o nación, aquel que no tiene voz vive al margen de ese territorio de participación e identificación social con los límites que suponen comparten quienes bajo la misma bandera son connacionales, de hecho, su pregunta final ¿quién es quién?, expone esta inquietante relación de pertenencia en la frontera. Además, al igual que Severo, Díaz también vincula su patria al río, pero en este caso un río que da la sensación de no tener vida o al menos donde la vida no logra prosperar.

En este mismo álbum *Calengo* hay una canción que se titula Madre Sabiá y donde Ernesto cantará: “A frontera todo canto es de homem y menino que também sabe cantar/ Madre Sabiá soy do longe do mar soy de lá/La frontera todo el canto es del hombre y del niño que también ha de cantar es que el aire enduca con la penca enseñada”.

La canción establece nuevamente el paralelo entre el universo acuático de los sujetos fronterizos y los habitantes costeros: el río y el mar, paisajes fluviales diferentes y que para los artistas fronterizos es importante marcar. Esto también se traduce en una constante humanización del río, como entidad protectora, como Madre Sabiá. Herencia de las religiones y los mitos africanos, como se ve en los textos de Severo y otros artistas fronterizxs que mencionaran a Iemanyá, como la entidad protectora o la diosa a quién le piden respuestas por las inundaciones.

En agosto del 2015 Fabián inaugura el 16º Congresso Brasileiro de Professores de Espanhol con su discurso titulado Portunholando, en una parte del discurso Severo define la frontera de la siguiente manera:

Eu nao sei qué es la frontera. Tal vez, seja varios lugar, una forma de mirar, uma mancha num mapa o um estuario onde la agua dulce del río se mezcla con la agua salada del mar y crecen los frontera, esa especie de vida que no brota en otro lugar. Tal vez a frontera nao seja. () Somo un país tropical pero con frío, onde no sabemos qué tipo tierra pisamos, y el río es agri dulce. No somo una definición, semo una nube de gente.

Esta mezcla de ecosistemas genera múltiples formas de percibir el territorio que los artistas habitan y muchas formas de narrar el mundo mezclado al que pertenecen. Los habitantes de la frontera no pertenecen a un solo suelo o a una sola lengua, son de varios lugares mezclados, son de territorios sobrepuestos y contruidos por sus ancestros o por ninguno de ellos, solo por caminantes. La falta de lugares fijos, lenguas o formas fijas rescata

otras narrativas atravesadas por componentes fluviales donde el territorio condensa una manera de mirar.

VIENTO/POLVO

El viento y el polvo constituyen otras experiencias que conforman el paisaje del norte de Uruguay, estos dos elementos remiten, de maneras distintas, a la frontera. Por un lado, el viento tiene que ver con la libertad, con el cruzar entre fronteras y con la lengua oral que circula entre los habitantes, mientras que el polvo tiene que ver con el olvido de las poblaciones fronterizas, el polvo es lo que se acumula sobre las calles y los cuerpos del norte.

Andrés Rivero artista, que se define a sí mismo como afrofronterizo y originario de la ciudad de Minas de Corrales, en el departamento de Rivera frontera con Santana do Livramento, describe en su canción Cunetas contando historias la memoria de la voz de la abuela, una memoria llena de barro, polvo y viento:

Me gusta ve nu fundo de sus ohio / ta crivado de inocencia / pasa flor,
fedor de jazmín / me alembro dus conto da abuela / aquel ranyño
de barro y paja / yarque colgando na fiambreira de repente mi boca
saliveia / mas sai alegría invez de pena.

Num gosto de te pensá muito / mas deboyando salto as vereda /
porque u pasado faz u futuro / y um repete até u que num lembra.
/ Nego! Queima las maderá / conta a tuas memoria / gosto de ficá
iscutando / cunetas contando historia. / Cuando u sol lá na cuchía,
negaciando, se aclareia / yo amargueo mi frontera, la Santa Ana
entera / entrego mis esqueleto pa' que lo coma la tierra / y si la vida
es vida, todo tiene su ciencia / toda vida tiene luz, alumbreia lo que
pueda / lo pequeño se hace grande nu meio da bagacera. / Nego!

Queima las madera conta a tuas memoria / eu gosto de ficá iscutando
cunetas contando historia.

(Rivero, 2023)

El territorio de la frontera norte está atravesado por el viento y el viento de la tierra roja – como es la tierra de Rivera – trae una polvareda, en la mayoría de los textos de este corpus, la frontera está cubierta de polvo, polvo en las calles que cubre todo, un polvo que también oculta y silencia la vida de sus habitantes, un polvo que se queda pegado a la gente, a los “nadies”.

Andrés comparte con Fabián una relación con la imagen del polvo. En una entrevista este último afirmó “Mi literatura es una literatura del polvo, de la tierra” (Cortés, 2021). En su canción Tormenta, Andrés describe cómo el polvo cubre toda la tierra y quiebra la hierba, el viento norte es como la inundación, un tipo de desastre sobre el territorio que cubre la vida de los habitantes, en medio de un territorio que espera la paz para sus poblaciones:

cuando sopla el viento norte / las cortina de pueras / dejan un velo
feioso / que vai cubriendo a frontera // U marco sai de finiño / se
escondiendo de canuto / quebra yirca y a lo bruto / as carqueya que
se deitum / pra que u día se aproyegue / y volte a paz, nas duas terras.
/ A negada que se abriga / y as antenas se encorveium / cuando sopla
el viento norte / las cortina de pueras / dejan un velo feioso / que vai
cubriendo a frontera. (2023)

El segundo libro de poesía de Severo lleva por título la palabra viento, *Viento de Nadie*. El viento, además de ser una corriente de aire, representa una especie de circulación libre, una manera de transitar por el espacio con fluidez, sin trabas ni leyes.

Pero, al ser viento de nadie, también remite a la soledad. La frontera es un paisaje lleno de acentos, pero al tiempo un lugar periférico, un lugar abandonado por el Estado, que no aparece en los mapas, un lugar en el que no se reconoce la lengua de las poblaciones y donde se quiere restringir la movilidad por su territorio que comprende más allá de los límites del Estado. Existe, así, un intento de convertir a las poblaciones de frontera en “nadies”. Sus habitantes son empujados a habitar la soledad, como lo describe Fabián en el primer poema de *Noite nu Norte*: “Queim noum cuñese a frontera no sabe lo ques la soledá” (Severo, 2013, p. 15).

En medio de esa polvareda, entre el viento del norte que arrastra la borrasca, aparece también el pájaro que encarna la libertad sobre el territorio “Escuche ese gotear de pájaro. Esa música de cá- cá-cá, pié-pié-pié, iá-íá-íá. A mí me gusta levantarme temprano, preparar el mate, sentarme en este rincón para escuchar la canción de los *pásaro* que estiran la mañana” (Severo, 2020, p. 11).

Al inicio de *Sepultura*, la novela comienza con una acción, con un sentido que debe agudizarse. Escuchar se convierte en la acción primordial de esta novela y la primera palabra que articula el universo de la frontera. Una frontera profundamente oral que arranca con una onomatopeya. Pero no solo es

un sentido o una acción, también es un símbolo: el pájaro. El pájaro representa un animal que cruza fronteras:

Si usted se atira en el pasto y mira pra cima, si estira los ojo y busca, no encuentra la línea que divide los país. Usted bombeia y es todo liso-azul. ¿Qué azul es Uruguay y qué azul es Brasil? Se fije en esos gorrión que andan avoando. ¿Se darán cuenta que istán cambiando de país, o para ellos el aire es todo blando? (2020, p. 27)

El pájaro entra en diálogo como imagen en el universo del viento que arrasa y no reconoce fronteras; el viento y los cuerpos no humanos corren como una especie de borrasca que va por toda la frontera y al cruzar los límites sin restricciones se convierten en una imagen de libre de movimiento. El sujeto fronterizo se pregunta por la vida del pájaro, si acaso él también ve el cambio de territorios o si es algo del orden humano, la confrontación del texto permite desfamiliarizarnos con las fronteras impuestas: “Esta puede ser la mejor esquina de Pueblo Sepultura. Ese pedazo de azul inriba del cerro, ya es Brasil. Desde acá, puedo istar en mis dos nido. Tengo los pie en la tierra de mi país, mas mis ojo istán en el cielo de mi otro país” (2020, 19).

Entre los artistas de frontera existe una conciencia espacial de sus territorios, una conciencia que imagina lugares sin límites. El caso de David Benavídez, poeta de Minas de Corrales y quizás uno de los poetas más jóvenes de quienes integran esta escena del portuñol en Uruguay, también mantiene una estrecha relación con el territorio donde todos los sentidos tienen que escuchar el suelo para entender la historia de sus antepasados:

(estás en una pradera grande, / y tu voz te susurra estas palabras,
/ que brotan con gran suavidad desde el suelo,/ – desde tu suelo,
tu fondo, tu llanura última – como pasto. Léase con cadencia de
oración). Campo/ inmenso campo/ campo único/ de mi voz de
diáspora/ campo y voz/ ahora// antes// viento// pastos/ baile/ y a lo
lejos/ montes/ no hay voz/ hay ojos// todo campo/ todo todo/ campo
y viento// silencio/ pasto y viento// no hay ojos/ hay templo// solo
después/ hay voz// voz de templo/ dios de bolsillo// mi almasaudade/
es de papel (2021, p. 21)

David realiza un movimiento que los artistas de frontera suelen hacer, escuchar el fondo de la tierra porque desde allí vienen las palabras. La tierra, las huellas están hechas de memoria, registran quién estuvo antes. En el suelo de ese territorio particular, los artistas escuchan su entorno, a través de los sonidos de las lenguas que nacen de la tierra.

Esta relación háptica aparece hacia la mitad del libro en la sección “Barro moiado” cuando David escribe: “pra ve / teñ que incherdá cus ovido / pra cherá / teñ que ve cum as maum / pra iscutá/ teñ que fechá us oio” (2021, p. 52).

Una suerte de instrucciones para habitar el espacio. El portuñol es entonces un lugar de encuentro entre el cuerpo, la voz, y el territorio.

Fabián se convierte en un caminante de un territorio olvidado, donde la memoria espacial resulta fundamental para volver a escuchar la tierra: “Cuando camino, descubro que mis pies ya memorizaron us buraco de mis calle. Usted se ríe pero los agujero de la frontera son más grande que mis palabra. Si no fuera porque ya todos sabemo onde istán, nosotros se caería en los pozo y nunca más” (2020, p. 58).

Un territorio por donde se filtran y se entretajan redes de otros lenguajes, de otras palabras y de otras geografías, por donde se filtran diversas culturas superpuestas, *terra pirdida qui nao sai nus mapa*. Pero donde también caer en el pozo sería resignarse a una muerte lingüística, cultural, a una especie de olvido, la pérdida de palabras. Sin embargo, Artigas ya está perdida en los mapas, dirá en su poema Onse de *Noite nu Norte*: “Artigas é uma terra pirdida nu Norte qui nao sai nus mapa” (2022, p. 37)

De lejos, y según el sujeto que observa, Artigas es un lugar que no aparece en los mapas, en cambio, de cerca Artigas es una tierra entre medio, como diría Gloria Anzaldúa, un lugar en estado nepantla – la palabra nepantla, es una palabra náhuatl para definir un estado intermedio, en ese terreno incierto que se cruza para ir de un lugar al otro –. Se trata de un lugar donde confluyen y chocan diversas fuerzas que hacen tambalear ese entre medio: “Estas tensiones entre extremos crean grietas o rajaduras en la membrana que rodea, protege y contiene las diferentes culturas y sus perspectivas” (Anzaldúa, 2021, p. 91-92). Son grietas por las que se filtran lenguas impuestas, heredadas, así como lengua en resistencia, como los múltiples portuñoles que se ubican allí.

A lo largo de este texto se evidencia la importancia de diversos elementos y biomas que configuran el territorio fronterizo, el contraste entre elementos también se refleja en las formas de mirar y de escribir en la obra de diferentes artistas localizados en las ciudades fronterizas de Artigas y Rivera. De esta manera, la forma en que los artistas interactúan y se relacionan con su territorio de frontera permite concluir que su territorio es percibido

y entendido como un lugar dinámico, en tensión, que suele ser definido como un estuario, un territorio de contrastes entre ecosistemas: mar/río, entre elementos: viento/polvo que es evidente en la voz narrativa donde la tensión entre espacios geográficos, dinámicas territoriales, ecosistemas y biomas es una marca del corpus analizado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The new mestiza*. Capitán Swing, 2016.
- Anzaldúa, Gloria. *Luz en lo oscuro*. Hekht, 2021.
- Benavídez, David. *Custurador de barro*. Rumbo Editorial, 2021.
- Díaz, Ernesto. (2023, 18 de octubre). Ernesto Díaz– Calengo [Vídeo]. YouTube https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mf9MC6l-US-X0W8XhwjaFtgaUxVJawM4Q Consulta: 2023, 15 de noviembre
- Dorfman, Adriana. *Contrabandistas na fronteira gaúcha: escalas geográficas e representações textuais* [Tesis doctoral, Universidad Federal do Rio Grande do Sul]. Biblos-e Archivo <http://hdl.handle.net/10183/32550> (2009). Consulta: 2023, 07 de abril
- Langie, Cinthya., (Directora) Andreazza, R. (Director). *A linha imaginária* [Documental]. Moviola Films, 2014.
- Rivero, Andrés. *Canciones inéditas o algunos fragmentos en Youtube*. (2023).
- Severo, Fabián. *Viento de nadie*. Rumbo Ediciones, 2013
- Severo, Fabián. *Sepultura*. Ediciones de La Canoa, 2020.
- Severo, Fabián. *Noite nu Norte*. Estuario Editora, 2022.

Severo, Fabián. *Portunholando* [Discurso de Fabián Severo pronunciado en la mesa de apertura]. 16º Congresso Brasileiro de Professores de Espanhol, São Carlos, Brasil. (2015, julio 29)