

*“En los márgenes”:
Curanderas y adivinas.*

*Una aproximación historiográfica a través de la
literatura dramática y las artes visuales
(Argentina, 1880-1940)*

VIVIANA E. BARTUCCI

Resumen

El análisis de un centenar de obras teatrales argentinas del período 1880-1950 me ha permitido indagar en personajes femeninos “marginales” insertos en el ámbito laboral. El abordaje propuesto tomará como punto de partida el examen exhaustivo de dichas obras, con un método histórico elaborado por la propia autora, y algunas notas sobre su relación con obras artísticas del momento, específicamente pinturas custodiadas por el Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina). Mi atención se centrará en las curanderas y en las adivinas, trabajadoras

sin residencia fija y/o con un pasado “dudoso”. Desde el punto de vista histórico, se advertirá la relación entre las percepciones artísticas y el proyecto modernizador impulsado políticamente a partir de la generación del ochenta. Dicho vínculo será especialmente visible con respecto a las curanderas, asociadas con prácticas tradicionales de la medicina que era necesario desterrar, y se advertirá tácitamente en la marginación social hacia las adivinas.

Palabras clave

Argentina - Historia del teatro - Historia del arte - Marginalidad - Trabajadoras.

Abstract

The review of one hundred Argentine plays from 1880-1950 has allowed me to delve into “marginal” female characters entrenched in the workplace. The proposed approach takes as its starting point a thorough examination of these works, using a historic method developed by the author herself, and some notes on her relationship with epic artistic works, in particular paintings kept at the Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires Argentina). My attention will be focused on healers and fortune-hunters, homeless workers and/or of “doubtful” background. The historical view point emphasizes the relationship between the artistic perceptions and the modernization project politically driven by the generation of the eighties. This bond is especially evident with regards to the healers, associated with the traditional medicinal practices that needed to be banished, and tacitly warns of social margination towards the fortune-tellers.

Key words

Argentina - History of theater - History of art - margination - female workers.

El análisis de alrededor de cuatro centenares de obras teatrales argentinas del período 1880-1950 me ha permitido indagar en personajes femeninos insertos en el ámbito laboral. En este trabajo, mi atención se centrará en las curanderas y en las adivinas, trabajadoras “marginales”, sin residencia fija y/o con un pasado “dudoso”.¹

El abordaje propuesto tomará como punto de partida el examen exhaustivo de dichas obras, con un método histórico elaborado por la propia autora, y algunas notas sobre su relación con obras artísticas del momento, específicamente pinturas custodiadas por el Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina).

Nilda Guglielmi afirma que “los márgenes tienen una connotación temporal y regional: los conceptos cambian según épocas y lugares”, y advierte “un juego sumamente flexible y matizado entre dos entidades: el núcleo o grupo mayor –que impone pautas, conductas y actitudes– y el individuo o grupo menor que pueden experimentar dificultades –circunstanciales o permanentes– en su inserción total en ese grupo”.²

*Representaciones dramáticas del Curar y del Adivinar*³

Una doble marginalidad se percibe en el tratamiento dramático de curanderas y adivinas. La primera se vincula con la escasa representación de ambas en relación con otras ocupaciones femeninas. La segunda se manifiesta en su escaso protagonismo en las obras teatrales y en la asociación de sus tareas con otras ocupaciones. La aplicación de

1 Los contenidos de este trabajo fueron expuestos en las IV Jornadas de Literatura Argentina “Escrituras híbridas en la literatura argentina: abordajes actuales de la teoría y crítica literarias”, celebradas entre el 26 y 28 de agosto de 2015 en la Facultad de Filosofía y Letras, USAL.

2 NILDA GUGLIELMI, “Reflexiones sobre la marginalidad” en *Marginalidad en la Edad Media*, Buenos Aires, Biblos, 1998, pp. 11 y 13.

3 El contenido de este apartado está tomado de mi tesis doctoral, inédita: *El trabajo de la mujer en las obras teatrales argentinas del período 1880-1950*, 2011. Un ejemplar original puede consultarse en la biblioteca de la Universidad del Salvador.

un método construido a partir de consideraciones de la doctora Daisy Rípodas Ardanaz sobre el uso de la literatura como fuente histórica, me permite afirmar que los dramaturgos reflejan en sus obras, en mayor o menor medida, una posición personal ante curanderas y adivinas en la vida real. Los autores literarios son concebidos “como observador[es] o espectador[es] de su realidad, de suerte que sus escritos la transcriben o reflejan en alguna medida”.⁴

Entre las trabajadoras vinculadas con el cuidado y atención de la salud, ubico a las curanderas. Por lo general, son recreadas como mujeres maduras, de bajos recursos y deficiente educación. Se dedican a sanar empachos y alejar espíritus con métodos primitivos y remedios caseros. Muchas veces trabajan a domicilio y cobran sus honorarios tras haber surtido efecto su curación. Sus habilidades circulan de boca en boca y, en base a su fama, son requeridas. Su procedencia es nacional.

Carlos Schaeffer Gallo concibe a una de ellas en *La novia de Zupay*, estrenada en 1913.⁵ Exponente del romanticismo tardío, la obra fue elogiada por la veracidad con que refleja aspectos de la vida cotidiana santiagueña. La mirada despectiva hacia la curandera, expresa y tácita, coincide con la de otros dramaturgos que las recrearon entre 1845 y 1945. En *El sargento Palma* de Martín Coronado, Adolfo considera triste “tener que ponerse en manos de una” de ellas y Gregorio, resignado, contesta que “es mujer [la curandera doña María] que sabe mucho de remedios para el pasmo [...] y después –¡qué quiere!– nosotros tampoco estamos para elegir”.⁶

4 DAISY RÍPODAS ARDANAZ, “Consideraciones metodológicas sobre la literatura como fuente histórica” en *Anuario 1994-1995. Homenaje a Gunnar Mendoza L.*, Sucre, Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, 1995, p. 213. Los pasos propuestos por Rípodas Ardanaz son: 1) armado del universo literario; 2) detección de elementos ficticios exógenos y endógenos; 3) operación de restar los elementos ficticios del universo literario; 4) armado del universo histórico; 5) comparación del universo literario con el histórico.

5 CARLOS SCHAEFFER GALLO, “La novia de Zupay” en *Bambalinas*, 57, Buenos Aires, 10/5/1919.

6 MARTÍN CORONADO, “El sargento Palma” en *Argentores. Revista teatral*, 108, Buenos

La opinión de Coronado se repite en la obra de Gonzalo Bosch, *Los venenos*, estrenada en 1920. Marta, cuyo hijo se encuentra enfermo, le dice a Manuela que “no compare a los médicos con las curanderas. Estas viven por la ignorancia de los que explotan”.⁷ Se refiere puntualmente a la negra Cata, cuyo método de curación es pasar las manos sobre el cuerpo del enfermo. El dramaturgo desestima así los métodos de las curanderas y asocia al contrato de sus servicios con la falta de instrucción.

La posibilidad de recurrir a profesionales de la salud parece lejana para ambos personajes. Considero que Coronado extrapola una estimación de principios del siglo XX, época en que fue estrenada *El sargento Palma*, a un pasado en que los servicios sanitarios no se hallaban organizados institucionalmente, menos aún en el ámbito rural.

Alberto Weisbach establece, de modo implícito, una segunda apreciación negativa en *El guaso*, estrenada en 1920.⁸ La curandera Anfiloquia, una mujer muy ambiciosa, a cambio de regalos y atenciones permite a todos los “niños” del ingenio flirtear con su nieta. No sólo es desaprobada la actividad sino también la personalidad de la trabajadora. Mientras que Coronado, vinculado con la generación del ochenta, y Bosch, médico de profesión, mostraban la urgencia por modernizar la salud pública y la necesidad paralela de desterrar la práctica del curanderismo, Weisbach delinea a uno de los tantos personajes de su galería, cuya pintura, en ocasiones estereotipadas, le permitiera alcanzar el éxito comercial.

Situaciones curiosas son recreadas en dos obras teatrales, *Don Juan de Viniegra Herze*, de Juan Carlos Dávalos y *Mama Culepina*, de Enrique García Velloso. En la primera se aprecia una estimación ajena a la generalizada: una curandera es llamada “médica” por un personaje. El escritor salteño la ambienta en el norte argentino, en la época de las

Aires, 1936.

7 GONZALO BOSCH, “Los venenos” en *Bambalinas*, 122, Buenos Aires, 1920.

8 ALBERTO WEISBACH, “El guaso” en *Bambalinas*, 105, Buenos Aires, 10/4/1920.

guerras de la independencia.⁹ En la segunda, una india curandera colabora con los soldados en las inmediaciones de Río Cuarto.¹⁰

Por su parte, Ivo Pelay en base a la vida de María Loredo de Subiza y el agregado de elementos de ficción, escribió *La madre María, curandera diplomada*.¹¹ La vida de esta mujer también fue llevada al cine, en 1974. Una obra de tónica similar es *Ña Eloisa, la curandera*, de Carlos Xamena Lomba, estrenada en 1941 en Salta.

“Más hacia el margen” que las curanderas, se encuentran las adivinas. En *Padre Nuestro*, Marcelo Peyret recrea a una de ellas, nombrada gitana en la obra. Sus motes son “bruja [...] que dice la buenaventura” y, después de predecir la muerte de Leana, “ave de mal agüero” y “maldita”.¹² A través de Eduardo, otro dramaturgo, Nicolás Granada, reniega de las adivinas sosteniendo que creer en las que echan las cartas y leen el destino es creer en supersticiones estúpidas o groseras mistificaciones.¹³ En una obra de 1941, en tanto, aparece otra adivina, llamada bruja. Es la abuela de El Negro, un personaje de una comedia de Nalé Roxlo que navega, junto a otros hombres, en un velero llamado “Stella Maris”. Según sus palabras, “mi abuela sabe hacer revivir a los muertos pegándoles con una cola de diablo bendita... y sabe también las palabras [...] Bruja, pero muy buena cristiana”. Le había regalado, contra los naufragios, una botella con “un diablo del mar” que había cazado ella misma. Varios interlocutores dudan del relato de El Negro, aunque sin convicción.¹⁴

9 JUAN CARLOS DÁVALOS, “Don Juan de Viniegra Herze” en *Obras completas (Editas)*, vol. 1, Buenos Aires, H. Senado de la Nación. Secretaría Parlamentaria. Dirección Publicaciones, 1996.

10 ENRIQUE GARCÍA VELLOSO, “Mama Culepina” en *Bambalinas*, 55, Buenos Aires, 1919.

11 IVO PELAY, “La madre María, curandera diplomada” en *Argentores*, 202, Buenos Aires, 1941.

12 MARCELO PEYRET, “Padre Nuestro” en *Bambalinas*, 250, Buenos Aires, 1923.

13 NICOLÁS GRANADA, “La gaviota” en *Bambalinas*, 187, Buenos Aires, 5/11/1921.

14 CONRADO NALÉ ROXLO, “La cola de la sirena. Comedia en tres actos y nueve cuadros. Dedicada a Enrique Gustavino. Estrenada el 20/5/1941 en el teatro Marconi de Buenos Aires” en *La cola de la sirena. El pacto de Cristina*, 19 edición, Buenos Aires, Huemul,

Una percepción teatral reiterada es la asociación de las curanderas y de las adivinas con empleadas del servicio doméstico. Dos ejemplos son Petrona y Ramona, recreadas por Soria y Fontanella, ambos cultivadores del drama gauchesco o criollo, y del sainete. La primera sirve en la familia de Cristian, hijo de un político asesinado. Sigue llamando “niño” a su patrón y le comenta con malicia que su pretendida se casará con otro hombre; él la llama “bruja del diablo”.¹⁵ Por su parte, “la vieja” Ramona, sirvienta de una estancia cercana a un pueblo de Santa Fe en la época de la comandancia, es recriminada por el abuelo Anacleto, padre del patrón: “Mirá que yo no olvidé que gracia a tu lengüita de víbora se debe que mi hico Alberto, quiera per yerno al malandrín del cumandante militar”.¹⁶

En el ámbito urbano, Carlos Pacheco, “fino observador de las andanzas de compadres, compadritos, hampones y vivillos”,¹⁷ recrea en *Tangos, tongos y tungos*, texto de ambiente turfístico y orillero, a variados personajes del trabajo informal de la ciudad de Buenos Aires, entre ellos una vendedora de ropa de segunda mano quien, aparte, es curandera, Rosa. Es una mujer mayor que años atrás estuvo implicada en negocios turbios relacionados con las carreras de caballos.¹⁸ Sostiene el crítico Luis Ordaz que “no se trataba ya del simple reflejo exterior y adecuado condimento de tipos pintorescos –labor de acuarelistas–, sino de la captación veraz y ahondamiento, respetando las exigencias y limitaciones del género, de angustiados o resentidos por egoísmo, ansiedad, recelo o mala entraña”.¹⁹ Otra curandera, recreada por el mismo Pacheco, se desempeña en la ciudad de Buenos Aires, en 1918. Entre

1993 (Clásicos Huemul).

15 EZEQUIEL SORIA, “Cristian” en *Bambalinas*, 76, Buenos Aires, 1920.

16 AGUSTÍN FONTANELLA, “El secreto de la virgen” en *Bambalinas*, 48, Buenos Aires, 8/3/1919.

17 DOMINGO CASADEVALL, *La evolución de la Argentina vista por el teatro nacional*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1965, p. 47.

18 CARLOS PACHECO, “Tangos, tongos y tungos”, cuadro 1 en *Bambalinas*, 49, Buenos Aires, 1919.

19 LUIS ORDAZ, *Breve historia del teatro argentino*, Buenos Aires, Claridad, 1999 (Breve Historia), p. 96.

otras “changas”, “cura” enfermos con remedios que ella misma hace –“tengo una clienta en Belgrano pa darle fricciones con ese aguardiente e la virgen que preparo”.²⁰

En el medio rural, por otro lado, se recrea la complementariedad de la labor con la administración de propiedades. Doña María, trazada por Coronado, vive en el pueblo bonaerense de San Pedro, en 1845. Es dueña de una fonda y reconocida como la curandera de la localidad por los vecinos del lugar. No cobra por los remedios que da y sana a domicilio.²¹

Más cercano en el tiempo, en 1945, Horacio Rega Molina dedica varias páginas a doña Mercedes, quien va por los caminos para ejercer el oficio de curandera y en cuya persona se aúnan expresamente el curar y el adivinar; los peones de una estancia la llaman “manosanta, otros le dicen ‘Vieja Mandinga’, y dos mujeres ‘ña Guadaña’ y ‘Guadaña yuyera’. Entre otras predicciones, anuncia que el hijo de Galatea, o la propia mujer, morirían durante el parto. Mientras esperan al doctor colabora en el alumbramiento, “aunque a don Ulises [esposo de Galatea] le caiga mal”.²² El desdén del personaje se condice con la crítica de vastos sectores de la sociedad, desde fines del siglo XIX, a la atención de partos por parte de curanderas, una tarea considerada propia de médicos y parteras diplomadas por el Estado, cuyo informal ejercicio era considerado un delito. Cabe acotar que la atención de los partos se encontraba reservada desde tiempos pretéritos a la mujer y que el proceso de profesionalización culminaría alrededor de 1940.

La literatura dramática revela una valoración semejante para ambas ocupaciones: mientras que las curanderas son objeto de una desconfianza generalizada, las apreciaciones sobre las adivinas encuentran correspondencia con la opinión negativa acerca de los gitanos, no sólo en nuestro territorio sino también en el europeo. Es notoria la corres-

20 PACHECO, “Tangos... *cit.*

21 MARTÍN CORONADO, “El sargento... *cit.*

22 HORACIO REGA MOLINA, *Polifemo o las peras del olmo*, Buenos Aires, Poseidón, 1945 (Colección Pandora).

pondencia para ambas ocupaciones con el servicio doméstico, especialmente en la campaña.

La ausencia visual

No he podido establecer vínculo alguno entre las obras artísticas argentinas custodiadas por el Museo Nacional de Bellas Artes y la literatura dramática para el período 1880-1940. Mientras que no existe recreación alguna de las curanderas, sólo tres pinturas se detienen en escenas y personajes vinculados con las adivinas, pero pertenecientes a artistas españoles y al uruguayo Barradas.



Zuloaga, Ignacio. *Las brujas de San Millán* (1907)
Óleo 204 cm. x 198 c. MNBA

Las brujas de San Millán, obra de Ignacio Zuloaga adquirida por el Museo en 1910, es la más temprana de ellas. Expresa el estilo de la “España negra”, caracterizado por un verismo claroscuro y costumbrista

y la construcción de estereotipos, en este caso el que asocia a las criadas con prácticas de la brujería.²³

Desde el naturalismo, Eduardo Chicharro, en una obra legado de Juana Blanco Casariego y Giráldez, que entró al Museo en 1936, recrea el exotismo de la Gitana; su negra cabellera y poderosas trenzas resaltan, junto con el color rojo y plata de su camisa, una mirada profunda y adivinatoria, acentuada por su mentón inclinado y el medallón iluminado.²⁴



Chicharro, Eduardo. *Gitana* (1908)
Óleo 40,5 cm. x 44,3 cm. MNBA

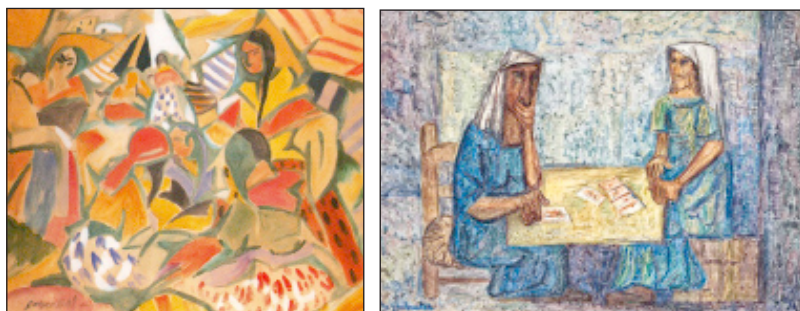
Por su parte, Barradas, con constantes estímulos recibidos del cubismo, del futurismo y de su estadía en España, país en el que se casó y vivió unos años, consolida en *Campamento gitano*, entre otras obras, un lenguaje sincrético conocido como vibracionismo. La obra, llegada al Museo en 2004 por donación de María Luisa Bemberg, expresa el interés reciente por el arte americano y por el estudio de sus particularidades.²⁵

23 MARÍA CRISTINA SERVENTI, ANDREA PERESAN MARTÍNEZ, “Ignacio de Zuloaga. Las brujas de San Millán” en *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, 6, Buenos Aires, MNBA. Clarín, 2011, pp. 653-655. Catálogo. Esta obra y las siguientes se encuentran reproducidas en el apéndice de imágenes.

24 ROBERTO AMIGO, *Comentario sobre Gitana*. Disponible en: mnba.gov.ar/coleccion/obra/2607 (9 de agosto de 2015)

25 GABRIEL PELUFFO LINARI, “Rafael Barradas. Composición vibracionista” en *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, 7 cit. pp. 718-720.

Un relevamiento realizado hasta el momento me permite conjeturar que fue el pincel de Leónidas Gambartes, en la década de 1950, el que tematizó por primera vez a las curanderas y adivinas. Sus obras, enmarcadas en la concepción estética del “Nuevo Realismo”, recibieron el impacto de artistas americanos contemporáneos, en especial de su maestro Antonio Berni, del indigenismo de Rufino Tamayo y del constructivismo de Joaquín Torres García. En ellas, el curar y el adivinar



Izq.: Barradas, Rafael. *Campamento gitano* (ca. 1922) . Pintura sobre papel. 47 cm. x 53,7 cm. MNBA. Der.: Gambartes, Leónidas. *Cartomancia* (ca. 1953). Cromo sobre yeso. 31 cm x 45 cm. Colección particular.



Gambartes, Leónidas. *Magia* (ca. 1957). Cromo sobre yeso. 58 cm x 83 cm. Colección particular.

se encuentran unidos, desde una iconografía singular, en palabras de Diana Wechsler, que “recuperó aspectos de una memoria inmaterial enraizada en la cotidianeidad de los sectores populares, de aquellos que, como [Gambartes] los identificara, no tienen voz y buscan que alguien o algo los represente”.²⁶

Reflexiones finales

Por escasez o ausencia, el corpus de obras dramáticas y visuales del período 1880-1940 revela un tratamiento marginal de las curanderas y adivinas.

Dicho tratamiento no sólo se manifiesta cuantitativamente en el número de representaciones sino también, en el caso de la dramaturgia, en una delineación que acerca y/o muestra a curanderas y adivinas expuestas a una situación de informalidad laboral, tanto en la ciudad como en la campaña. La identidad de ambas se encuentra signada por el avance del “progreso” y por la necesidad de obtener recursos para la supervivencia. De allí que el ejercicio de un oficio ancestral, en que curar y adivinar se conjugan en una sola persona, se encuentra fragmentado en las obras teatrales en tanto que su práctica se reserva a un entorno inmediato o carente de recursos y/o saberes.

La mirada cercana a la del documentalista o la falta de registros sobre curanderas y adivinas, presentes en las fuentes analizadas para esta investigación, persisten en la actualidad, al igual que imágenes estereotipadas de estas mujeres. Por ello, es mi propósito seguir indagando en las artes visuales e investigar con profundidad los vínculos entre texto e imagen en torno a estas y otras mujeres del pasado siglo. La obra de Gambartes, autodefinido como descifrador de “la memoria de la tierra, de las formas y colores que éstas suscitan, de la vida cotidiana de cierto

26 DIANA WECHSLER, “Intuiciones de lo (in)visible” en *Gambartes*, Rosario, Ediciones Castagnino. Macro, 2011, p. 151. Disponible en: www.macromuseo.org.ar/libros/23_gambartes.pdf (4 de julio de 2015).

tipo de gente de nuestro país [...] con su fondo mítico, profundo, que está más allá de las grandes extensiones sembradas o de los campos con ganado, que está en el fondo anímico de las gentes y que por allí se conecta con el hombre universal”,²⁷ se constituye como un punto de partida. *é*

27 JORGE TAVERNA IRIGOYEN, “Gambartes o una visión de América” en *Ib.*, p. 143.