



UNIVERSIDAD DEL SALVADOR
FACULTAD DE FILOSOFÍA, HISTORIA Y LETRAS
ESCUELA DE LETRAS

JORNADAS DE LITERATURA ARGENTINA

I JORNADAS DE LITERATURA ARGENTINA

Identidad Cultural y Memoria Histórica

27, 28 y 29 de septiembre de 2006

en el Cincuentenario de la Universidad del Salvador

Rodríguez Peña 670
CABA C1020ADN
ISSN 18528325

Menú de lecturas*

1. Discursos inaugurales

1.1. Discurso de inauguración de las Jornadas a cargo del Señor Decano de la Facultad de Filosofía, Historia y Letras de la Universidad del Salvador, Escr. Juan Carlos Lucero Schmidt. **Lectura**

1.2. Discurso de bienvenida a cargo de la Dra. Alicia Sisca, Directora de la Escuela de Letras de la Facultad de Filosofía, Historia y Letras de la Universidad del Salvador. **Lectura**

2. Conferencias

2.1. “Importancia de los Estudios Coloniales en la Reconstrucción de la Identidad Nacional”, por Graciela Maturo. **Lectura**

2.2. “Ricardo Rojas: en busca de la Historia perdida. La etapa del Centenario”, por María Rosa Lojo. **Lectura**

2.3. “Esteban Echeverría y la identidad nacional”, por Beatriz Curia. **Lectura**

3. Ponencias

3.1. Bocco, Andrea: “Fray Mocho: entre la regulación y la emergencia de lo diverso”. **Lectura**

3.2. Burgos, Nidia: “Borges y la Identidad”. **Lectura**

3.3. Campora, Magdalena: “Los goces de la sintaxis y del comercio: lectura borgeana de Arthur Rimbaud”. **Lectura**

3.4. Capano, Daniel: “Borges y los orangutanes eternos de Luis F. Verissimo: parodia y confluencia de género”. **Lectura**

3.5. Cingunegui, María Elena; Guidotti, Marina: “Las rosas de los vientos, mundos cardinales en la búsqueda de la identidad en *Finisterre*, de María Rosa Lojo”. **Lectura**

3.6. Cittadini, María Gabriela: “El canon de la literatura argentina: Borges periodista (1920- 1924)”. **Lectura**

3.7. Conca, Rosa María: “El Gran Chaco Argentino en el contexto de la globalización”. **Lectura**

* Nota del Editor: Algunas de las ponencias presentadas durante las jornadas están ausentes en el menú de lecturas porque no fueron entregadas en término y forma para esta publicación.

- 3.8. Corona Martínez, Cecilia: “Una particular manifestación de la poesía gauchesca: *Santos Vega*, de H. Ascasubi”. **Lectura**
- 3.9. Delaney, Juan José: “Héctor Pedro Blomberg, precursor de Boedo”. **Lectura**
- 3.10. Featherston, Cristina: “Las desventuras de ‘un pobre escritor americano’: reflexiones de Sarmiento durante la década del 40”. **Lectura**
- 3.11. Graná, Leonardo: “*El tilo*, de César Aira, y la anti-memoria histórica”. **Lectura**
- 3.12. Jostic, Sonia: “Cautivante cautiverio o las tretas de la marcación”. **Lectura**
- 3.13. Llurba, Ana María: “Héctor Bianciotti, hombre de dos culturas”. **Lectura**
- 3.14. Mirtha Coutaz de Mascotti y Marta Zobboli: “Mempo Giardinelli: *Santo Oficio de la memoria*. Contaminaciones lingüísticas y culturales en los discursos de Ángela Domeniconelle”. **Lectura**
- 3.15. Molina, Hebe: “Un desafío fundacional: crear la novela argentina”. **Lectura**
- 3.16. Moscarola, Javier: “Claudio Mamerto Cuenca. Un programa trunco en la primera generación romántica”. **Lectura**
- 3.17. Moyano, Elisa: “La construcción genealógico-identitaria de las folkloristas salteñas: entre tradición selectiva y emergencia”. **Lectura**
- 3.18. Neme, María Eleonora: “Análisis comparatístico en torno a algunos ejemplos de contrapunto: contienda verbal musicalizada nacida y todavía vigente en grupos mestizos de Centro y Sud América”. **Lectura**
- 3.19. Olivera, Adriana: “El ensayo del siglo XXI. José Pablo Feinmann: realidad, política y filosofía”. **Lectura**
- 3.20. Oviedo Álvarez, Miguel Ángel: “Los significados regionales en la poesía de Lucía Carmona”. **Lectura**
- 3.21. Pelossi, Claudia; Pérez Gras, María Laura: “Huellas de autores ingleses en la *Lucía Miranda* de Eduarda Mansilla”. **Lectura**
- 3.22. Quiroga, Silvana: “La encrucijada de la crítica literaria: ¿Indagar o legitimar?”. **Lectura**
- 3.23. Raggio, Marcela: “El papel de las publicaciones periódicas en la difusión cultural y literaria: T.S.Eliot y Jorge Luis Borges en Argentina”. **Lectura**
- 3.24. Struck, Laura: “Identidad como expresión de la responsabilidad en *La gesta del marrano*, de Marcos Aguinis”. **Lectura**

4. Foros de investigación

4.1. “Tensiones entre modernidad e identidad en la Historia de la Literatura Iberoamericana (siglos XIX y XX)”. Directora: Dra. Nidia Burgos (Universidad Nacional del Sur). **Lectura**

4.2. “Narrativa romántica argentina”. Directora: Dra. Beatriz Curia (CONICET, USAL, UBA). Investigadoras: Dra. Hebe Beatriz Molina (CONICET, UNCu); Lic. Mayra G. Bottaro (Doctoranda Universidad de Berkeley, USA); Cynthia Dackow (USAL – 5° año Letras); Nuria Gómez Belart (Correctora Literaria, alumna USAL – 5° año Letras).

Lectura

4.3. “Dar la palabra”. Director: Dr. Norberto Pelissero (USAL). Coordinadora: Dra. Claudia Forgione (USAL). Investigadoras: Mg. Adriana Cardona (USAL-UNR), Lic. Lilian Ortellado (USAL), Lic. Silvina Vinci (USAL), Lic. Maricel Pelegrín (USAL-IUNA) y Marcela Feudale (alumna en 5°. año de Lic. en Historia). **Lectura**

4.4. “Literatura e identidad: hacia la conformación de una literatura provincial”. Director: Carlos Gazzera. Codirectores: Rodolfo Juncos, Bibiana Eguía. Invetigadores: Candelaria de Olmos, Sandra Curetti, Mónica Miguel, Mauro Osorio, Viviana Meroi, Gabriela Vidal, Mariana Barcelona, Cristian Pérez y Darío Falconi (estudiante).

Lectura

4.5. “Para una lectura actual de nuestro libro *La búsqueda de la identidad nacional en la década del 30*”. Coordinado por Olga Elena Fernández Latour de Botas (USAL-UCA) y Marta Silvia Carolina Ruiz de Barrantes (Dirección de Educación Artística).

Lectura

4.6. “Lucía Miranda: un mito protonacional. Edición de la novela de Eduarda Mansilla”. Directora: Dra. María Rosa Lojo (USAL, CONICET, UBA). Investigadoras: Lic. Marina Guidotti, coordinadora (USAL), Lic. Claudia Pelossi (USAL), Lic. María Laura Pérez Gras (USAL), Dra. Hebe Molina (UNCu, CONICET). **Lectura**

4.7. “El Relato Folklórico como Identidad Cultural”. Directores: Lic. María del Rosario Naya y Dr. Raúl Augusto Cortazar (UCA). **Lectura**

5. Cronograma de actividades **Lectura**

1.1. I Jornadas de Literatura Argentina: *Identidad Cultural y Memoria Histórica*

Inauguración de las Jornadas a cargo del Señor Decano de la Facultad de Filosofía, Historia y Letras de la Universidad del Salvador, Escr. Juan Carlos Lucero Schmidt.

Como Decano de la Facultad de Filosofía, Historia y Letras de la Universidad del Salvador siento una profunda satisfacción por el hecho auspicioso de que estas Jornadas de Literatura Argentina, *Identidad Cultural y Memoria Histórica*, se realicen en nuestro ámbito, ya que este hecho atestigua una vez más que el saber humanístico, enriquecido por la Filosofía, la Historia y las Letras, es un eje direccional para el progreso del desarrollo de nuestro país dentro del marco continental en el que estamos insertos.

Desde los propósitos fundacionales de la Universidad del Salvador, siempre se dio preeminencia de importancia a los contenidos humanísticos en la planificación general de cátedras y programas de estudio, acordes con los objetivos educacionales que expresa el lema de esta Alta Casa de Estudios.

Abocarse a profundizar en el estudio de las páginas memorables de nuestra Literatura, como lo hacen los ponentes y conferencistas de estas Jornadas, es preservar la memoria histórica de épocas, personajes, costumbres y, por sobre todo, valores especialmente cristianos y éticos, que guían nuestro accionar como Nación.

En el escenario cultural actual asistimos al desarrollo de dos procesos simultáneos e inversos: por un lado, el de la globalización o universalización de la creación artística y, por otro lado, el del afianzamiento de las identidades nacionales a través de la recuperación de la memoria histórica de cada país.

Son dos procesos en tensión. La literatura no es ajena a este fenómeno y es así como la creación literaria supone entonces un mirar hacia adentro, en el intento de reconocerse en un conjunto de rasgos que le son propios, y un mirar hacia fuera, en consonancia con el desarrollo de una industria cultural mundial. Las fronteras que antes separaban a los pueblos, hoy los unen.

La transculturación desarrolló una literatura que tomó como modelo las más exquisitas producciones españolas para alcanzar características propias y nuevas en cada región. De este modo, la primera identidad de Hispanoamérica está unida a la mejor producción literaria española como lo fue la del Siglo de Oro.

El nacimiento de la Literatura Argentina se da claramente en el período hispánico y podría sintetizarse en tres expresiones: descubrimiento real y colonización, evangelización y transculturación. Descubrimiento real y colonización fruto de la visión geopolítica de los Reyes Católicos y sobre todo bajo el cetro de su nieto Carlos V, quien delineó, con apropiada estrategia, en los nuevos territorios de América, los asentamientos que serán gérmenes de los futuros virreinos, cuando su hijo Felipe II ocupare el trono de los Austria. Concomitantes con esta visión geopolítica, la evangelización, la Cruz en América, nuestra más honda raíz cristiana y la transculturación que, sin destruir las primitivas culturas autóctonas, plasmó con

ellas y sobre ellas las pautas de las que son hoy diferentes vocaciones culturales hispanoamericanas, y entre las que está la nuestra. El vehículo primordial para que esto fuera posible ha sido la unidad de lengua española, ese tesoro inmaterial más valioso que todos los que encerraba la América.

Precisamente el idioma español es un ejemplo paradigmático de unidad, expansión y proyección. Hace 500 años, fue la lengua del conquistador y la del evangelizador la que llegó a este continente y arraigó en él. La fusión y el intercambio a través de la palabra dieron como resultado un mosaico cultural, diverso y heterogéneo, pero unificado a través del idioma. La lengua española fue transformada y enriquecida por los aportes de las lenguas autóctonas gracias al mestizaje y son las obras literarias las portadoras de esas marcas de identidad. El idioma español, en principio solamente peninsular, es hablado hoy en 22 naciones de nuestro continente y en zonas de Brasil, Estados Unidos e incluso Canadá. Es la segunda lengua del mundo y es todo un desafío para quienes compartimos esta lengua (el español es tan nuestro como de los españoles) contribuir a su crecimiento y a su consolidación como lengua de la comunidad internacional.

Somos testigos de este segundo momento en el que, desde nuestras tierras, el idioma español sale al mundo y se convierte en instrumento de cohesión que anuncia un intercambio cultural armónico entre los hispanohablantes a nivel planetario. Estamos ante una oportunidad única. Los lazos económicos y tecnológicos que unen al mundo tienen correlato cultural.

En este contexto, la Literatura Argentina se proyecta mundialmente como un puente de comunicación entre culturas a la vez que asume el compromiso de revitalizar su identidad, sus valores, su credo, a través del esfuerzo que supone recuperar la memoria histórica y la identidad cultural de nuestro pueblo en la voz de sus creadores. Es lo que queremos destacar con estas jornadas.

En mi carácter de Decano de esta Facultad de Filosofía, Historia y Letras, valoro y agradezco el esfuerzo que significa la colaboración de todos los participantes, que contribuyen a ello, con sus interesantes ponencias y conferencias, sobre diversos tópicos de la Literatura Argentina. Su eficaz colaboración sostiene nuestra memoria histórica y hace que siempre estén vigentes las palabras del eminente poeta, ensayista y crítico Rafael Alberto Arrieta:

Los Escritores se presentan articulados con los hechos fundamentales de la Historia [...]. La Literatura, en acepción tan vasta como generosa, constituye siempre una empresa civilizadora, la expresión integral de la cultura pública [...] y está íntimamente vinculada al desarrollo histórico del país.

Considero que, si como Institución, la Universidad del Salvador aspira, en estos tiempos de cambios, a formar profesionales para el presente y para el futuro, ante el problema que plantean en nuestro continente los requerimientos del mundo actual, son una respuesta efectiva estas Jornadas de Literatura Argentina, *Identidad Cultural y Memoria Histórica*, que en este preciso momento me complace en inaugurar.

[Volver al menú](#)

1.2. I Jornadas de Literatura Argentina: *Identidad Cultural y Memoria Histórica*

Palabras de bienvenida de la Dra. Alicia Sisca, Directora de la Escuela de Letras de la Facultad de Filosofía, Historia y Letras de la Universidad del Salvador.

“Todo se hizo por la Palabra [...]”, Jn. I, 3.

Este momento tan especial, el comienzo de las I Jornadas de Literatura Argentina organizadas por la Escuela de Letras en conmemoración del cincuentenario de la Universidad del Salvador, nos halla convocados por el común interés de pensarnos como partícipes activos en la construcción del ser cultural que nos caracteriza no sólo como Nación sino como Patria, la tierra de nuestros padres. Este encuentro significa ponernos en conjunción hacia algo común, la literatura argentina, vale decir las letras (*litterae*) y también el signo o el carácter (*gramma*) que nos explican. Nos reúne la palabra (*logos*) que en su argentinidad nos nombra y nos proyecta a la infinitud del Verbo. Todo se hizo por la Palabra y nosotros, copartícipes de la Creación, también nos estamos haciendo por la palabra gracias a la inteligencia compartida y dialogante que nos permite este encuentro.

Hemos elegido como tema de estas Jornadas los sustratos de nuestra identidad cultural argentina y la memoria histórica, que debe hacerlos siempre actuales y vigentes. Para preservar la memoria histórica de nuestra identidad cultural resulta muy valioso el aporte de la Literatura. En efecto, las obras literarias, cualquiera sea su género o su estilo, se concretan en un marco histórico-político, religioso, económico y de cultura general, que corresponde a los rasgos distintivos del ser nacional. Todas las obras literarias parten de un soporte real, elevado al plano artístico por la inspiración de sus autores, y así van configurando un país ideal, que es

como una especie de arquetipo del ser nacional. A su vez, el verdadero poeta se hace voz del pueblo al que pertenece:

Arte poética

Ubicado, al nacer, en una tierra,
y en la masa de un pueblo tal o cual,
el aeda se ve sometido a un espacio
y a sus ineludibles condiciones.
Porque la ontología de la tierra natal
debe ser el soporte de su canto,
y ha de aprender las formas y a nombrarlas
no de cualquier manera, ciertamente.

Fragmento de “Arte poética” en *La Poética* (1959) de Leopoldo Marechal

Pretendemos indagar esas formas que perduran desde los escritores de nuestra época hispánica y aún más allá de los estratos étnicos de raíz cristiana y humanística, en el verdadero sentido que tienen estos calificativos. Así incluimos el reconocimiento de una tradición plural como la nuestra, que va más allá de los dogmas literarios, que abarca las disidencias, que tiene en cuenta no sólo lo académico sino también lo espontáneo, no sólo lo erudito sino lo coloquial. Nuestro *ethos* criollo surge de la mestización de culturas que la colonización española siempre propició: el indígena tenía una cultura pero no conciencia de cultura, y a la vez el español adquirió en estas tierras, innegablemente, cierta alterización de la cultura que traía. Esta forma especial de la colonización que se propuso España, expresada en textos oficiales contundentes y muy arraigada en sus principios ético-religiosos, hizo que nuestro *ethos* se constituyera vital pues admitió, desde el principio, la confrontación, el cambio, lo distinto, el entrecruzamiento de lo popular y lo ilustrado. Por otra parte, diferenciándonos de otros pueblos hispanoamericanos, más dados a lo mágico o a lo maravilloso, con la inicial y permanente pregunta introspectiva acerca de quiénes somos, marcamos una vocación de elaborar especulativamente nuestro ser nacional.

Toda literatura, y la nuestra no es la excepción, tiene predilección por ciertas expresiones, ciertos signos, ciertos rasgos que constituyen un espíritu común, un *ethos* que trataré de caracterizar. Seguramente a partir de hoy, con estas Jornadas, mi propuesta se confirmará o no y se completará o enriquecerá de acuerdo con cada una de las exposiciones.

El comienzo de nuestra literatura fue a la vez elegíaco y aciago. El *Romance* de Luis de Miranda (¿1536-1570?) señala proféticamente dos líneas que perduran: el canto lastimero y triste y el tema trágico como consecuencia del odio y la crueldad de los compatriotas (son ejemplos los textos de Centenera, Castañeda, Mallea, Mujica Láinez). Asimismo surge en este pequeño texto otro rasgo perdurable: el escritor es a la vez protagonista de la historia. En él están unidas creación literaria y actividad histórico-política (como verificamos en las obras de Echeverría, Sarmiento, Hernández, Cané, Gorriti, Lugones, Rojas).

Otra característica de la literatura argentina es la cualidad actuante de la naturaleza, que aunque sólo aparezca como alusión no pasa inadvertida ni oficia de telón de fondo. Su extensión, exuberancia y diversidad de climas y suelos se imponen de manera fuerte y activa (elijo para ejemplificar a Mansilla, Quiroga, Güiraldes, Di Benedetto, Saer).

Esa sensación de infinitud o imposibilidad de aprehender inmensas extensiones, juntamente con el crecimiento abrupto de la gran aldea y las enormes oleadas de inmigrantes, producen vivencias de soledad y desamparo que también trasuntan en nuestras obras (Holmberg, Cambacères, Bunge, Discépolo, Gálvez, Marechal).

A pesar de este tono melancólico, no faltan la picardía y el humor, que también arraigaron con fuerza en los escritores argentinos (Lynch, Cortázar, Dimitrópolos, de Miguel, Di Benedetto, Girondo).

Con la misma pulsión apasionada y militante de los cronistas iniciales, siguieron autores que reflejaron esa conciencia de evaluar el contexto social en el que estamos inmersos. La mayoría de nuestros escritores cantaron y contaron opinando (Centenera, Echeverría, Sarmiento, Hernández, Alberdi, Mallea, Marechal, Sábato, Martínez Estrada).

También los personajes de la literatura argentina son representativos de este *ethos* mestizo y plural que nos identifica: Facundo, Fierro, Andrés, Erdosain, Adán Buenosayres, Martín, Oliveira, Zama y los de las canciones populares folklóricas o los del tango. Sin duda, esto indica un rechazo de las tendencias postmodernas -de pensamiento débil y superficial, de desconocimiento del individuo y de olvido de la búsqueda del sentido del mundo y de la vida- y una voluntad de retornar a las fuentes revitalizadoras para avanzar, con vocación de diálogo y de encuentro, por el camino que ofrece el humanismo abierto e integrador que subyace desde nuestros orígenes y nos imprime carácter.

Por último, quiero destacar que hay escritores en los que la religiosidad es rasgo prioritario pues sustenta claramente su creación (como sucede con Tejeda y Guzmán, Hernández, Estrada, Wast, Marechal, Castellani, Castilla, Juárez, Castiñeira de Dios, Olga Martínez, Cipriano, Bufano, Isaacson).

Soledad

Leyendo el libro hebreo y arreando vacas vivo
entre las cumbres níveas de este valle profundo.
Mi espíritu y mi verso se abren al sol del mundo
como las hojas nuevas de un árbol pensativo.
¡Oh, placer de saberme tan inactual y lejano,
y, sobre todo, amigos, profundamente bueno!
¡Oh, la lección del ave y del río y del heno
y del buey que recoge la hierba de mi mano!
Vida fuerte y austera, vida callada y pura;
vida a la que le sobre la palabra y la voz;
¡que ya es divina gracia sentir esta dulzura
inefable y celeste de estar cerca de Dios!

De *Poemas de Provincia* (1922) de Alfredo R. Bufano.

Por mi tierra abrasada
Por mi tierra Te pido.
Que las calandrias y los zorzales
por siempre Te celebren en un cantado vuelo.
No apartes Tu mano.
Bendice mi tierra
y éste será mi último ruego,
la última plegaria que Te escriba.

De *Plegarias* (1996) de José Isaacson.

Nosotros tenemos con estas Jornadas una prueba que puede llenarnos de optimismo: es la literatura argentina la que nos movilizó y en la que ponemos nuestro esfuerzo para colaborar en la construcción de una sociedad mejor, más integrada y responsable.

La inteligencia de la persona humana es inteligencia compartida y se realiza mediante la manifestación comunicativa. Ésta es la vía de intercambiar ideas con las demás personas y el medio que coadyuva a la cultura. Hoy estamos embarcados en un proyecto común: conocer mejor nuestra literatura por medio de nuestras interpretaciones, nuestras lecturas, nuestros borradores y nuestros textos definitivos que queremos exponer para discutir en busca de avenencias. Es decir, vinimos a dialogar sobre los autores y las obras literarias argentinas que constituyen un invaluable documento del pasado para comprender mejor nuestro *ethos* nacional y para comprendernos mejor.

Espero que estas Jornadas dejen huellas benéficas en nuestra cultura y en nuestras vidas. Esto ya lo hemos palpado quienes estuvimos en la organización, por cierto ardua pero también enriquecedora. Aprovecho para agradecer a todos cuantos han colaborado con su tiempo, su esfuerzo intelectual y físico, y su apoyo espiritual.

Por último, deseo darles la bienvenida a quienes han respondido a nuestra invitación y hoy nos acompañan. La mayoría viene de ciudades del interior: Santiago del

Estero, Santa Cruz, Salta, La Rioja, Rosario, Rafaela, Córdoba, Mendoza, La Plata, Bahía Blanca, Tucumán. También hay representantes de la Universidad del Salvador, de la Universidad Católica Argentina, de la Universidad de Buenos Aires, del CONICET, del Centro de Narratología, de la Fundación Jorge Luis Borges y de la Dirección de Enseñanza Artística de Buenos Aires. Quiero que cada uno de ustedes se sienta no sólo bienvenido sino cálidamente recibido por cada uno de nosotros.

[Volver al menú](#)

2. Conferencias

2.1. Importancia de los Estudios Coloniales en la Reconstrucción de la Identidad Nacional

Graciela Maturo

USAL

Basta reconocer en algún viaje la geografía del vasto territorio latinoamericano, o asomarse a su producción bibliográfica, su educación, sus lineamientos oficiales en materia de cultura, y compararlos con lo que ocurre en esos rubros en nuestro país para constatar que la Argentina –casi solitariamente– ha desdeñado su pasado colonial, lo desconoce en las aulas o lo posterga visiblemente en la investigación.

La vida indiana, sus hombres y sus creaciones no forman parte ya de su imaginario social, y sólo son redescubiertos por investigadores aislados. Es raro encontrar un adolescente, o un joven ya avanzado en los estudios universitarios, que pueda dar cuenta de cuál es el origen del nombre Argentina, recordar a nuestros primeros poetas, historiadores, narradores o, más remotamente, rememorar algún texto.

Por otra parte, y como un eco de ese descuido, comprobamos también que en algunos textos enciclopédicos dedicados a las obras coloniales hispanoamericanas, son ignoradas las áreas que componen el prototerritorio argentino, o se las reduce a alguna rápida mención. Ciertamente, contamos hoy con algunos trabajos de tesis, y también con el esfuerzo de pequeños grupos de investigación, juntamente con la actividad de la Academia Nacional de la Historia, pero cabe reconocer que esa labor no alcanza para revertir el desinterés general en esos temas.

La proximidad del Segundo Centenario de nuestra emancipación hace oportuna una consideración sobre la identidad cultural argentina, que es tema de este Congreso. Esa efemérides puede llevarnos equivocadamente a rescatar la identidad de una Argentina moderna divorciada de sus orígenes. A reparar ese descuido histórico y cultural se hallan dirigidas estas palabras.

Antihispanismo y anticolonialismo de la Ilustración

La primera desestimación de la cultura y los textos coloniales proviene de los criterios iluministas de la Ilustración, ya vigentes en ciertas capas sociales del

Virreinato como proyección de la España borbónica. Un ejemplo de esa subestimación lo ofrecen los escritos de don Félix de Azara, quien a comienzos del siglo XIX, al examinar una de las copias manuscritas de la *Historia del Descubrimiento* de Ruy Díaz de Guzmán, trata a su autor de fantasioso y falto de rigor histórico.

Esta mentalidad se acentuó en las primeras décadas de la emancipación, con su desvalorización del barroco, la cultura mestiza y popular, y la tradición hispánica, tildada de oscurantista y autoritaria. Nace allí, en la década de 1820, la denominación de “barbarie” aplicada a la cultura tradicional y a los caudillos provinciales que la representan. Por cierto, esta actitud antihispanista –hasta cierto punto comprensible en tiempos de guerra política y fundamentación ideológica de la emancipación– comprometía a las expresiones de la cultura popular, nutrida en la tradición mestiza americana. Como es sabido fue el erudito napolitano Pedro de Ángelis (1784-1859) quien tuvo la responsabilidad de reunir en una compilación las obras liminares de la tradición nacional. Filósofo y educador, diplomático en Rusia antes de radicarse en Ginebra y luego en París, De Ángelis fue invitado al Río de la Plata por Bernardino Rivadavia. Llegó a Buenos Aires en 1827, y dirigió con José Joaquín de Mora la *Crónica política y literaria de Buenos Aires*, órgano del gobierno rivadaviano, y luego *La Gaceta Mercantil*. Fue colaborador de *El Lucero* y *El Monitor*, apoyó sucesivamente a Dorrego, Lavalle y Balcarce antes de colaborar con Juan Manuel de Rosas entre 1835 y 1852. Debemos a este erudito, que escribió, entre otras obras, biografías de Juan Manuel de Rosas, Estanislao López y el general Arenales, la publicación de la importante *Colección de documentos relativos a la Historia antigua y moderna de las Provincias del Río de la Plata, ilustrada con notas y disertaciones*, que fue editada entre 1835 y 1837, en seis volúmenes y comienzo de un séptimo, obra que ha sido varias veces reeditada. Amigos y enemigos políticos le reconocen unánimemente este servicio a la historiografía rioplatense al haber realizado la primera sistematización y publicación de las obras liminares de la región.

No es ocioso recordar en este momento que la *Colección* reúne, entre otras, las siguientes obras y documentos:

- *La Historia Argentina del Descubrimiento, Población y Conquista de las Provincias del Río de La Plata* de Ruy Díaz de Guzmán;
- *La Historia del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán*, del Padre José Guevara, de la Compañía de Jesús;
- *El Viaje desde el Fuerte de Ballenar hasta Buenos Aires* de Luis de la Cruz;

- El *Proyecto de traslación de las Fronteras de Buenos Aires al Río Negro y Colorado*.de Sebastián Undiano y Gastelú;
- La obra: *Derroteros y Viajes a la Ciudad Encantada o de los Césares*. de Silvestre Antonio de Boxas;
- *La Descripción de la Patagonia*.de Tomás Falkner;
- El poema *Argentina o Conquista del Río de la Plata* de Martín del Barco Centenera;
- El texto de la *Fundación de la ciudad de Buenos Aires* por Juan de Garay;
- *Las Actas Capitulares del 21 al 25 de Mayo de 1810*;
- El *Diario de un viaje a la costa de la Mar Magallánica* por el P. Pedro Lozano.

No ha sido debidamente justipreciada la importancia de esta obra en la atmósfera en que surgía la denominada “generación del 37”, llamada a debatir el tema de la identidad nacional. Anunciaba el editor al iniciar la obra, que se publicaría “por cuadernos de 30 pliegos de imprenta, iguales en todo al presente prospecto”, incluyendo un proyecto de suscripción mensual. Al abrir esa colección decía Pedro de Ángelis, en juicio que merecería ser discutido: “Para asegurar la conservación de sus antiguas colonias, la Corte de Madrid no halló más arbitrio que condenarlas a un riguroso aislamiento. No se cortaron tan sólo las transacciones mercantiles, sino que se proscribió todo comercio intelectual y hasta las relaciones amistosas” Sabemos hoy que tal aislamiento, en parte buscado por algunos funcionarios de la Corona y no por todos, de hecho no existió. Las Colonias tuvieron una vida cultural intensa, concentrada en algunos focos virreinales, y fue temprana la instalación de la imprenta en el continente descubierto.

La posición generalizada de esos jóvenes escritores que admiraban especialmente a los franceses, ingleses y norteamericanos fue adversa a lo hispánico, pero no puede negarse que esa colección, reeditada después de la caída de Rosas sin el prólogo de De Ángelis, fue en varios de ellos removedora de una conciencia identitaria, y especialmente de una preocupación –acorde con su romanticismo– por la historia y la lengua.

Fue especialmente entre ellos Juan María Gutiérrez, considerado con justicia iniciador de la crítica nacional, quien leyó con mayor dedicación aquellas páginas, e inició un diálogo fecundo con algunas de ellas. La obra de Martín del Barco Centenera tuvo en Gutiérrez a un lector atento, algo alejado de la mentalidad colonial pero capaz de reconocer muchos valores y aspectos literarios de la obra. Su *Estudio sobre la Argentina* fue publicado con la edición facsimilar de la obra hecha en 1912 por la Junta

de Historia y Numismática. Gutiérrez, que estuvo en Chile y en el Ecuador, fue estudioso y editor de obras coloniales, y realmente se lo puede considerar el iniciador de este tipo de estudios en la Argentina.

El siglo XX, inició la revaloración de los textos coloniales. El Primer Centenario de la República marcó el reencuentro con España y con ello se promovió la reedición de obras como la *Argentina* de Martín del Barco Centenera, que tuvo dos ediciones facsimilares en 1912. Los prejuicios ideológicos antihispánicos y anticoloniales afloran en la obra de un crítico francés de entre siglos, muy respetado en su tiempo, que es Paul Groussac. El director de la Biblioteca Nacional y de su revista *Anales de la Biblioteca* dio a conocer, en el tomo IX de la misma, el texto de una copia inédita de la llamada Argentina manuscrita de Ruy Díaz de Guzmán, juntamente con abundante documentación de valor biográfico e historiográfico. Sin embargo, su “Nota biográfica” y sus notas al texto se hallan cargadas de subestimación cultural, literaria y aún moral hacia Díaz de Guzmán, al que acusa de fraguar invenciones y situarse muy por debajo de los hechos que narra.

Ricardo Rojas y Enrique Martínez Paz pueden citarse entre las que renuevan el interés por la cultura colonial. Ambos autores protagonizaron una polémica literaria a la que se ha dado el nombre de “los laureles de papel” acerca de la autenticidad, el valor y la unidad de la obra de Luis José de Tejeda, redescubierta en dos códices distintos y reinterpretada de modo diverso por ambos estudiosos, autores de sendas ediciones: Los títulos de “Coronas líricas” dado por Enrique Martínez Paz (1916) y “Peregrino en Babilonia” otorgado por Ricardo Rojas (1917) dan cuenta de diversas lecturas y valoraciones. Con el tiempo, en 1947, don Enrique M. Furt vino a terciar en el tema con una edición facsimilar y crítica que ha alentado nuevos estudios sobre el autor.

La *Historia de la Literatura Argentina* de Ricardo Rojas marca sin duda un hito fundamental en los estudios coloniales, a los que su autor dedicó dos importantes tomos de su obra Rojas, defensor de las letras nacionales, fue el primer revalorador de la cultura y las letras del período indiano. Al articular la cultura nacional en etapas históricas: los coloniales, los modernos, intersectados por el período de la emancipación nacional al que dividió entre los gauchescos y los proscriptos, Rojas ofreció, por vez primera, una propuesta hermenéutica para comprender y ubicar a los autores argentinos dentro de su devenir histórico y cultural.

En gran medida estimulados por esta obra monumental, a la que acompañaban escasos estudios anteriores, surgió una verdadera legión de estudiosos de la historia y la

cultura colonial así como de investigadores y editores de textos coloniales entre los años 1920 y 1950. Existió por esas décadas un fuerte movimiento historiográfico y filológico hacia la recuperación del pasado colonial, ligado a un criterio revisionista de las fuentes. Baste recordar , además de los ya mencionados Rojas y Martínez Paz, los nombres de Enrique de Gandía, Rómulo D. Carbia, Agustín Zapata Gollán, Diego Luis Molinari, Vicente D. Sierra, José Torre Revello, Ricardo Levene, Roberto Levillier, el Padre Guillermo Furlong, el Padre Grenon, Jorge M. Furt, Julio C. Caillet Bois, Alberto M. Salas, Antonio E. Serrano Redonnet, Luis M. Trenti Rocamora, editores y comentaristas de fuentes y documentos, exégetas de obras olvidadas, y estudiosos de la cultura indiana. La muerte de don Enrique de Gandía, a muy avanzada edad, casi ha puesto fin a la sobrevivencia de aquella pléyade de maestros, cuyos discípulos y continuadores son escasos en la actualidad.

Identidad y tradición

Me parece oportuno, en esta ocasión, repasar los conceptos de identidad y tradición, a menudo subestimados o tergiversados por la vulgarización y vaciamiento de sentido. La identidad cultural no es un *idem* en el sentido de entidad abstracta y fija, siempre igual a sí misma, sino una realidad antropológica e histórica, abierta y en proceso, sobre coordenadas que la hacen reconocible. Su flexibilidad histórica, en suma, no significa carencia de constantes y ejes de vertebración. .

La identidad de nuestros pueblos, una identidad innegablemente mestiza, es moderadamente dinámica, diversificada en nuevas identidades, tal como ha ocurrido con las naciones de Occidente en su devenir de 3000 años. En ese amplio tramo de la cultura europea, que admite la denominación simbólica de Occidente –metáfora relativa al trayecto solar, que designa el ocaso o muerte del Sol, mientras que Oriente designa su nacimiento– se perfilan dos grandes troncos identitarios, los del Norte y el Sur de Europa, que dan origen a identidades bien diferenciadas, aunque ligadas entre sí, frente a otras identidades del mundo. En términos amplios, podemos reconocer que dentro de la identidad occidental se perfilan las parcialidades de una Europa racionalista, científica y técnica, que se extiende hacia América con la colonización anglosajona y holandesa, y una Europa mediterránea, de signo humanista, proclive al arte y a la filosofía, que se ha proyectado hacia la América Central y del Sur. Las naciones ibéricas, y con mayor amplitud latinas, han dado su sello a las naciones mestizas nacidas a la historia a partir de la colonización. No es el momento de hacer

evaluaciones de este hecho histórico que ha comportado violencia y diálogo, depredación y construcción, valga decir por ahora que la identidad de nuestros pueblos es deudora de nuevos aportes en función de nuevas mezclas étnico-culturales que son históricamente verificables.

Existe una cierta identidad axiológica, fundada en valores compartidos, que caracteriza a los pueblos latinos de Occidente, y dentro de ella una identidad hispánica, fundada en los valores de la España medieval y humanista, expandida en las colonias americanas con rasgos propios surgidos de una nueva inserción geográfica y de nuevos elementos en juego. Se reitera en América, con nuevos actores en juego, el proceso de mestización cumplido en la propia España a lo largo de siglos.

Es oportuno detenerse en el concepto de humanismo, insoslayable para comprender la mestización, y no es posible negar que ese humanismo tiene el sello del Cristianismo. Como lo ha señalado el historiador Ferdinand Braudel, debe comprenderse la historia a partir de procesos de larga duración que envuelven a otros más breves, y dan sentido al acontecer. El cristianismo no es un mero accidente histórico, es un proceso de larga duración y significación histórico-cultural que permite comprender sucesos como el Descubrimiento y colonización americana. El humanismo del Renacimiento es una nueva formulación integradora de la Europa mediterránea en su capacidad de integrar al otro, capacidad que ha permitido el crisol de los pueblos de la latinidad y la hispanidad. Esa disponibilidad asentada en la herencia católica, ecuménica, ha permitido en la América Hispánica una integración no común de pueblos y culturas bajo el doble signo de la fe católica y de la lengua española. Ambos sufren modificaciones en América, la lengua castellana se convierte en el español de América, el catolicismo se hace realmente ecuménico al acoger e integrar nuevas modalidades de los pueblos en la cultura popular

Es innegable la existencia de un perfil que distingue a las comunidades latinoamericanas, pese a sus diferencias, frente a otros pueblos del mundo, e incluso de la América anglosajona. Más de veinte naciones hablan un idioma común, tienen una variada composición étnica en que prevalece la mezcla de los pueblos autóctonos con los pueblos ibéricos, profesan una religiosidad de fondo cristiano, abierta al sincretismo en los estratos populares, cultivan un *ethos* justiciero que se hace presente en sus costumbres, leyes e instituciones.

El perfil estético de estos pueblos, con su aspecto cosmopolita en las grandes ciudades y los círculos intelectuales, se hace también reconocible en ciertas constantes

de raíz humanista. Es especialmente el *folklore*, manifestación popular de la cultura tradicional, el que permite unificar este vasto territorio, con su rico caudal de danzas, música, poesía y tradición narrativa en común; pero el estudio de los movimientos artísticos y literarios, así como de autores y obras individuales, revela igualmente singulares constantes desde la Colonia en adelante.

La arquitectura colonial ha generado la base de nuestras ciudades, como lo recordaba Alejo Carpentier al describir La Habana antigua, y enseñarnos a mirar y reconocernos. La pintura, la escultura, las artesanías son campos igualmente fértiles para el reconocimiento de una identidad cultural diversificada pero persistente, que sin embargo algunos se empeñan en negar.

Recordemos otro concepto importante de ser rescatado, el de tradición, a veces confundido con un peso inerte arrastrado mecánicamente en el tiempo, cuando se trata en cambio de la continua reinterpretación del origen etiológico de un pueblo. Tal como lo ha estudiado el filósofo Hans-Georg Gadamer, que hizo de él en su larga vida un concepto básico, el concepto de tradición es propio de los pueblos históricos, en los que se da ese doble movimiento de innovación y sedimentación que caracteriza a una tradición viviente.

La identidad hispano-ibero-latino-americana, no estática como hemos dicho, se asienta en una axiología, en la persistencia de ciertos ejes éticos, religiosos, estéticos. Y esa identidad es portada en primer término por la lengua: el español americano que permite a hablantes de distintas latitudes el reconocerse en una lengua común, de raíz latina y compleja formación, heredada del hispano y matizada de mil modos en el vasto territorio de América, sin que se haya alterado su sintaxis y semántica originaria. Como decía el lingüista Rodolfo Lenz, esa lengua ha tomado los acentos vernáculos, además de enriquecerse con el léxico indígena, pero sigue fiel a un modo de pensar la realidad que es propio del hombre occidental.

El humanismo amasado en largos siglos en la cuenca mediterránea se extiende en América a un grupo de naciones nacidas de análogos encuentros, confrontaciones y diálogo entre los pueblos autóctonos y los conquistadores ibéricos.

Leer nuestra identidad en las letras indianas

Un modo profundo de relevar esa identidad es el estudio de las obras literarias históricas y testimoniales del período en que se asentó esa identidad mestiza, el período indiano o colonial.

Las obras del período indiano han puesto en marcha los núcleos imaginarios, las figuras, los mitos y los valores que constituyen la fuente de la tradición nacional e hispanoamericana. Su herencia ha permanecido en la literatura, la historia, el derecho, las costumbres y la leyenda provinciana, son parte del folklore, de la herencia tradicional recogida más tarde por escritores, historiadores y folklorólogos.

La tradición hispanoamericana se fue conformando a través de la reformulación y el sincretismo de distintas corrientes, no la han conformado ni las culturas indígenas ni tampoco de un modo imperturbable la cultura hispánica, sino ambas en creciente y difícil imbricación que incorporó también, a lo largo de varios siglos, elementos de las culturas africana, árabe, judía, asiática, o provenientes de la Europa moderna, justificando el aserto de José Vasconcelos: se gestaba en este lado del mundo una “raza cósmica”, un nuevo momento de la historia en el cual tuvo importancia el mestizaje étnico y cultural.

Luis de Miranda es el autor del primer texto poético conocido sobre la fundación del Puerto de Buenos Aires. Su *Romance* asienta el tema del hambre como castigo divino a la codicia y la soberbia del militar español. Nacían juntamente las primeras muestras de una literatura escrita en estas tierras en español, y la conciencia ética que permitía el juicio sobre la historia. Así pudo escribir el clérigo extremeño Martín del Barco Centenera su obra épica, de sabor novelesco, sobre los sucesos del Río de la Playa, el Tucumán, Chile y el Sur del Brasil. Por su parte, Ruy Díaz de Guzmán vuelve a contar de otro modo los sucesos del Plata, especialmente en la gobernación del Paraguay, reivindicando la figura de su abuelo Domingo Martínez de Irala.

Estos textos, fundantes del imaginario rioplatense, echan a circular las historias del indio Oberá, de Ana de Valverde, de Siripo y Lucía Miranda, de la Maldonada. Son personajes que permanecen en las historias de los padres Lozano y Guevara, en el ensayo histórico del Deán Funes, en posteriores novelas de Rosa Guerra y Eduarda Mansilla en el siglo XIX, en obras posteriores de Mujica Láinez y Hugo Wast.

Los textos narrativos de la Colonia ostentan un carácter fundante que sobrevive especialmente en las provincias argentinas, en narraciones reformuladas por Juana Manuela Gorriti, Juan Carlos Dávalos, Juan Draghi Lucero. Pervive en esas narraciones el *ethos* humanista hispánico, que hace lugar a un talante educativo, formativo, moral, con fundamento religioso no dogmático ni rígidamente impuesto.

La historiografía clásica estaba impregnada por la elaboración simbólica e imaginaria. Puede aceptarse que una parte de ella tiende en tiempos modernos, o sea

justamente a partir del Descubrimiento y colonización de América, a un cierto estilo científico; mientras otra corriente hace lugar a la escritura mítica y literaria.

En tal dirección, cabe aceptar que la historiografía americana ha enfrentado la “historia oficial”, el estilo notarial del documento público, la gesta de las figuras principales asentada por el lenguaje convencional de los historiadores de corte. Las escrituras americanas adquieren un carácter testimonial y novelesco, fijan su atención en personajes secundarios, otorgan importancia a la descripción, la información geoeconómica, antropológica, lingüística. Los cronistas cuentan de modo vivo las historias, percibiendo su dibujo simbólico. Tales rasgos marcan el paso de la “historia hispánica”, ya entrante en una etapa más rigurosa y formal, a la “historia americana”.

En América se afirmaron el lenguaje de la imagen, el ejemplo, la fábula, el mito que se mezclan con el testimonio personal, la crónica de lo vivido, el relato de acontecimientos individuales y colectivos a los que en ciertos casos se intenta esclarecer o rectificar. Los sucesos americanos, su entorno geográfico y geocultural, la variedad de sus contrastes de lengua, costumbres, ritos y conductas, la novedad del mestizaje, imponen nuevos modos de figuración y expresión a españoles, indios y mestizos, que dan curso a la innovación genérica, la mezcla de categorías estéticas, en suma, el barroquismo pre-romántico, anuncio de una estética americana.

La “*historia verdadera*”, que incorpora elementos ficcionales, inaugura un modo específico del humanismo cristiano, relacionado con la verdad y con la ética. Se trata de una forma de historiar y novelar que, en muchos casos, se halla más cerca de la “confesión” agustiniana o de los “comentarios” clásicos, que del *roman*, que enlaza aventuras fantásticas o simbólicas. El protagonismo histórico, la imbricación de realidad y fantasía, la lengua coloquial, el contenido ético-religioso, fundan una tradición histórico-literaria de rasgos reconocibles.

La justificación personal, la defensa de la propia gestión, la búsqueda de reconocimiento, la espera de retribuciones o premios, constituyen otra de las motivaciones del cronista de Indias que se continúan como modalidad intrínsecamente americana, desde Colón, Cortés, Bernal Díaz, el Inca Garcilaso hasta Carrión de la Venera, prolongándose luego desde Lucio V. Mansilla hasta Antonio Di Benedetto.

Bernal Díaz escribe para desmentir a Gomara y a Cortés, Bartolomé de las Casas para discutir, desde la vertiente dominica a la que pertenece, a las autoridades de su Orden.

Se abre un amplio espectro que abarca desde lo individual y testimonial, hasta el afán de escribir la Historia, para dejar memoria de sucesos públicos importantes y de las figuras que los protagonizaron. Un aspecto interesante en uno y otro caso es la consideración del espacio, que abre una tradición escritural americana. La observación directa es fuente de un cierto realismo naturalista que aparece siempre asistido por la ampliación trascendente, la impregnación simbólica. Figuras e imágenes remiten a la realidad nueva pero también a un repertorio tradicional. Los tópicos religiosos, filosóficos, literarios, se superponen sin artificio manifiesto a la imagen sensible proveniente de la vivencia. Se conforma el realismo americano, un realismo barroco, simbólico, religioso, mágico.

Los textos fundacionales de América se insertan, con tono nuevo, en una tradición mítico-literaria, que proviene de la antigua leyenda, revalidada por la Patrística. El cristianismo hacía suya la “utopía” helénica y judaica, proyectando los rumbos de la navegación hacia la conquista del mundo y hacia la creación de un mundo feliz.

Estimo que es importante para la Argentina estimular un mayor conocimiento de sus primeros escritores a partir de trabajos interpretativos que permitan una recuperación e incorporación de sus valores, constantes estéticas, figuras simbólicas, caudal histórico e imaginario, fábulas, leyendas, refranes, voces y lenguaje.

La historia nacional no empieza en 1810, ni es esta la fecha inicial de una cultura que tiene hondas raíces provenientes de un mestizaje originario desarrollado en un período fundacional de tres siglos. Y hay algo más. Ese período es el que nos permite reconocernos como parte de esa América Latina que fue fragmentada en el momento de su emancipación. El proyecto de la integración política, económica y cultural de las naciones americanas hace aún más vigente la necesidad de integrar nuestra memoria total, reconociendo una identidad que unificó a nuestros pueblos en un destino común.

[Volver al menú](#)

2.2. Ricardo Rojas: en busca de la Historia perdida.

La etapa del Centenario

María Rosa Lojo

CONICET – UBA – USAL

Según Eduardo Cárdenas y Carlos Payá, el nacionalismo, entendido como “doctrina coherente que interpreta el país y su historia”¹ comienza en la Argentina con dos libros: *La restauración nacionalista*, de Ricardo Rojas (1882-1957) y *El diario de Gabriel Quiroga*, de Manuel Gálvez (1882-1962). Tanto Gálvez como Rojas pertenecían a viejas familias provincianas que habían tenido fundamental ingerencia en el gobierno de sus respectivos estados (Santiago del Estero, en el caso de Rojas, y Santa Fe, en lo que hace a Gálvez)². Los dos confluyen en Buenos Aires y sufren el impacto de la gran ciudad cosmopolita (“Cosmópolis”, la llamará Rojas en un libro homónimo); los dos se hacen oír desde la revista *Ideas* (1903-1905), fundada por Gálvez y por Ricardo Olivera, que expresa, precisamente, los primeros diagnósticos sobre la realidad argentina, y los incipientes ideales de la que iba a ser llamada “generación del Centenario”, como la búsqueda reivindicatoria de una tradición nacional, basada, para ellos, en las raíces hispano-criollas, que la élite cultural anglófila y francófila, prefería desconocer o dar por superadas.

Ricardo Rojas había nacido en Tucumán, en el noroeste argentino, en 1882, pero se educó en la vecina provincia de Santiago del Estero (de donde procedían su padre y abuelos paternos), desde 1884 a 1898. Se trasladó luego (1889) a Buenos Aires, para iniciar estudios de Derecho que quedaron trancos: su vasta formación humanística sería una obra de autodidacta. Trabajó en el periodismo, en la docencia secundaria y luego en la universitaria (Universidad de La Plata, 1908). En 1903 publicó un primer libro de poesía: *La victoria del hombre*, y se integró al grupo de la revista *Ideas*.

Antes que *La restauración nacionalista*, publica Rojas *El país de la selva* (1907), cuyos antecedentes, por afinidad temática y conceptual pueden registrarse en *Mis montañas* (1893) de Joaquín V. González (quien fue por cierto, uno de los mentores del joven Rojas). Situado en un registro intermedio entre la ficción y el ensayo, *El país de la selva*, que alcanzó un gran éxito de público y sorprendió por su originalidad³, incluye también un repertorio de leyendas y figuras míticas del folklore santiagueño

(fruto en su mayoría del sincretismo criollo-aborigen) recreadas por el autor. Mientras las selvas –en esa nueva empresa de conquista que dispone la *ultima ratio* del Progreso— están siendo sometidas a talas indiscriminadas, Rojas recuerda en estas páginas la primera conquista⁴ encabezada por su homónimo y tal vez antepasado (al menos, así le gustaba creerlo), don Diego de Rojas. Como bien señala Graciela Montaldo⁵, no puede decirse que Rojas haya sido ni deseado ser, un escritor “regionalista”, pero elige comenzar desde su “patria chica” una labor que insumirá toda su vida: recuperar un acervo tradicional que juzgaba absolutamente necesario para retrazar la figura espiritual de una nación que –desde su punto de vista– amenazaba con desdibujarse. Ya en este libro aparecen ideas largamente expandidas en su obra posterior: la compenetración del ser humano y el medio natural y la revaloración del mestizaje hispano-indígena como tronco matriz de Iberoamérica. Y desde luego, la función reparadora del poeta: si la selva ha sido condenada por la civilización a desaparecer, al menos la poesía puede rescatar la riqueza cultural que la selva engendrara: ésta es la misión que Rojas asume para inmortalizar un *habitat* geográfico-simbólico que todavía nadie ha cantado, integrándolo a la “geografía espiritual” de la Argentina (p. 139).

Los próximos libros de Rojas anticipan otras inquietudes: *El alma española* (1907) da cuenta de su fascinación por España (por la que viajó en ese año) y de sus lecturas españolas. El espectro de autores de los que se ocupa es muy amplio, desde el punto de vista ideológico y estético. Sus adhesiones más personales están por aquellos que –como Blasco Ibáñez– se han comprometido en una empresa de “regeneración” nacional (sin duda aún a su propia empresa naciente de “regeneración argentina”): el atraso, la superstición, el patrioterismo, el autoritarismo, el catolicismo sombrío que impide el goce de la naturaleza y de la vida, el poder clerical, son todas rémoras de las que España debiera desprenderse para recuperar su grandeza creadora. Y los artistas que se están ocupando de ello son preferentemente, no los castellanos, sino los que provienen de las provincias, de las regiones donde se hablan también otras lenguas: vascos, gallegos, catalanes (p. 85); del mismo modo espera Rojas que la renovación llegue desde las provincias argentinas. El hispanismo de Rojas no es regresivo ni prescriptivo: no propone el retorno nostálgico a la España conquistadora de la cruz y de la espada; al contrario, señala que los tiempos han cambiado y que ya no sirven para ella “las condiciones místicas y guerreras de su antiguo vivir”; pero aquilata el legado hispánico en la tradición y el idioma. Sostiene, además, que ese legado alcanza su

expresión y transformación más original y revulsiva, no en un español peninsular, sino en un hijo de las ex colonias: Rubén Darío, “representante genuino del alma de nuestra América” (p. 211)⁶.

En *Cartas de Europa* (1908), Rojas vuelca en crónicas que se publicarían en el diario *La Nación*, sus impresiones de viajero, donde siempre se halla, como referente virtual, su país de origen. A él termina remitiendo o enlazando sus múltiples observaciones sobre educación, religión, arte, arquitectura, y por supuesto, construcción de la nacionalidad. *Cosmópolis* (1908) –una miscelánea sobre ciudades, costumbres y escritores– señala la importancia de que la *nación* sea también una *patria*: no sólo una entidad jurídico-política, sino la tierra de los antepasados, “rincón de ensueño y de memorias”. Pero –aclara– la “unidad espiritual” y el “culto a la tradición” no deben significar hostilidad al progreso ni a la fraternidad, en un mundo que tiende cada vez más a un “modo uniforme de vivir” (p. 27).

La restauración nacionalista: en busca de la Historia perdida

La restauración nacionalista. Crítica de la Educación Argentina y Bases para una Reforma en el Estudio de las Humanidades Modernas (1909) surgió de un viaje realizado por su autor para estudiar “el régimen de la educación histórica en las escuelas europeas” (p. 13); Rojas era entonces funcionario del Ministerio de Instrucción Pública, pero señala que su comisión europea se debió más a su iniciativa personal que al interés de las autoridades, a tal punto que no se le acuerdan, durante su estadía en el extranjero, honorarios ni sueldo. Desde su título, este informe, que se publica por primera vez en una imprenta estatal (aunque, según Rojas, en ese momento no fue leído por nadie en el gobierno), elige un tono deliberadamente provocativo y polémico. ¿Deberá su libro leerse en clave “rosista”, en un momento en que ya habían aparecido los trabajos del primer revisionismo, de Adolfo Saldías, o de Ernesto Quesada? Aunque Rojas declara que “había más afinidades entre Rosas y su Pampa, o entre Facundo y su montaña, que entre el señor Rivadavia o el señor García y el país que querían gobernar” (p. 98), no se trata de eso. “Restauración” remite más bien, en este contexto, al ideal de la independencia, y a la autoctonía “indiana”, sin que esto implique anular inevitables cambios históricos: “restaurar el espíritu tradicional no significa, desde luego, restaurar sus formas económicas o políticas o sociales, abolidas por el progreso implacable y lógico de la civilización” (p. 235). En suma, afirma en el prólogo a la edición de 1922: “[...] mi propósito inmediato –dice– era despertar a la sociedad argentina de su

inconsciencia, turbar la fiesta de su mercantilismo cosmopolita...” “sabía que nadie había de prestarme atención si no empezaba por lanzar en plena Plaza de Mayo un grito de escándalo” (p. 17).

El “escándalo” de Rojas continúa, libro adentro, con el uso de fórmulas y definiciones contrastivas y paradójales. Si la generación del '37 consideró que el mal de la Argentina era el “desierto”, un mal equivalente acecharía en el “cosmopolitismo”. Hoy –añade– la “barbarie” no es la “montonera”⁷ sino la neobarbarie del mero progreso material, orientado exclusivamente al lucro, en una sociedad desintegrada. Si se quería combatir al desierto poblándolo, el cosmopolitismo nos devuelve a una situación igual o peor. Si se deseaba superar la barbarie con la creación de riqueza, la riqueza sin un sentido espiritual resulta tanto o más bárbara que la miseria, y en todo caso, se trata de una riqueza que encadena al país a la dependencia de las inversiones extranjeras. “Corrupción”, “disolución”, “caos” son las voces de alarma que Rojas prodigará a lo largo del libro: “La riqueza y la inmigración la han sacado [a la Argentina] de su antigua homogeneidad aldeana, pero no para traernos a lo heterogéneo orgánico, que es la obra verdadera del progreso social, sino para volvernos al caos originario. [...] continuamos careciendo de partidos, de ideas propias, de arte y de instituciones.” (p. 85)

Sus alertas colocan bajo una luz extrema de tragedia a un país que, con avances y retrocesos, llevaba ya, sin embargo, décadas de organización republicana y democrática, que había producido arte e instituciones (aunque pudiera haber justificadas quejas con respecto al funcionamiento de éstas), y que se preparaba para festejar rumbosamente el Centenario de la Revolución de Mayo. Es que el peligro, para su óptica, radica en otra cosa: que ese país, esas instituciones, esa cultura, no correspondan cabalmente a lo que Rojas llama *una nación*. Más allá del contrato político y jurídico, la nación no es sólo “el Estado”; constituye una *personalidad colectiva, un organismo*. La *nacionalidad* es, entonces, la *conciencia* de esa personalidad colectiva. Debe formarse, apunta, “por la conciencia de su territorio y la solidaridad cívica, que son la cenestesia colectiva, y por la conciencia de una tradición continua y de una lengua común, que la perpetúa, lo cual es la memoria colectiva.” (p. 47) Desde luego, la historiografía y la teoría política contemporáneas (de Benedict Anderson a Eric Hobsbawm) han hecho hincapié (por sobre las ideas organicistas) en el carácter de *invención y construcción* de la nacionalidad, asociado a algún tipo de manipulación ideológica y política. No obstante estas necesarias reservas, también es verdad que difícilmente podría surgir una nación tan sólo de la fecundidad imaginativa de un grupo

de ideólogos. En todo caso, podría decirse que los ideólogos o intelectuales tienen éxito, cuando aciertan a expresar o sintetizar tendencias y deseos que se hallaban latentes y presentes en la comunidad y que ésta ha podido re-conocer como propios⁸.

Sin duda, el protonacionalismo de Rojas se apoyaba en autores leídos y admirados, como los de la “Generación del ‘98” española: Unamuno, con quien se carteaba asiduamente, Ramiro de Maeztu –su amigo personal–, Ángel Ganivet, con su teoría del “espíritu territorial”. Y más lejos aún, en el Romanticismo –que impregna, por otro lado, el conjunto de su obra– Johann Gottlieb Fichte y sus *Discursos a la Nación Alemana* (1808), cuyo carácter fundacional se acepta y se destaca en *La restauración nacionalista*. No obstante, el mismo Rojas, enemigo de toda “imitación simiesca” (p. 137) en la educación nacional, previene contra las trasposiciones mecánicas y distingue *su nacionalismo* de otras perspectivas que no considera aplicables a la realidad argentina, así como también, de las estrechas manipulaciones partidistas. Advierte en una nota al pie: “Sintomática de que pensamos con ideas hechas, y hechas en el extranjero, es la circunstancia de que, en general, la palabra *nacionalismo*, lanzada en Buenos Aires, no haya sugerido sino imágenes del nacionalismo francés. Alguien creó, a propósito de ella, el verbo, *paulderouleando*, y otros asociaron el nombre de Maurice Barrés al del escritor argentino que venía a agitar esas ideas. A esos, no se les ocurrió reflexionar que el nacionalismo en Francia es católico y monárquico por tradición francesa, y guerrero por odio a Alemania. En la Argentina por tradición es laico y democrático, ha de ser pacifista por solidaridad americana. Por otra parte, el nacionalismo, según se verá más adelante, es una fórmula que puede subsistir tan fuera de los partidos en política como lejos del género criollo en literatura.” (p. 47)

Por cierto, es justo señalar –aunque David Rock haya incluido a Rojas entre los “antecedentes de la derecha argentina”⁹ –, que su nacionalismo se aparta crecientemente de las posteriores versiones políticas, de corte autoritario (y a menudo pro clericales) que alcanzan auge en las décadas del ’20 y del ’30. Rojas nunca abjuró de su fe en la soberanía popular y su representación republicana y democrática. Tampoco de su laicismo en materias institucionales¹⁰. Se consideraba, sí, un “cristiano de los Evangelios”, como Sarmiento, y creía en el cultivo de la religiosidad como experiencia interior¹¹. Por ello, estimaba que el Estado no debía subordinarse a la posición de la Iglesia, en cuestiones que atañían a la vida privada, a los “fueros personales” (como el divorcio). Fue propulsor siempre de la enseñanza laica, aunque con el trasfondo

axiológico que daba el cultivo de la moral cívica, y si creía en la conveniencia de que el Estado siguiera sosteniendo como culto oficial la Iglesia Católica, era ante todo por razones históricas, en tanto el catolicismo formaba parte del legado cultural de la tradición nacional. Considérese por lo demás, que ante el golpe de Estado militar perpetrado el 6 de abril de 1930, Rojas, que no había actuado en política anteriormente, se unió a las filas de la derrotada Unión Cívica Radical con el objeto de refundar la democracia republicana en la Argentina¹², y fue encarcelado por su rebeldía ante la dictadura. Una vez liberado regresó a la enseñanza universitaria, pero renunció a sus cátedras y a la dirección del Instituto de Literatura Argentina en 1946, por disidencias con el gobierno peronista. Murió en Buenos Aires el 19 de julio de 1957.

La restauración nacionalista es tal vez su libro más vehemente, donde su nacionalismo asume un cariz predominantemente *defensivo* y donde no faltan expresiones –pese a sus descargos— de corte xenófobo. Antes que los aspectos afirmativos, positivos, de esa amplia tradición artística y cultural, de cuyo rescate historiográfico Rojas fue innovador y pionero, se enfatiza el temor frente a lo que se experimenta como invasivo y disgregante. En la “Crítica a nuestra educación” (segunda parte del libro), se resumen tópicos que habían estado sobre el tapete parlamentario desde mediada la década del ’80, así como en el horizonte de preocupación de escritores e intelectuales, aunque Rojas aparezca como el que los instala, doctrinariamente, en un marco –el del Centenario— donde adquirirán especial resonancia. Se refieren todos ellos al problema de la educación, y podemos citar, entre otros, la crítica de un excesivo “liberalismo” que llevaría al Estado a descuidar su indelegable papel tutelar en el ámbito de la enseñanza; la crítica a los maestros ineficaces, mal preparados, o sin vocación; las objeciones contra programas de estudio que no tienen que ver con las necesidades del país, que son copia de programas europeos, o que descuidan la enseñanza del idioma, la geografía y la historia patrias; el peligro que representa la escuela extranjera en tanto que –librada a su arbitrio-- formará también ciudadanos extranjeros, como si éstos hubieran nacido en un dominio colonial de sus respectivos países y no en una nación soberana.

Como señala Lilia Ana Bertoni, muchas de estas cuestiones se habían discutido en el Parlamento y en la opinión pública; algunas estaban solucionadas o en vías de solución, como el problema de las escuelas extranjeras. El temor ante el establecimiento de la “Gran Italia”, allende los mares, mediante la formación de colonias espontáneas, no había sido sólo una horrorizada fantasía de las clases dirigentes: correspondió a un

sector de la política italiana que realmente predicaba el expansionismo, en un momento de auge colonialista en el que Italia iba a la zaga de otras naciones más poderosas. Pero ya no era realmente sostenible en las vísperas del Centenario¹³. Para la época en que Rojas publica su informe, la cuestión de la enseñanza del idioma nacional en las escuelas de las colonias, italianas o judías, estaba bajo control¹⁴.

Por otra parte, algunos de los remedios preconizados por Rojas: “pedagogía de las estatuas”, liturgia patriótica, veneración de los símbolos patrios, culto de los héroes, se habían discutido en foros públicos y constituían ya una metodología en marcha. Pero lo esencial –y lo novedoso– de su programa es colocar la enseñanza de la Historia en el eje de la *educación* (no ya de la mera *instrucción* informativa), desde la misma escuela primaria, como disciplina *formadora de la conciencia nacional*, capaz de dotar de un contenido vivo a la *conciencia cívica*. En esa Historia, se resignifica la vieja “barbarie”: gauchos y mestizos son los hacedores de la Independencia y del espíritu nacional (“su obra sangrienta fue el complemento indispensable de la revolución, pues elaboró con sangre argentina el concepto del gobierno y la nacionalidad, dando base más sólida a la obra de los constituyentes”, p. 98). Y se resignifica asimismo el papel –pasado y futuro– de las provincias¹⁵, ahogadas bajo la excesiva influencia de Buenos Aires, que impone todos los parámetros (p. 84) pero que es, justamente, el enclave donde el ambiente moral se halla más enrarecido (p. 181). La “tradición nacional” que rastrea Rojas hace el camino inverso del Progreso tecnológico y económico: ha de llegar desde el interior profundo a la metrópoli sin “alma”, para cambiar la *orientación espiritual de la vida nacional*, no ya los hechos concretos (no se trataba de cerrar las fronteras, ni de enviar a los inmigrantes o a los inversores extranjeros a sus países de origen). Bien ha señalado Maristella Svampa que la “perspectiva integracionista” de Rojas y su buceo en “los arcanos de la Tradición”, no se propone “negar el presente cosmopolita: busca en ella el principio espiritual que articule ese magma en un todo social que, por necesidad histórica, debe ser un todo nacional.”¹⁶ Cabe notar, por otra parte, la riqueza diferenciada con que Rojas percibe ese complejo legado autóctono, donde incluye los mitos y las lenguas aborígenes (consideradas dignas de figurar en los planes de estudio al lado del castellano como idioma nacional) y se obstina en preservar la toponimia indígena y criolla. También coloca a los “grandes caciques” en la nómina de héroes que debieran ser objeto del conocimiento escolar.

Blasón de plata: el numen indiano

La apelación a la “raíz negada”¹⁷ (en un país que prefería construirse con un “imaginario blanco”) se hace más nítida en su siguiente libro: *Blasón de plata* (1910). Cabe señalar que la primera reivindicación indigenista clara y consistente, que instala lo aborígen en un lugar central del imaginario y los mitos nacionales, aparece en la obra de Ricardo Rojas¹⁸. Su misma idea de la influencia determinante de la tierra, como matriz espiritual, que ejerce un poder “numérico configurante”¹⁹ sobre quienes la habitan, aunque también deriva, en la concepción rojiana, de raíces teosóficas y esotéricas, no es en absoluto ajena al pensamiento indígena.²⁰ Ni al culto secular andino de la Pachamama, ni a la noción araucana de la Mapú, que otorga al pueblo mapu-che (gente de la tierra) su gentilicio. La “conciencia indiana”, para Rojas, va emergiendo “al calor genésico de la tierra natal”, y su matriz hispano-indígena. No somos europeos puros – insiste Rojas— ni aun las familias que no han sufrido mestizaje racial alguno, porque la tierra, las experiencias y la cultura que surgen en esa nueva forja nos hacen ineludiblemente distintos. Los aborígenes son “nuestros antepasados espirituales, cualquiera sea nuestro abolengo de sangre individual y nuestro nombre de familia” (p. 125). Hasta los caracteres secundarios de la psicología colectiva brotan del suelo para hermanarnos con los primeros pobladores, y la fuerza del indianismo subyace a todo, como “instinto colectivo”. El sello aborígen queda definitivamente impreso en las creaciones culturales: mitos, leyendas, música, cosmovisión, costumbres, formas políticas, orientación general de la vida que se despliega en una Historia donde lo indígena es mucho más que un fósil arqueológico²¹, y sigue actuando como “numen” telúrico.

Si bien es cierto que los oropeles literarios, el tono de exaltación romántica y las justificaciones mesiánicas recubren o transfiguran en *Blasón de plata* las brutales realidades del exterminio y la dominación anejas a la empresa de conquista, también es verdad que el concepto de “indianización” es de por sí interesante y constituye el saldo más original y productivo del ensayo de Rojas, amplificado luego largamente en *Eurindia*. El Rojas del Centenario es renuente a incorporar la “diferencia” cultural inmigratoria a la matriz de la nacionalidad, pero le restituye en cambio la “diferencia” aborígen, como motor activo de la cultura y de la historia patrias capaz de transformar, de manera irreversible, al conquistador. Aunque, como advierte Hugo Biagini, hay motivos para sospechar que las reacciones aborígenistas del Centenario –escasas, por cierto— podrían ser la cara visible de “un racismo encubierto o disfrazado”, o que

“auspician, a veces utópicamente lo indígena para contraponerlo a otras expresiones étnicas”²², cabe aducir que, en el caso de Rojas, lo “indiano” trasciende la manifestación vergonzante de un prejuicio antiinmigratorio, y que promueve toda una estética, cada vez más abierta a la posibilidad de integrar manifestaciones exógenas que modifican creativamente la matriz originaria; el problema no está en las “influencias” sino en que éstas –más allá de lo imitativo-- lleguen a ser procesadas en una genuina creación, producto de la peculiaridad social, histórica y territorial, no sólo argentina sino hispanoamericana, que incluye, *también*, a los inmigrantes. La americanidad –apunta Rojas en el capítulo 51 de *Eurindia*— no niega la universalidad, sobre todo en el terreno de la experimentación con nuevas formas artísticas que pueden provenir de cualquier ámbito de la cultura universal, no sólo de Occidente, sino de Oriente: “La historia del arte es una continua reacción de técnicas arcaicas o exóticas en culturas que se fecundan a su contacto. América no podría renunciar a esa fuente de renovación y de progreso” (T. I, pp. 108-109).

Volvamos a *Blasón de plata*, que toma su título del Río de la Plata, por donde penetran, en busca de quiméricas riquezas, las fuerzas españolas. Continuando la línea de *La restauración nacionalista*, Rojas retorna sobre la dicotomía civilización/barbarie, para objetar, nuevamente, el sentido negativo de la “barbarie” identificada con la cultura local: “bárbaros” serían en todo caso, si se retorna a la etimología griega, no los nativos, sino los extranjeros. A esa dicotomía que considera perimida, Rojas prefiere la antítesis exotismo/indianismo, exenta de viejos lastres semánticos, de “odio unitario” y de desdén europeo por los americanos (p. 104): “[...] esta antítesis, que designa la pugna o el acuerdo entre lo importado y lo raigal, me explica la lucha del indio con el conquistador por la tierra, del criollo con el realista por la libertad, del federal con el unitario por la constitución –y hasta del nacionalismo con el cosmopolitismo por la autonomía espiritual” (105) .

El espíritu de la independencia, la fuerza de la revolución democrática, provienen de este “numen indiano” que parece dormido pero que despierta en los momentos clave de la Historia.

Quedan en *Blasón de plata*, como marcas de la época, ciertos lastres que nos distancian, indudablemente, del pensamiento de Rojas: como hemos ya señalado, la justificación de las atrocidades de una conquista, en aras de un “destino trascendente” traído por la mano (armada) de los conquistadores; o la idealización del hidalgo, como casta superior destinada “naturalmente” a conducir, que dejaría su simiente en la élite

criolla, promotora de la independencia. O la beligerancia que se sigue esgrimiendo contra los “enemigos” de la causa nacional: los desertores de ella, o “los de afuera” que han venido a pedir hospitalidad. O la bandera, concebida como emblema del misterio de la tierra, que se opone al inútil “trapo rojo” del socialismo, porque todos los ideales igualitarios se hallaban ya contenidos en la Revolución de Mayo.

Pero tampoco cabe duda que en su parte propositiva y activa, la convocatoria de Rojas en pro de la singularidad cultural fructificó en una obra ingente: su *Historia de la literatura argentina*, que ordenó por primera vez los archivos dispersos de nuestras letras en una coherente concepción historiográfica y estética, donde comienza a integrar el factor inmigratorio que aparece desprendido y ajeno de la matriz fundante en el mapa simbólico de sus libros del Centenario. Su trabajo contempla las “cuatro tendencias” del arte hispanoamericano que enuncia en *Eurindia*, en el capítulo “La nueva estética”: “lo indígena o americano, lo colonial o español, lo europeo o cosmopolita, lo nacional o argentino” (p. 63). Todas estas formas de la sensibilidad subsisten –dice– en el arte actual (también, y ya como incuestionable aporte étnico y cultural, la que llama “cosmopolita”): “armónicas o antagónicas, aisladas o refundidas, según el intérprete” (p. 72).

Conclusiones

La restauración nacionalista y *Blasón de Plata*, se inscriben en los fuegos cruzados entre “nacionalistas” y “cosmopolitas” que en realidad continúan, en el Centenario, una polémica de ya larga data en la sociedad. Ambas obras de Rojas son una respuesta al sentimiento de disgregación social y pérdida de especificidad cultural (y hasta de soberanía nacional) que experimentaba buena parte de la opinión pública argentina, no solamente grupos minoritarios de la élite. Rojas sintetiza y representa esa tendencia, desde un pensamiento idealista vinculado con el romanticismo alemán (Fichte), con la generación del '98, con el krausismo, con el “arielismo” de Rodó, sin desdeñar las influencias teosóficas, imprescindibles para comprender la construcción simbólica de su obra, además de los autores franceses que manejó habitualmente su generación (Fustel de Coulanges, Taine, Renan).

¿Supuso la concepción nacionalista de Rojas una idea cerrada y excluyente de la tradición nacional? No pueden negarse el fuerte acento defensivo y las alarmadas hipérboles de estos dos libros. Tampoco su esencialismo metafísico, su voluntad de legitimar lo nacional desde un origen que determinaría *ab initio* los “verdaderos” rasgos

de la “argentinidad” entendida como una identidad pre-constituida *in nuce*, que se va desenvolviendo en “avatares”, como los llama Rojas, a lo largo de una Historia traspasada por fines que trascienden a los individuos. Pero al menos, ese origen *ya es doble*: es “Eurindia”. Y el elemento nativo precolombino no está muerto, no es un fósil arrumbado en los sótanos de la memoria, sino un sustrato vivo, que ha fascinado y trastocado al conquistador, que ha actuado en una historia común, y que sigue operando en la sociedad argentina. Por otro lado, la relectura de la llamada “barbarie” -asociada sin duda al incipiente revisionismo de aquellos días—, la vuelta de la mirada hacia las provincias, la revaloración de su papel en la independencia y en la gestación de la nación-estado y de la nacionalidad (en tanto *comunidad* axiológica y cultural) son afirmaciones, ensanchamientos y correcciones provocativas de la interpretación historiográfica liberal. Incluso su retorno a la tradición española es —en el contexto de época— un gesto renovador. Si atendemos a la experiencia de jóvenes de la élite como María Rosa Oliver, o como Victoria Ocampo, el idioma castellano era para las clases altas apenas una lengua rústica, un bien utilitario para dar órdenes al servicio doméstico. No exagera en ese sentido la indignación de Rojas cuando se refiere a la Argentina como “colonia intelectual de Francia”. Tanto Ocampo (que al principio de su carrera sólo escribía en francés) como Oliver, tuvieron un contacto tardío con el castellano en tanto lengua literaria, y con los grandes autores españoles, que no eran habitualmente frecuentados en una educación dirigida por institutrices francesas, inglesas o alemanas. Ambas se quejarían, en sus respectivas memorias, de esta carencia fundamental que debieron suplir, por iniciativa propia, muchos años más tarde²³.

Y así como Rojas reanuda lazos históricos y estéticos con España, lo hace también, hacia atrás y hacia delante (en el ideal de un futuro común), con Hispanoamérica, a la que engloba, entera, bajo el nombre simbólico de “Eurindia” (Cfr. cap. 46 del libro homónimo).

Su obra, leída sobre todo por lo que aporta y no por lo que descarta, sigue siendo hoy día, en un momento en que la “globalización” nos despierta temores parecidos a los que hace un siglo provocara el “cosmopolitismo”, un incitante estímulo intelectual.

NOTAS

¹ Cárdenas, Eduardo, y Payá, Carlos. *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*, Buenos Aires, Peña Lillo, 1978, p. 13. Se trata, señalan los autores, no de un nacionalismo político –que se implementará entrada la década de 1920– sino de un pensamiento nacionalista en sentido amplio, de índole marcadamente cultural y estética.

² Don Absalón Rojas, padre de Ricardo, mantuvo el control político de su provincia entre 1886 y 1892. José Gálvez, tío de Manuel, hizo lo propio en Santa Fe entre 1886 y 1893; ambos fueron gobernadores. El padre de Gálvez –Manuel– fue senador provincial.

³ Al decir de Gregorio Weinberg, en: Rojas, Ricardo, *El país de la selva*, París, Garnier, 1907. Edición utilizada: última reedición con Prólogo de Graciela Montaldo en la colección *Nueva Dimensión Argentina*, dirigida por Gregorio Weinberg, Buenos Aires, Taurus, 2001, p. 57.

⁴ Rojas vuelve sobre la cuestión en una obra de teatro, *Elelín* (1929), “no para dar una lección histórica o pedagógica mediante la escena, sino para componer un poema, con toda la libertad que requiere la creación poética...” (p. 10). “Elelín” es el nombre del reino fabuloso que buscan los conquistadores.

⁵ *El país de la selva*, edición citada, pp. 10-11.

⁶ Rojas dedica aquí varias parrafadas a defender a Darío de todas las acusaciones de artificiosidad y antiamericanismo que por entonces se le hacían. Demuestra, por el contrario, lo que debe al espíritu progresista americano, a la singularidad criolla y aun al atavismo indígena. Rojas fue discípulo y amigo del poeta nicaragüense, y lo defendió ante Unamuno. La influencia modernista se advierte, desde luego, en su poesía (sobre todo en *Los lises del blasón*, 1911)

⁷ “La montonera no fue sino el ejército de la independencia luchando en el interior, y casi todos los caudillos que la capitaneaban habían hecho su aprendizaje en la guerra contra los realistas [...] La barbarie, siendo gaucha, y puesto que iba a caballo, era más argentina, era más nuestra. Ella no había pensado en entregar la soberanía del país a una dinastía europea. Por lo contrario, la defendió.” (p. 98)

⁸ A la inversa, tampoco se ha podido disolver, aun utilizando los más cruentos métodos, a naciones que se consideraban a sí mismas como tales, incluso a pesar de sus enfrentamientos internos. El caso de Irlanda podría ser un buen ejemplo. No siempre, tampoco, el estado preexiste a la nación. Esto ocurre con pueblos aborígenes, como el mapuche, que se piensa a sí mismo como “nación” (amalgamada por lengua y tradición cultural), aunque no tenga estado propio.

⁹ Así lo hace David Rock en “Antecedentes de la derecha argentina”, en VV.AA., *La derecha argentina. Nacionalistas, neoliberales, militares y clericales*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 2001, pp. 23-70. Sin embargo, es difícil asimilar a Rojas a la definición de “derecha” que en el libro se propone (“Desde los primeros momentos en que adquirió una connotación política durante la Revolución francesa, la derecha ha simbolizado la resistencia al cambio progresivo en lo político y lo social” “La derecha ha englobado en su seno una amplia gama de movimientos, desde el conservadurismo --cuyo pragmático apoyo a la monarquía y a la Iglesia católica no excluye una adecuación a la modernización— al activismo contrarrevolucionario más duro, que negaba cualquier acercamiento a todo aquello que pusiera en peligro la estructura social jerárquica”, p. 14; “forma de conservadurismo extremo, cuyos puntos de partida abrevan en una concepción organicista de la sociedad y en el antiliberalismo” –pp. 27-28). Ni Rojas negó los principios de la Revolución Francesa (a los que identifica, como lo señaló incontables veces, con los de la Revolución de Mayo), ni mantuvo una concepción corporativa y jerárquica de la sociedad (salvo en cuanto al liderazgo espiritual de héroes y genios, que motiva en él un “culto” de cuño romántico y también teosófico). Sus críticas al liberalismo no atacan la raíz de los derechos constitucionales, y su “organicismo” es en todo caso romántico y metafísico, influido más por la teosofía (el alma o el numen de los pueblos que se encaminan hacia su progresiva liberación) que por doctrinas proto-fascistas. Por otra parte, “nacionalismo” no puede identificarse sin más, con “derechismo”; por el contrario, muchos nacionalismos, en Latinoamérica y en España, han sido defensores de la soberanía y la singularidad cultural de los pueblos desde una base democrática y popular. Señalar a *La restauración nacionalista* como “texto derechista temprano” nos parece, cuando menos, una exageración distorsiva de la perspectiva. No hay que olvidar, tampoco, que a poco de su aparición fue una obra calurosamente elogiada por socialistas como Jean Jaurès.

¹⁰ Señala Juan José Sebrelí “El nacionalismo de Rojas era de término medio, el hispanismo no lo llevó al franquismo, no fue católico, sino teósofo, rosista moderado y cauteloso antiliberal, pero no fascista, yrigoyenista pero antiperonista.” (J. J. Sebrelí. *Crítica de las ideas políticas argentinas*. Buenos Aires, Sudamericana, 2002, 161-162). Barbero y Devoto lo colocan entre los nacionalistas populares y laico-democráticos.

¹¹ Ver su libro *El Cristo invisible*, Buenos Aires, Librería “La Facultad”, 1927.

¹² Todas estas consideraciones se hallan detenidamente expuestas en *El radicalismo de mañana* (1932).

¹³ Lilia Ana Bertoni, *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas*, Buenos Aires, F.C.E., 2002, pp. 30 y ss. Comentando la aparición del libro de Rojas, Roberto Giusti señala sus alarmas contra la presunta voluntad “colonizadora” italiana, como desmesuradas e injustas (*Nosotros*, IV, T. I, p. 26)

¹⁴ “El problema real de la década anterior fue convertido en un tópico, retomado y repetido por muchos otros que atribuyeron severas consecuencias a una insatisfactoria educación nacional” –señala Bertoni refiriéndose a la postura asumida por Ernesto Quesada en la *Revista Nacional*, en 1900. Casi una década más tarde, Ricardo Rojas -agrega Bertoni— lo reitera en *La restauración nacionalista*. (*op. cit.*, p. 205)

¹⁵ Rojas se ocupará detenidamente del papel fundamental de las provincias durante la gesta independentista y el proceso de construcción nacional, en un libro posterior: *La Argentinidad* (1916). También en otro libro: *Las provincias*, Buenos Aires, Librería “La Facultad”, 1927.

¹⁶ Maristella Svampa, *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1994, p. 101.

¹⁷ Así la llama María Sáenz Quesada en su reciente obra: *La Argentina: Historia del país y de su gente*; Buenos Aires, Sudamericana, 2001.

¹⁸ Se han hecho objeciones al indigenismo de Rojas, como es el caso de Bernardo Canal-Feijóo, apuntando al hecho de que escamotea al indio concreto, al drama humano de su realidad sociohistórica. Canal llega a hablar incluso, de “antiindigenismo” (“Sobre el americanismo de Ricardo Rojas”, *Revista Iberoamericana*, n° 46, Julio-Diciembre 1958, pp. 221-226). Entendemos que se trata de un indigenismo limitado al campo simbólico (lo que en su momento histórico no era poco), pero indigenismo al fin.

¹⁹ Cfr. el excelente análisis de Leonor Arias Saravia, *La Argentina en clave de metáfora. Un itinerario a través del ensayo*, Buenos Aires, 2000, pp. 364-403. La expresión citada es de la pág. 413.

²⁰ Es ésta una idea que también reelaborará a su modo la psicología junguiana, que coloca los elementos autóctonos de la tierra conquistada en el nivel inconsciente del conquistador, desde donde ejercerían sobre los nuevos habitantes, mestizos raciales o no, una poderosa fascinación. De una manera u otra, las culturas vencidas impregnan profundamente el alma de los vencedores (C.G. Jung. “Alma y tierra”, *Problemas psíquicos del mundo actual*, Caracas, Monte Ávila, 1976)

²¹ Desde luego, la concepción idealista estético-metafísica de Rojas, suscitó duras críticas por parte de quienes se adscribían a orientaciones filosóficas muy distintas, como fue el caso de José Ingenieros (“Nacionalismo e indianismo”, *Revista de América*, 2, 1913, pp. 185-194).

²² Hugo Biagini, *Cómo fue la generación del 80*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1980, p. 102.

²³ María Rosa Oliver, *Mundo, mi casa*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970, p. 69; *La vida cotidiana*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969, donde Ortega y Gasset y Federico García Lorca aparecen como verdaderos embajadores culturales de una España ignorada u olvidada. “[...] descubrí la literatura francesa antes que la española (aunque aprendí versos del *Martín Fierro* y del *Fausto* de Estanislao del Campo al mismo tiempo que los mandamientos de la ley de Dios) porque pertenecía a un sector social influido por el liberalismo de los enciclopedistas y formado por él...” “Sólo cuando ya estaba mentalmente formada pude apreciar a Cervantes (¡y cómo!), a Quevedo, Lope, Calderón, y entonces lamenté no haberlos leído antes. No haber descubierto antes el esplendor y la fuerza del idioma que me había tocado en suerte hablar...” (p. 336). Victoria Ocampo se queja de “los libros escolares de historia de América, o del desarrollo de nuestro país”, que “no presentaban las cosas de manera atrayente. No creaban una temperatura propicia a la germinación del entusiasmo, en una adolescente de mi temperamento.” (*Autobiografía*, II, pp. 58-59) (Lo mismo que ella diría Arturo Jauretche, en su libro de memorias *Pantalones cortos*). Las lecturas de Victoria eran en francés e inglés, y en su horizonte juvenil no había “dioses españoles” a quienes admirar (*op. cit.*, p. 66).

Bibliografía

De Ricardo Rojas

El país de la selva, París, Garnier, 1907. Edición utilizada: última reedición con Prólogo de Graciela Montaldo en la colección Nueva Dimensión Argentina, dirigida por Gregorio Weinberg, Buenos Aires, Taurus, 2001.

El alma española. Ensayo sobre la moderna literatura castellana, Valencia, Sempere, 1907 (fecha del prólogo).

Cosmópolis, París, Garnier, 1908 (fecha del prólogo).

Cartas de Europa, Barcelona, Sopena, 1908.

La restauración nacionalista, Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, 1909. Edición utilizada: Buenos Aires, A. Peña Lillo Editor, 1971. Con prólogo de Fermín Chávez.

Blasón de Plata, *La Nación*, Número especial por el Centenario de la Revolución de Mayo, 1910. Reeditado por primera vez en formato libro por Martín García, Buenos Aires, 1912. Edición utilizada: Buenos Aires, Losada, 1954.

La argentinidad. Ensayo histórico sobre nuestra conciencia nacional en la gesta de la emancipación: 1810-1816, Buenos Aires, Librería “La Facultad”, 1916.

La literatura argentina. Historia de la literatura argentina, Buenos Aires, Imprenta Coni: *Los gauchescos* (1917), *Los coloniales* (1918), *Los proscriptos* (1920), *Los modernos* (1922).

Eurindia. Ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas, Buenos Aires, Librería “La Facultad”, 1924. Edición utilizada: Buenos Aires, Capítulo: Biblioteca Argentina Fundamental, Centro Editor de América Latina, 1980. Prólogo de Graciela Perosio. Notas de Graciela Perosio y Nannina Rivarola.

Las provincias, Buenos Aires, Librería “La Facultad”, 1927.

El Cristo invisible, Buenos Aires, Librería “La Facultad”, 1927. Edición utilizada: Buenos Aires, “La Facultad”, 1928 (2ª ed).

Eléln, Buenos Aires, Librería “La Facultad”, 1929.

El radicalismo de mañana, Buenos Aires, L.J. Rosso, 1932.

Bibliografía secundaria

Arias Saravia, Leonor. “Los mitos étnico-geográficos: el mito indiano, el mito criollo, el mito hispano”, “La heráldica rioplatense (*Blasón de plata*)”, y “La Isis indiana: la mitificación esotérica (*Eurindia*)”, en *La Argentina en clave de metáfora. Un itinerario a través del ensayo*, Buenos Aires, 2000.

Barbero, María Inés, y Devoto, Fernando. *Los nacionalistas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.

Bertoni, Lilia Ana. *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, F.C.E.. 2002.

Biagini, Hugo. *Cómo fue la generación del 80*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1980.

Botana, Natalio, y Gallo, Ezequiel. “Estudio Preliminar”. *De la República posible a la República verdadera (1810-1910)*, Buenos Aires, Biblioteca del Pensamiento Argentino III, Ariel Historia, 1997, pp. 11-123.

Canal-Feijóo, Bernardo. “Sobre el americanismo de Ricardo Rojas”, *Revista Iberoamericana*, nº 46, Julio-Diciembre 1958, pp. 221-226.

Cárdenas, Eduardo, y Payá, Carlos. *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*, Buenos Aires, Peña Lillo, 1978.

De la Guardia, Alfredo. *Ricardo Rojas*, Buenos Aires, Schapire, 1967.

Giusti, Ricardo. “La restauración nacionalista”, *Nosotros*, IV, T. I, 26.
Ingenieros, José. “Nacionalismo e indianismo”, *Revista de América*, 2, 1913, pp. 185-194.

Ocampo, Victoria. *Autobiografía, II, El Imperio Insular*, Buenos Aires, Sur, 1982.

Oliver, María Rosa. *Mundo, mi casa*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970.

-----, *La vida cotidiana*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969.

Rock, David. “Antecedentes de la derecha argentina”, en VV.AA., *La derecha argentina. Nacionalistas, neoliberales, militares y clericales*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 2001, pp. 23-70.

Romero, José Luis. “El espíritu del Centenario”, *Las ideas en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Biblioteca Actual, Nuevo País, 1987, pp. 55-95.

Salas, Horacio. *El Centenario. La Argentina en su hora más gloriosa*, Buenos Aires, Planeta, 1996.

Sebreli, Juan José. *Crítica de las ideas políticas argentinas*. Buenos Aires, Sudamericana, 2002.

Svampa, Maristella. “La enseñanza de la historia como enjeu político”, *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1994, pp. 97-102.

Volver al menú

2.3. Esteban Echeverría y la identidad nacional

Beatriz Curia

CONICET – UBA – USAL

El título mismo de las jornadas que nos convocan —*Identidad Cultural y Memoria Histórica*— indica la persistencia en nuestro tiempo de la búsqueda de una imagen identitaria argentina, búsqueda que ha signado líneas diversas de pensamiento a lo largo del siglo XX y puede rastrearse con buenos resultados desde las primeras décadas del XIX.

Una línea predominante de la crítica contemporánea —en particular los denominados estudios “poscoloniales”— se propone develar la “auténtica identidad” de los países colonizados, desplazando el enfoque desde el centro a la periferia. Lo europeo es sustituido por lo aborigen, la cultura académica por la cultura popular, lo institucionalizado por lo espontáneo. Hace más de un siglo y medio había ya pensadores que, como Esteban Echeverría en el Río de la Plata, quisieron “aplicar al discernimiento de nuestras necesidades morales y políticas la luz de la propia reflexión; al progreso de nuestra cultura intelectual su labor propio; á la consolidación de un orden político permanente, los *elementos de nuestra existencia como pueblo ó nación distinta de las demas*” (5: 325, las cursivas son mías)¹. Lo hicieron con mayor o menor acierto según la presión contextual a que estuvieron sometidos o, para decirlo en términos de Lucien Goldman, según la *conciencia posible* de cada uno de ellos.

¿Buscaron esa imagen identitaria desde un pensamiento colonizado, con las características estructuras eurocéntricas, *modernas* y dominantes rechazada por el discurso crítico predominante en nuestros días? Es posible. A condición, claro está, de no olvidar que el actual pensamiento identitario descolonizador también se mueve con las estructuras propias de la lengua heredada, los paradigmas en ella implícitos y la tradición cultural de Occidente —que impregna tanto a la academia como a quienes infructuosamente tratan de sacudírsela de encima. Y a condición de no olvidar tampoco

que el discurso independiente construido en los márgenes es necesariamente *dominante* con respecto a la cultura de *sus propios márgenes*, si intenta representarla. Al menos, debe *traducir al propio discurso* el discurso que se construye en tales márgenes. Mucho se escribe y se habla sobre estos temas y a menudo los investigadores caen entre las redes que ellos mismos, sin quererlo, han tejido.

Por mi parte, percibo la identidad cultural argentina como ya existente y ya formada, en la medida, claro está, en que la cultura puede estarlo. La cultura es procesual y, si aceptamos que abarca la totalidad de las actividades creadoras del hombre (Isaacson), la permanente creatividad a ella inherente y el decurso temporal van produciendo transformaciones más o menos graduales que pueden convertirse en mutaciones cuando alguna fuerza extrínseca actúa con violencia. Es el caso de la irrupción de la cultura española sobre la cultura indígena americana.

Sucesivas oleadas inmigratorias que con el correr del tiempo fueron imprimiendo su sello a la identidad argentina, juntamente con los múltiples factores convergentes en el proceso histórico. Distintas etnias, distintas tradiciones, lenguas y costumbres se amalgamaron para configurar lo que hoy somos. Nuestra identidad es compleja. La enorme extensión territorial, el emplazamiento de los puertos —el de Buenos Aires, por antonomasia—, la heterogénea ubicación de las etnias, su permeabilidad relativa a los influjos externos y al mestizaje, la desigual distribución de la riqueza, los feudos de caudillos de toda laya, la marginalidad, han dado origen a un mosaico variado que es difícil aprehender como unidad. Pero no por ello la identidad argentina no existe. Existe así, con la variedad que le es inherente. No pretendamos pensar su ser como homogéneo ni intentemos avasallar la diversidad en aras de una entelequia. El ser no se construye por decreto.

Tampoco caigamos en el facilismo de detener el *hacer* mientras pensamos el *ser*. No podemos negar que tenemos una identidad. No somos ya *un país joven*, como suele decirse para excusar algunas inmadureces colectivas. Veo a nuestra Argentina más como a uno de esos hombres y mujeres que, en la tercera década de su vida —o en la cuarta—, siguen considerándose muchachos, no abandonan el nido paterno porque es cómodo y se conforman con preguntarse qué harán cuando sean adultos.

La identidad se construye mientras se vive. Como afirmó sagazmente Echeverría: “Los pueblos [...] no deben esperar á ser grandes y viejos para ser pueblos, porque jamás les llegará su día y nunca saldrán de pañales” (5: 317).

Desde otro ángulo —y dado que hay en la sala una numerosa concurrencia de jóvenes estudiantes— conviene precisar que la identidad personal no existe sin memoria. Este aserto puede conducirnos por caminos escarpados si nos remitimos a la consideración filosófica de la noción de *identidad* y las diversas concepciones surgidas a lo largo de los siglos, desde Aristóteles hasta nuestros contemporáneos, pasando por hitos tales como Hume, Kant o los idealistas alemanes. Parece preferible ceñirse a la más elemental experiencia cotidiana. Cuando decimos “yo” no nos referimos solamente a un organismo anatómico y fisiológicamente específico; sabemos que estamos constituidos, además, por todos y cada uno de nuestros actos, pensamientos, sentimientos y sensaciones, por todo lo experimentado a lo largo de nuestra vida. Esto sea dicho sin la mínima pretensión de determinar cuál sea el factor aglutinante de todos ellos. Sin pasado, sin una experiencia reconocible, no somos nosotros mismos sino pura potencialidad. Baste pensar en lo que sucede a quien padece de una amnesia total.

Algo semejante ocurre con la identidad de una nación. Sólo la memoria, el reconocimiento de un pasado en común, de tradiciones y experiencias compartidas que se proyectan sobre el presente y lo tornan inteligible, permite forjar el futuro, es decir, otro presente distinto del que es y de los que han sido.

Un breve examen de la literatura argentina anterior a 1830 permite advertir que los fundantes versos de Luis de Miranda, enraizados en la tierra rioplatense con sangre, fuego y traiciones (*Romance elegíaco*, ca. 1570), son ya americanos y argentinos por fuerza contextual, pero asumen formas propias del romancero español (Curia 1987). El arcediano Centenera, también impregnado por el influjo de la realidad americana, inscribe el mundo histórico mítico y maravilloso de su *Argentina* (1602) en vetustos moldes coloniales. Otro tanto cabe afirmar del primer poeta nacido en estas tierras — hasta que los investigadores no descubran otro— del que se tenga memoria, el cordobés Luis Josef de Tejeda y Guzmán (1604-1680). Sentado a orillas del Suquía, desgrana los versos del romance sobre su vida, se mueve en la sociedad de la nueva Babilonia, enhebra las perlas de su rosario mariano, memora a la santa de Lima, pero siempre lo acompañan, además del hispano romance, su Góngora y un algo de Quevedo.

En la *Oda* de Lavardén (1801) Marcelino Menéndez y Pelayo reconoce “una tentativa de poesía descriptiva americana con toque de color local, agradable siempre, y novísimos en la escuela a que el autor pertenecía”. Sin embargo —además de la

alabanza a los reyes de España— el molde neoclásico y barroco, las alegóricas imágenes y el utilitarismo propio del pensamiento imperante revelan una inconfundible impronta hispánica.

También en moldes coloniales, hay en Esteban de Luca y en Vicente López y Planes, impregnados de fisiocracia, exhortaciones a trabajar el suelo argentino y un virgilianismo de cuño clásico. Los hermanos Varela no se despojan todavía de los cepos provistos por la preceptiva española. Mientras Florencio fue un purista y defensor explícito de las formas clásicas, Juan Cruz, en la misma línea, traductor de los poetas latinos, proporciona a nuestra historia literaria un poema singular, “En el regreso de la expedición contra los indios bárbaros, mandada por el coronel don Federico Rauch” (251-257), que por su color local debe ser tenido en cuenta como importante antecedente de *La Cautiva*. “Capaz de sacudir como ciudadano el yugo político, [Varela] no era capaz de sacudir el yugo literario. No es que no lo pudiera, es que no lo sabía. Sólo a la generación siguiente le sería dado denunciar esta y más honda subordinación colonial”, afirma Ricardo Rojas en su historia de la literatura argentina.

Si bien las consideraciones precedentes resultan válidas para la denominada “poesía culta” o “poesía letrada”, la poesía popular, nutrida por los poemas anónimos transmitidos oralmente, era un vívido testimonio de nuestra tierra, de sus pobladores, de sus costumbres y había alcanzado formas consustanciadas con el decir del hombre rioplatense.

En este escenario aparece Esteban Echeverría, pensador y poeta, para formular una propuesta de construcción identitaria y contribuir a ella con su obra. La lectura de un fragmento de su ensayo “Clasicismo y Romanticismo” puede resultar un orientador punto de partida para un acercamiento a su visión de la identidad argentina:

El espíritu del siglo lleva hoy á todas las naciones á emanciparse, á gozar la Independencia, no solo política sino filosófica y literaria; á vincular su gloria no solo en libertad, en riqueza y en poder, sino en el libre y espontáneo ejercicio de sus facultades morales y de consiguiente en la originalidad de sus artistas [...]. Sin embargo debemos antes de poner manos á la obra, saber á qué atenernos en materia de doctrinas literarias y profesar aquellas que sean más conformes á nuestra condicion y esten á la altura de la ilustracion del siglo y nos trillen *el camino de una literatura fecunda y original, pues, en suma, como dice Hugo, el Romanticismo no es más que el Liberalismo en literatura* [...]. (5: 99-100, las cursivas son mías).

Este párrafo es una suerte de proclama y toda su obra se orienta a cumplir con el propósito aquí enunciado.

Echeverría marca un hito en el desarrollo de las ideas políticas, sociales y estéticas argentinas. Introdutor del Romanticismo en el Río de la Plata, trató de romper todo vínculo con las tradiciones del Antiguo Régimen, particularmente en las costumbres y en la legislación, para lograr una verdadera “sociabilidad americana”. El paso de una a otra era el paso de la dependencia a la libertad, de los dogmas a la razón crítica, de la desigualdad de clases a los principios de igualdad democrática (4: 158-164). Política, ciencia, religión, arte, industria, todo debía “encaminarse á la democrácia, ofrecerle su apoyo, y cooperar activamente á robustecerla y cimentarla”(4: 170).

España había impuesto, junto con su dominio, la religión, la economía, las leyes, la lengua y su literatura. Toda la obra de Echeverría se encuentra teñida por su voluntad de crear una literatura propia y original, en una lengua castellana enriquecida por el uso americano, con temas provenientes de la realidad del país y con la finalidad de contribuir, trascendiendo lo estético, al trazado de un perfil argentino.

En su primera lectura en el *Salón Literario*, postula la imperiosa necesidad de constituir un *sistema filosófico* basado en la realidad argentina —no prestado por la lectura de autores europeos—, *una literatura original* que sea expresión de la vida social del país y una *doctrina política* “conforme con nuestras costumbres y condiciones que sirva de fundamento al Estado” (5: 329). En la undécima palabra simbólica del *Dogma Socialista* —“Emancipación del espíritu americano” (4: 165)—, proclama: “Somos independientes, pero no libres”.

Identidad política

Denuncia Echeverría en el *Dogma Socialista* que la Revolución de Mayo, fruto del espíritu moderno, se encuentra todavía obstaculizada por el Antiguo Régimen, por las costumbres y la legislación coloniales. Los dogmas deben reemplazarse por el ejercicio permanente de las facultades del hombre y los privilegios han de eliminarse para dar paso a la igualdad de todos los ciudadanos (4: 160-162).

El maestro de la generación del 37 propone en su primera lectura en el *Salón Literario* que, tomando como base “los tesoros intelectuales que nos brinda el mundo

civilizado, por medio del tenaz y robusto ejercicio de nuestras facultades, estampemos en ellos *el sello indeleble de nuestra individualidad nacional*” (5: 335, las cursivas son mías).

Transcurridas ya casi tres décadas desde la Revolución de Mayo, denuncia Echeverría desde las páginas irónicas de “Historia de un matambre de toro”, innegablemente argentinas, que todavía existen quienes creen “que las leyes españolas atesoran toda la humana sabiduría, como pensaba del Alcoran, Omar, el turco incendiario de la biblioteca de Alejandria; y aferrados en esta creencia se queman las pestañas leyéndolas y buscando en sus maravillosos periodos los elementos de una legislación argentina” (5: 379). Claro está que se refiere a la *restauración de las leyes españolas coloniales*, como preconizaba Rosas.

En la segunda lectura preparada para el Salón Literario², Echeverría rechaza una aplicación mecánica de doctrinas económicas inadecuadas a la realidad del país. Reconoce la importancia de la industria para el progreso de las naciones, pero subraya que sólo las necesidades llevan a los miembros de una sociedad a ser industriosos con el objeto de poder satisfacerlas. En esos tiempos que vivía el país, se generaron nuevas necesidades en sus habitantes, similares a las existentes en las naciones progresistas e industrializadas de Europa, pero sin tener los recursos indispensables para satisfacerlas. Faltaban capitales y brazos y Echeverría reclama la colaboración de los gobiernos para lograrlos.

Entretanto, propone, sería necesario ir aumentando el valor agregado a los productos agrícola ganaderos. Hasta el momento, la política económica se había ido fundando en los postulados de economistas europeos, sin indagar a fondo las condiciones del país, su industria, sus medios de producción.

Contra lo que suele ser un clisé aplicadamente repetido por gran parte de los escoliastas de su obra, Echeverría estaba muy lejos de ser un “afrancesado” que deseaba aplicar al país pautas ajenas a su idiosincrasia: “Ser grande en política —afirma en la “Ojeada Retrospectiva...”—, no es estar á la altura de la civilización del mundo, sino á la altura de las necesidades de su país” (4: 34-35) y

[p]ediremos luces a la inteligencia Europea, pero con ciertas condiciones.
// El mundo de nuestra vida intelectual será á la vez nacional y

humanitario: tendremos siempre un ojo clavado en el progreso de las naciones, y el otro en las entrañas de nuestra sociedad. (4: 193-194).

La Europa romántica

Echeverría estuvo en Francia desde el 27 de febrero de 1826 hasta mayo de 1830. A la par de otros jóvenes de aproximadamente su misma edad, como Víctor Hugo, vivió un período de agudas modificaciones culturales y, como ellos, experimentó no solo el clima de época sino el influjo de los románticos alemanes e ingleses, y, además, de franceses anteriores o contemporáneos. Su pensamiento, sin embargo, no es una mera respuesta a estos influjos. Se desarrolló de manera personal, estrechamente vinculado con su tierra y la situación sociohistórica y cultural de la Argentina (Curia, “Esteban Echeverría y Víctor Hugo...”). Incluso desde el mundo globalizado de hoy no resulta difícil comprender el carácter modélico que asumía la cultura europea para los países americanos. Europa, sinónimo de progreso, de civilización, era meta de las peregrinaciones de argentinos y otros latinoamericanos ávidos de conocer las novedades que conducirían a su tierra por la senda del progreso³. A la falta de acuerdo y de unidad entre los conciudadanos que denuncia reiteradamente Echeverría —cada uno se ocupa en “labrar para sí su pequeño mundo ideal ó su glorificación” (4: 336), como sigue ocurriendo en nuestro siglo XXI—, se agregaba lo que hoy denominaríamos un *colonialismo mental*, cuya inveterada vigencia sigue haciéndonos devotos de cuanto “ismo” nace en lejanas tierras. Esto conducía, entonces igual que ahora, a tomar como propias las ideas europeas “sin pensar —apunta Echeverría— que no nos pertenecen, y que el labor lógico y normal de la inteligencia en Europa, es muy diferente del nuestro, de organización y emancipación progresiva” (4: 335).

En su carta a Alcalá Galiano, de 1847, Echeverría se diferencia claramente de Hugo cuando rechaza la teoría de *l'art pour l'art*, presente “hasta cierto punto en Víctor Hugo” (en su prólogo a *Les Orientales*) y la admite sólo en la medida en que se dé en países solidariamente constituidos, donde el ingenio busque lo nuevo por la esfera ilimitada de la especulación. Por el contrario, “nada progresiva” le parece esa teoría por parte de un poeta de la España revolucionaria que aspira exacerbadamente a su regeneración. De donde se desprende, elidiendo el silogismo, que para la Argentina revolucionaria que busca su regeneración es inoperante la teoría del arte por el arte.

Echeverría advierte —y lo explicita en el capítulo VII del *Dogma*— que la Revolución de Mayo, fruto del espíritu moderno, se encuentra todavía obstaculizada por el antiguo régimen, por las costumbres y la legislación coloniales. Los dogmas han de reemplazarse por el ejercicio permanente de las facultades del hombre y los privilegios deben eliminarse para dar paso a la igualdad de todos los ciudadanos: “Como antes de Mayo no teníamos Patria, para saber lo que es la Patria era preciso retroceder a la tradición de Mayo, y tomarla como punto de partida”.

Diagnostica un vicio en la sociedad argentina “que ha esterilizado los trabajos de la inteligencia entre nosotros” (4: 335) A la falta de acuerdo y de unidad —cada uno se ocupa en “labrar para sí su pequeño mundo ideal o su glorificación”— se agrega lo que hoy denominaríamos el *coloniaje mental* que conduce a tomar como propias las ideas europeas “sin pensar que no nos pertenecen, y que la labor lógica y normal de la inteligencia en Europa, es muy diferente de la nuestra, de organización y emancipación progresiva”.

Echeverría creyó sinceramente que el futuro no debía depender de un trasplante cultural.

La identidad en *Apología del matambre*

Toda la obra de Esteban Echeverría se encuentra teñida por su voluntad de crear una literatura propia y original, en una lengua castellana enriquecida por el uso americano, con temas provenientes de la realidad del país y con la finalidad de contribuir, trascendiendo lo estético y, como ya dijimos, a labrar el perfil de nuestra patria.

Publicada por primera vez en Buenos Aires por *El Recopilador de Buenos Aires*, el 7 de mayo de 1836, y reproducida el 30 del mismo mes en *El Republicano* de Montevideo (Verdevoye 2002, 181), la “Apología del matambre” es recogida por Gutiérrez en su edición de las obras de Echeverría (5: 200-208), con el subtítulo “Cuadro de costumbres argentinas”. Quizá sea ésta una de las páginas más peculiares de Esteban Echeverría. Y la afirmación no obedece a razones adjetivas sino a una sustantividad reveladora de su espíritu multifacético⁴.

En el matambre, manjar de neto origen argentino (piénsese que todavía hoy, aunque sigue siendo un manjar predilecto en las mesas locales, no se incluye entre las

carnes de exportación), condensa Echeverría varios rasgos de lo que podría llamarse *nuestra identidad*.

El título, con sus términos contradictorios, delata la clave irónica del texto. ‘Apología’ remite a un registro de habla culta y letrada, a la par que asigna al discurso una altura que parece inapropiada para referirse a la prosaica nutrición.

Propone de entrada dos ideas relevantes. La primera, la identidad lingüística. La segunda, el carácter distintivo de los tipos humanos característicos de su país:

Un extranjero que ignorando absolutamente el castellano oyese por primera vez pronunciar, con el énfasis que inspira el hambre, á un gaucho que va ayuno y de camino, la palabra *matambre*, diria para sí muy satisfecho de haber acertado: este será el nombre de alguna persona ilustre, ó cuando menos el de algun rico hacendado (200).

La generación del 37 creyó imperioso lograr una independencia literaria y lingüística acorde con la independencia política nacida en Mayo de 1810 y proclamada en 1816. La empresa fue asumida de modo diverso por cada uno de sus integrantes. Así lo demuestran, para mencionar dos casos extremos, la incorporación de Juan Bautista Alberdi a la Real Academia Española y el rechazo del diploma de miembro de la misma entidad por parte de Juan María Gutiérrez⁵.

Echeverría supo apreciar la hermosa lengua que heredó América de España, “la lengua meridional mas sonora y variada en inflecciones silábicas” (“Estilo, lenguaje, ritmo, método expositivo”, 5: 115-121, 120), e indujo a aplicarla “al cultivo de todo linaje de conocimientos; á trabajarla y enriquecerla con su propio fondo, pero sin adulterar con postizas y exóticas formas su índole y esencia, ni despojarla de los atavíos que le son característicos” (118). En la primera edición de sus *Rimas* la siguiente aclaración trasunta un programa estético que abarca, desde la concepción de la obra hasta su recepción, el conjunto del hecho literario. Resulta claro el papel fundamental desempeñado por el léxico:

Se ha creido necesaria la explicacion de algunas voces provinciales, por si llega este libro á manos de algun extranjero poco familiarizado con nuestras cosas. Se omite la de otras, cuya inteligencia es obvia, que el autor ha utilizado intencionalmente para colorir con mas propiedad sus cuadros, como, *caballo parejero*, por caballo de carrera; *beberaje* por borrachera; *bañado* por campo anegado; *parar la oreja* el caballo, por moverla erguida en señal de sobresalto &c. &c.

Como el mismo Echeverría ha apuntado en su “Advertencia”, “De intento usa á menudo de locuciones vulgares y nombra a las cosas por su nombre” (*ibid.*, v)⁶.

El cuidado con que usa y adapta la lengua castellana para no alterar su fondo se advierte en la “Apología del matambre” cuando subraya el término ‘*extrangis*’. Se trata de un vocablo no incorporado al Diccionario académico hasta 1889, en la locución familiar ‘de extranjis’. Echeverría lo resalta como si quisiera destacar el carácter poco ortodoxo de la palabra, su uso exclusivamente familiar, no adecuado a la lengua escrita española.

En cambio ‘matambre’, voz argentina, no se subraya, como si de este modo estuviera legitimando su inclusión. Me permito recordar que ‘matambre’ se define hoy en el *Diccionario de la Lengua Española* como sigue: “De *matar* y *hambre*. // 1. m. *Argent.* Capa de carne y grasa que se saca de entre el cuero y el costillar de los animales vacunos. // 2. [m.] *Argent.* Fiambre hecho por lo común con esa capa de carne, rellena y adobada”. Parece una verdad de perogrullo. Sin embargo, ‘matambre’ no aparece en el Diccionario académico con esta acepción hasta 1959. Con la grafía ‘matahambre’ puede encontrárselo no antes de la edición de 1936 (p. 826, col. 1). Esto revela cuán alejado del universo lingüístico español peninsular se encontraba nuestro matambre.

La conciencia de la peculiaridad de los habitantes del país se manifiesta en la elección del *gaucho* como personaje intransferiblemente argentino, capaz — especialmente si está hambriento— de valorar en todas sus connotaciones el argentino vocablo ‘matambre’ con que se nombra el argentino y predilecto manjar. Sirva como indicio de la particularidad rioplatense del gaucho el hecho de que el diccionario de la Academia no haya registrado el vocablo ‘gaucho’ —con el sentido de habitante de nuestros campo— hasta su edición de 1852 (p. 346, col. 2). Estos excursos lingüísticos me parecen indispensables en la medida en que resulta fácil, pasadas casi dos centurias, perder la perspectiva.

Al *extranjero* contraponen un *nosotros* que abarca a todos los nativos de estas tierras, “acostumbrados desde niños á verlo andar de boca en boca, á chuparlo cuando de teta, á saborearlo cuando mas grandes, a desmenuzarlo y tragarlo cuando adultos”, que saben “quien es, cuales son sus nutritivas virtudes y el brillante papel que en nuestras mesas representa”. A través de estas frases da noción de la textura del matambre, implícita en el modo en que cada uno, según su edad, puede comerlo.

En la “Apología del matambre” advertimos, más que un mero *cuadro de costumbres argentinas* —subtítulo agregado por Juan María Gutiérrez—, un estilo que le permite a Echeverría sugerir mucho más de lo que dice. Se descubre la profundidad de sus intenciones gracias a la transparencia de su discurso.

Por empezar, el contrapunto entre *argentino* y *extranjero*, cuyas diferencias son sólo metáforas de distintos sistemas de valores (Cf. Hamon 115) establecidas desde la seguridad de un sistema axiológico compartido con el público, constituye la pista para descubrir que el texto está escrito en clave irónica. La “nombradía” del matambre es grande, sostiene el yo discursivo, pero “no tan ruidosa” como la de aquellos que “haciendo gemir la huma[n]idad, se estiende[n] con el estrépito de las armas, o se propaga[n] por medio de la prensa ó de las mil bocas de la opinion” (201). Por el contrario, el teatro de sus proezas “son los estómagos anchos y fuertes [...] y cada diente sincero apologista de su blandura y generoso carácter”. El circunloquio no obsta para que en realidad lance por elevación sus púas contra todas las formas de opresión y, concretamente, si se tiene en cuenta el contexto, contra el rosismo y sus propagandistas. Tiene en la mira especialmente al napolitano Pedro de Ángelis, *voz* periodística de Rosas.

Con ironía, declara ser incapaz de enfrentar más *arduas y graves tareas* y prefiere *ser el órgano de modestas apologías* a escribir la biografía de *varones ilustres*. Como tal, “trasmitir si es posible á la mas remota posteridad, los histórico-verídicos encomios que sin cesar hace cada quijada masticando, cada diente crugiendo, cada paladar saboreando, el jugoso é ilustrísimo matambre” (*id.*). Se advierte que el humor de Echeverría disfruta con el contraste de tonos, surgido de palabras distinguidas en contexto vulgar. La pretendida diferenciación de géneros prestigiosos y su “modesto” texto recuerda párrafos como el que encabeza “El Matadero”: “A pesar de que la mía es historia, no la empezaré [...] como acostumbraban hacerlo los antiguos historiadores españoles de América, que deben ser nuestros prototipos” (“El Matadero” 5: 208-242, 208).

Personificando al *matambre*, proclama con zumbona arrogancia la superioridad del criollo manjar sobre los platos preferidos por los “de *extranjis*”:

porteño en todo, ante todo y por todo, quisiera ver conocidas y mentadas nuestras cosas allende los mares, y que no nos vengan los de *extrangis* echando en cara nuestro poco gusto en el arte culinario, y ensalzando á vista y paciencia nuestra los indigestos y empalagosos manjares que brinda sin cesar la gastronomía á su

estragado apetito: y esta ráfaga también de espíritu nacional, me mueve á ocurrir á la comadrona intelectual, á la prensa, para que me ayude á parir si es posible sin el auxilio del *forceps*, este más que discurso apologético.

Griten en buenhora cuanto quieran los taciturnos Ingleses, *roast-beef*, *plum pud[d]ding*; chillen los Italianos, *maccaroni*, y váyanse quedando tan delgados como una I ó la aguja de una torre gótica. Vocean los franceses *omelette soufflée*, *omelette au sucre*, *omelette au diable*; digan los españoles con sorna, *chorizos*, *olla podrida*, y más podrida y rancia que su ilustración secular. Griten en buena hora todos juntos, que nosotros, apretándonos los flancos soltaremos zumbando el palabron, *matambre*, y taparemos de cabo á rabo su descomedida boca.

Tras lo que ofrece una lectura recta, puede aprehenderse oblicuamente una valoración de la cultura nacional, un deseo de que trascienda las fronteras y sea reconocida, un repudio a la aplicación sin más en el país de lo que no ha surgido genuinamente de nuestra realidad. Subyace en toda la escritura de Echeverría, como se ha visto, la necesidad de crear una sociedad democrática que continúe el pensamiento anticolonial de la Revolución de Mayo. Incluso lo que socarronamente denomina su deseo de ser *el órgano de modestas apologías*, da lugar a un texto cuya lectura nos va revelando su designio de contribuir al nacimiento de una cultura nacional. De ahí que sea capaz de agregar al menú internacional el muy criollo *matambre*.

El estereotipo se sitúa con frecuencia en el campo del epíteto, de la adjetivación (Pageaux 108), y evidentemente modela el comentario que Echeverría agrega con referencia a cada pueblo y su cocina típica, pero interesa más que nada advertir cómo, situando al argentino frente a un *otro*, en esa alteridad lo define. Los adjetivos aplicados a la comida española subrayan la voluntad de independizarse de todo colonialismo y su oposición al Antiguo Régimen, pero no indican un rechazo en bloque de lo español y menos de su literatura. De su admiración por muchas obras de la literatura ibérica y de la frecuentación que de esos textos hacía dan testimonio numerosos escritos del autor de *la Cautiva*. No resulta menos evidente en ellos su entusiasmo por la España revolucionaria.

El texto es ricamente coloquial, con matices orales bien señalados por Knowlton y por Verdevoje. “¿Qué diccionario, qué léxico —se pregunta este último— registraba entonces ese tipo de palabras? Ninguno. ¿No podríamos, pues, argüir que, al usarlas, Echeverría fue uno de los que introdujeron voces del vocabulario campesino (oral) en la literatura culta?” (Verdevoje 1997, 7).

A medida que el lector va recorriendo estas páginas descubre que, a pesar de su personalidad poliédrica, se trata siempre de nuestro Esteban Echeverría. El mismo que fue autor de textos fundacionales de nuestra cultura, como el *Dogma Socialista*, *La Cautiva*, *El Matadero*, aunque muchos otros no tan difundidos, como esta *Apología del matambre*, podrían reclamar para sí el calificativo y ampliamente justifican su carácter de precursor.

Con matambre, afirma, se nutrieron “los pechos varoniles” de quienes “escalaron los Andes, y allá en sus nevadas cumbres entre el ruido de los torrentes y el rugido de las tempestades, con hierro ensangrentado escribieron: *independencia, libertad*” (203). Este párrafo resulta clave para confirmar que la “Apología del matambre” dista de ser una *modesta apología* y, por el contrario, responde a los objetivos estéticos y sociales del autor. Como apunta Paul Verdevoye, la *Apología...* “ilustra una de las intenciones esenciales de Echeverría que aconsejaba la creación de una literatura inspirada en temas locales” (Verdevoye 2001, 181).

Pero también torna manifiesta, cabe agregar, la voluntad de enraizar su presente en la memoria.

Esteban Echeverría está lejos de proclamar un aislamiento suicida y menos un nacionalismo xenófobo. Dicho con sus propias palabras: “El mundo de nuestra vida intelectual será á la vez nacional y humanitario: tendremos siempre un ojo clavado en el progreso de las naciones, y el otro en las entrañas de nuestra sociedad” (*Dogma Socialista* 4: 1-204, 194-195). Y en la “Advertencia” a las *Rimas*: “El Desierto es nuestro, es nuestro mas pingüe patrimonio y debemos poner conato en sacar de su seno, no sólo riqueza para nuestro bienestar, sino también poesía para nuestro deleite moral y fomento de nuestra literatura nacional” (“Advertencia” 5: 143-149, 144).

Nada fue igual en estas tierras después de Echeverría, quien ya en 1844 reivindicaba para sí con toda justicia el mérito de haber introducido nuevas ideas políticas y estéticas, de haber fundado la Asociación de Mayo, de ser portaestandarte de la democracia, organizador y renovador social:

¿De qué cabeza salieron casi todas las ideas nuevas de iniciativa, tanto en literatura como en política, que han fermentado en las jóvenes

inteligencias argentinas desde el año treinta y uno en adelante? [...] ¿Quién a mediados del treinta y ocho promovió una asociación de las jóvenes capacidades argentinas y levantó primero en el Plata la bandera revolucionaria de la democracia, explicando y desentrañando su espíritu? ¿Quién antes que yo rehabilitó y proclamó las olvidadas tradiciones de la revolución de Mayo? ¿Quién trabajó el único programa de organización y renovación social que se haya concebido entre nosotros? ⁷.

Aunque existía ya en la sociedad rioplatense un terreno propicio, abonado por diversos aportes de las generaciones anteriores y por inmigrantes de distintas nacionalidades —en especial bonapartistas franceses exiliados—, Echeverría fue la cabeza de la generación del 37, renovó profundamente nuestra literatura y sentó los principios sobre los cuales Alberdi escribiría sus *Bases*, se construiría el sólido edificio de la Constitución Nacional de 1853, se emprendería la educación popular, se generarían los emprendimientos transformadores de los hombres del 80 y sería posible una exultante celebración del Centenario.

La falta de cohesión entre los argentinos y el desprecio de la memoria colectiva llevaron luego a una centuria signada por fracasos y enfrentamientos, por el individualismo, por el desprecio a la Constitución, por la destrucción del sistema educativo, por el debilitamiento de las instituciones, por la masificación globalizadora.

Ojalá podamos enderezar el rumbo y llegar al bicentenario de la Revolución de Mayo integrados al mundo y sin perder la conciencia de la propia identidad. Para ello será preciso, sin lugar a dudas, no dejar de lado la memoria.

Dicho con palabras de Echeverría:

[...] es indispensable, para que [las nuevas generaciones] puedan marchar con paso firme y resuelto á la conquista de los grandes destinos de la revolucion [de Mayo], enseñarles —*de dónde vienen, dónde están, y hácia que punto deben encaminarse* (336, las cursivas son mías. *Manual de enseñanza moral*. Texto escrito en Montevideo, en octubre de 1844).

¹ Respeto la grafía de los originales en la transcripción de los textos.

² No hay certeza de que haya pronunciado esta disertación, aunque se conserva el texto redactado con tal objeto.

³ Refiriéndose a Miguel Cané (p.), relata Magariños Cervantes en su *Biblioteca Americana* que “Ese viage [a Francia, iniciado en agosto de 1847] fue para Cané la realización de sus intuiciones de civilización, y le sirvió para educar sus sentidos en el arte estéticamente y para ensanchar su inteligencia (Magariños 20).

⁴ Para el desarrollo de este punto tomo como base mi artículo “Nosotros y los *de extranjis*”.

⁵ Cf., entre la bibliografía que aborda focal o colateralmente el tema, Arrieta, Weinberg.

⁶ Me he ocupado *in extenso* de este punto en Curia 2001.

⁷ Carta datada en Montevideo, el 6 de abril de 1844, y dirigida Melchor Pacheco y Obes. Fue incluida en el *Epistolario del siglo XIX*. 103-108.

Bibliografía

- Rafael Alberto Arrieta. *La literatura argentina y sus vínculos con España*. Buenos Aires, Librería y Editorial Uruguay, 1980.
- Philippe Hamon. *L'Ironie littéraire; Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris, Hachette, 1996.
- Pere Ballart. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona, Quaderns Crema. 1994.
- Beatriz Curia. “Contribuciones de Esteban Echeverría a la lexicografía argentina. Homenaje en el sesquicentenario de su muerte (1851-2001)”. En *Palabra y Persona*, núm. 8, *El lenguaje de los argentinos*. Buenos Aires, Centro Argentino del P.E.N. Internacional, 2001. Pp. 122-133.
- _____. *Múdenos tan triste suerte. Sobre el “Romance” de Luis de Miranda*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, U.N.C./CADEI, 1987.
- _____. “Nosotros y los *de extranjis*. La identidad como programa. Homenaje a Esteban Echeverría en el bicentenario de su nacimiento (1805-2005)”. En *Revista de Literaturas Modernas* 36. En prensa.
- Diccionario de la lengua española*. Madrid, Real Academia Española, 1992. También versiones *online* de los demás diccionarios editados por la Academia, desde el siglo XVIII en adelante.
- Diccionario del Habla de los Argentinos*. Editado por la Academia Argentina de Letras. Buenos Aires, Espasa, 2003.
- Estéban Echeverría. *Obras completas de D. [...]*. [Edición de Juan María Gutiérrez]. Buenos Aires, Carlos Casavalle, 1870-1874. 5 v.
- Estevan Echeverría. *Rimas de [...]*. Buenos-Aires, Imprenta Argentina, 1837.
- José Isaacson. *Antropología literaria*. Buenos Aires, Marymar, 1982.
- William M. Katra. *La generación de 1837. Los hombres que hicieron el país*. Trad. de María Teresa La Valle. Buenos Aires, Emecé, 2000.

-
- Edgar C. Knowlton Jr. *Echeverría*. Bryn Mawr, Pennsylvania, Dorrance & Company, Inc., c. 1986.
- Daniel-Henri Pageaux. “De la imagería cultural al imaginario”. En Brunel, Pierre, y Chevrel, Yves [dir.]. *Compendio de literatura comparada*. México, Siglo XXI, 1994. Pp. 101-130.
- Alberto Palcos. Nota introductoria en: Esteban Echeverría. *Páginas literarias, Una estética romántica*. Prólogo de Arturo Capdevila y apéndice de Juan María Gutiérrez. Buenos Aires, Imprenta Mercatali, s.f. Pp. II-III. (Colección Grandes Escritores Argentinos).
- Enrique Pupo-Walker. “Originalidad y composición de un texto romántico: *El Matadero*, de Esteban Echeverría”. En *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Dirección y prólogo de Enrique Pupo-Walker. Madrid, Castalia, 1973. Pp. 37-49.
- Epistolario del siglo XIX*, preparado por Adolfo de Obieta, Fermín Estrella Gutiérrez y Adela Grondona. Buenos Aires, SADE, 1967.
- Juan Cruz Varela. *Poesías*. Estudio preliminar de Manuel Mujica Láinez. Buenos Aires, Estrada, 1943.
- Paul Verdevoye. *Costumbres y costumbrismo en la prensa argentina desde 1801 hasta 1834*. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1994.
- _____. *Literatura argentina e idiosincrasia*. Edición y prólogo de José Isaacson y Beatriz Curia. Buenos Aires, Corregidor, 2002.
- _____. “Oralidad e historia en la literatura: dos preocupaciones de Echeverría y Mitre”. En *Palabra y Persona*, año I, n.º 2. Buenos Aires, Centro Argentino del P.E.N. Internacional, octubre de 1997. Pp. 5-13.
- Félix Weinberg. *El Salón Literario de 1837; Con escritos de M. Sastre - J. B. Alberdi - J. M. Gutiérrez - E. Echeverría*, 2 e., Buenos Aires, Hachette, 1977.

[Volver al menú](#)

3.1. Fray Mocho: entre la regulación y la emergencia de lo diverso

Dra. Andrea Alejandra Bocco

Universidad Nacional de Córdoba

Resumen:

El fin de siglo XIX y comienzo del siglo XX implican una serie de movimientos transformacionales en los planos estéticos, políticos, sociales, culturales. El país deviene "otro".

Los ejes que operan estas transformaciones son nudos complejos y ambiguos. La modernidad irrumpe demasiado rápido en un territorio en donde las prácticas vitales se vinculan fuertemente a lo rural. De ahí que la transición tendrá matices de variado tono: la mirada nostálgica y/o despreciativa hacia las tradiciones, a la vez que la refuncionalización de las mismas; el repudio, la aceptación desconfiada o la convivencia tumultuosa con la inmigración; la ciudad como *axis mundi* o centro de perdición; la voluntad de formular la nacionalidad y la sensación de amenaza sobre ésta, entre otros.

La escritura de fin de siglo XIX y comienzos del siglo XX tematiza todo el amplio espectro de tensiones culturales. Nos interesa, en este caso, detenernos principalmente en un autor cuya labor se ha vinculado específicamente al periodismo y cuya trayectoria lo ubica como escritor en pugna por su profesionalización. Nos referimos a José S. Alvarez, Fray Mocho. Sobre él trabajaremos, específicamente, *Memorias de un vigilante* (1897) por entender que este texto nos permite: observar las vinculaciones y tensiones entre proyecto creador y proyectos culturales del Estado; releer el canon literario de la gauchesca y la literatura "nativista"; analizar las problemáticas identitarias de una cultura nacional en "forja".

[Volver al menú](#)

Ponencia Completa:

Fray Mocho: entre la regulación y la emergencia de lo diverso

Andrea Alejandra Bocco

Universidad Nacional de Córdoba

Introducción

El fin de siglo XIX y comienzo del siglo XX implican una serie de movimientos transformacionales en los planos estéticos, políticos, sociales, culturales. El país deviene "otro".

Los ejes que operan estas transformaciones son nudos complejos y ambiguos. La modernidad irrumpe demasiado rápido en un territorio en donde las prácticas vitales se vinculan fuertemente a lo rural. De ahí que la transición tendrá matices de variado tono: la mirada nostálgica y/o despreciativa hacia las tradiciones, a la vez que la refuncionalización de las mismas; el repudio, la aceptación desconfiada o la convivencia tumultuosa con la inmigración; la ciudad como *axis mundi* o centro de perdición; la voluntad de formular la nacionalidad y la sensación de amenaza sobre ésta, entre otros.

La escritura de fin de siglo XIX y comienzos del siglo XX tematiza todo el amplio espectro de tensiones culturales. Nos interesa, en este caso, detenernos principalmente en un autor cuya labor se ha vinculado específicamente al periodismo y cuya trayectoria lo ubica como escritor en pugna por su profesionalización. Nos referimos a José S. Alvarez, Fray Mocho. Sobre él trabajaremos, específicamente, *Memorias de un vigilante* (1897) por entender que este texto nos permite: observar las vinculaciones y tensiones entre proyecto creador y proyectos culturales del Estado; releer el canon literario de la gauchesca y la literatura "nativista"; analizar las problemáticas identitarias de una cultura nacional en "forja".

Vigilar y regenerar

José S(Z)eferino Álvarez fue un hombre del interior, de Entre Ríos, que llegó a Buenos Aires en busca de su oficio: la escritura. El espacio del periodismo será su "arena" de formación. Justamente, desde aquí alimentará su imaginación y su pluma literaria. Conocida es la anécdota que lo ubica como un "inventor" de noticias policiales cuando éstas no abundaban y las debía incluir en el periódico para el que trabajaba (*La Pampa*).

En las páginas del diarismo define su identidad: va construyendo su línea de escritura y se hace de un nombre. Fray Mocho será el seudónimo que prácticamente borrará la identificación de la partida de nacimiento (culminando un proceso en el que su nombre "original" fue "desfigurándose" variando entre José Zeferino, José Seferino, José S., "evolución" en la que se escurrió en más de una oportunidad un "Sixto").

La trayectoria de Fray Mocho lo define como un escritor masivo que crea, delinea y alimenta el mercado editorial y la industria cultural en formación. Es decir, por un lado, se trata de un producto del propio mercado, pero a la vez su intervención en los medios – sobre todo en la prolífica y relevante *Caras y Caretas*– implica que su tarea de escritura contribuyó directamente en la formación del mercado, atendiendo y creando un nuevo público lector que concentrará un importante nivel de heterogeneidad homogeneizada. Esta frase paradójica pretende sintetizar la situación contemporánea a Fray Mocho en la que se busca forjar un sujeto nacional que contenga, de alguna manera, la diversidad cultural que cruza el territorio.

En medio de esta posición que ocupa nuestro escritor, cabe preguntarse cuál es la injerencia y relación que su proyecto creador guarda con los proyectos culturales del Estado.

Durante la presidencia de Juárez Celman, más precisamente en el año 1886, Álvarez es designado funcionario policial. Esta carga pública incidirá directamente en su obra, ya que dicha experiencia lo motivará a escribir *Vida de los ladrones célebres y de sus*

maneras de robar. Según Francisco Laguarda, Fray Mocho exhibe aquí, en forma ordenada, retratos de ladrones con la intención de fijar y retener su fisonomía como una manera de sostener el ojo vigilante sobre los delincuentes¹. Este texto se filtra y se reelabora un año después en *Memorias de un vigilante*.

Transformar una galería pública de delincuentes, básicamente descriptiva y prescriptiva, en un relato de regeneración tiene fuertes implicancias, tanto en el campo literario como en el político-cultural: Fabio Carrizo, narrador-protagonista del texto, compite con sus antecesores Martín Fierro y Juan Moreira sobre el prototipo de gaucho a forjar. Esta modelización concentra: la tensión entre lo rural y lo urbano; la vigencia y poder disciplinante de la ley y las instituciones del Estado; la emergencia de un "nuevo ciudadano".

La tensión rural-urbano

El texto que analizamos ofrece la tensión rural-urbano de manera explícita. Es en la ciudad, y específicamente en Buenos Aires, donde el relato se genera, convalida, cobra un sentido y consigue un efecto. Sin embargo, la campaña, ligada directamente al interior del país, es el punto de partida de la historia que narra el viaje y transfiguración del héroe desde lo rural a lo urbano, desde la delincuencia a la honradez.

En la ciudad finisecular en vías de transformarse en cosmópolis, el pasado se sentía lejano (a pesar de su inmediatez). Sin embargo, las migraciones internas llevaron el campo al espacio ciudadano. Así, la tensión rural-urbano se instala en la urbe. Este marco tendrá una consecuencia directa en la literatura:

"...la modernidad incipiente pero irreversible de la literatura argentina del Fin de Siglo, aun cuando se impregne de las modalidades culturales de la vida urbana [...], tiene aún un pie en la tradición rural que no terminará

¹ Cfr. *Revista de Policía*, N° 460, Buenos Aires, 1918.

de sacar a lo largo del siglo XX. Y, lo más singular, por propia voluntad. La referencia a lo rural será menos un contenido que una tensión constante hacia ese pasado cultural del que parecen provenir tantos sentidos [...]. La ciudad y el campo –sus prácticas y sentidos– son dos especies que en la cultura argentina, desde Fin de Siglo, no dejan de formar un complejo que ya no hay modo de pensar por separado”².

Entendemos que este panorama está planteado, especialmente, en textos como *Memorias de un vigilante*.

Fabio Carrizo concentra el proceso de adaptación (o desaparición) del gaucho. "De paria a ciudadano", la disciplina del ejército lejos de corromperlo lo educa y lo hace hombre –como el mismo narrador explicita. Carrizo, tal como señala Eduardo Romano³, es la contraversión de Martín Fierro. Aunque, para nosotros, más bien es la antítesis de Juan Moreira, personaje que se transforma en héroe desde el delito y la clandestinidad y termina muriendo en "su ley". Por el contrario, el gaucho-vigilante de Álvarez debe deshacerse de sus resabios moreiristas y transformarse en un buen ciudadano, no sólo alejado del delito sino regulador del mismo. Fabio Carrizo ingresa a la ley escrita, estatal y se transforma en su guardián. De este modo, este personaje se abre paso en la galería gaucha del lado de Calandria⁴, figura que según el propio Álvarez –en el artículo "Calandria y Martiniano Leguizamón"– responde a un tipo "más real". Desde nuestra perspectiva, esta interpretación se vincula al hecho de que Álvarez lee el texto de Leguizamón como un documento en el que el espacio rural y la cultura gaucha están incorporados "fielmente".

En realidad, el narrador de *Memorias de un vigilante* expone la imposibilidad de la existencia del gaucho matrero en la modernidad. Este sólo puede operar en el pasado (Juan Moreira). De todos modos, el éxito de los gauchos "delincuentes" de Gutiérrez vuelve sobre la tensión rural-urbano en el ámbito de la ciudad: el fenómeno del moreirismo

² MONTALDO, Gabriela: *De pronto el campo. Literatura argentina y tradición rural*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1993, p.19.

³ Cfr. ROMANO, Eduardo: "Fray Mocho. El costumbrismo hacia 1900", en *Historia de la literatura argentina*, Tomo 2, CEAL, Buenos Aires., 1980/1986, p. 275.

⁴ Nos referimos, claro está, al personaje protagonista del texto homónimo de Martiniano Leguizamón.

plasma la coexistencia de los planos, además de hacer emerger las necesidades de identificación con lo "nacional", lo "propio" de las masas populares (integradas tanto por campesinos allegados a la cosmópolis como por los inmigrantes, ambos en pugna por un espacio en la sociedad argentina)⁵.

Paralelamente a lo dicho, Fabio Carrizo cristaliza la tensión rural-urbano y la resuelve. Al disciplinarse, se civiliza y, por lo tanto, está en condiciones de operar, de manera no traumática, el paso del campo a la ciudad. En ésta, Carrizo es un sujeto del orden, un gaucho-milico devenido en vigilante que, para mejor, es un ejemplo en conducta y en foja de servicios. El gaucho civilizado es quien cuida la ciudad: ése es el rol que el Estado le ha encomendado. Y lo puede cumplir porque la ciudad es un espacio múltiple, cosmopolita, que concentra lo foráneo y lo nacional, lo urbano y lo rural. En un excitado discurso, Fabio palpita la heterogeneidad de las calles porteñas; los extranjeros abrumando su oído con sus novedosas lenguas, el "semigaucho" trayéndole al recuerdo su mundo pasado a través de músicas reconocibles, y la presencia aún posible del negro "bosalón": "¡Buenos Aires entero, con sus calles y sus plazas y su movimiento de hormiguero, bullía en mi imaginación calenturienta!"⁶.

Esta tensión rural-urbano, en proceso de síntesis a partir de la ciudad como suelo común y espacio de mestizaje cultural, es la marca más definidora de la escritura de Fray Mocho. Entonces, las oposiciones ciudad-campo, gaucho-inmigrante, civilización-barbarie, presente-pasado, se resuelven a partir de la aceptación, de la comprensión total de que el espacio territorial-cultural se ha alterado definitivamente.

⁵ Al respecto consultar PRIETO, Adolfo: *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Sudamericana, Bs. AS., 1988.

⁶ ALVAREZ, José S.: *Memorias de un vigilante*, en *Obras Completas*, Tomo I, Schapire, Buenos Aires., 1961, p. 163.

Ley de mercado - ley del Estado

Los planes de alfabetización que desde la presidencia de Sarmiento se comenzaron a implementar y que tuvieron hacia la década del '80 un impulso sustancial conllevan un interés central por parte del Estado: formar el nuevo ciudadano que el nuevo Estado (moderno) necesita. Este objetivo lleva implícito otros: elaborar la nacionalidad y, por tanto, "argentinar" lo externo-extraño que no se adecua al modelo nacional –y aquí se incluyen, tanto los pobres inmigrantes como los criollos/gauchos/campesinos–. De este modo, el ingreso a la lengua escrita, la regulación del idioma, es una estrategia básica que el Estado debe desplegar y, para ello, exige la colaboración de los escritores y la adecuación del mercado.

En este sentido, se produce una alianza entre Estado y mercado⁷ que favorece los objetivos de crecimiento y afianzamiento de ambos. Los escritores serán los actores y mediadores de dicha alianza, constituidos en "los pedagogos de la nacionalidad reconocidos por el Estado"⁸.

¿Cómo se ubica Fray Mocho en este panorama? Si bien no sostiene una postura de vinculación directa con el poder estatal –como se podría evaluar en el caso de Lugones, González o Rojas–, esto no quiere decir que su escritura no aporte a la "didáctica" de la nacionalidad. Por el contrario, el texto de Álvarez que venimos comentando es un manual de instrucción para quien desee trasladarse a vivir a la gran ciudad y engrosar la fila de los nuevos ciudadanos. El mensaje es claro y directo: un criollo domesticado y domesticador capaz de convivir con el cocoliche urbano en el marco de la ley, espacio de culto y resguardo.

⁷ Esta idea la hemos tomado de una de las hipótesis sostenidas por el Prof. Dalmaroni durante el dictado de su curso en el marco de la Maestría en Literatura Latinoamericanas en la Universidad Nacional de Córdoba.

⁸ DALMARONI, Miguel: "El nacimiento del escritor argentino. De Lugones al caso Becher", en CUADERNOS ANGERS, N°1, La Plata, 1996, p. 76.

Este gaucho "recuperado" para el sistema posibilita, por una parte, rescatar la figura del criollo como un elemento positivo, capaz de ser funcional a los nuevos tiempos y proyectos. Por lo tanto, si bien en cierto aspecto puede ser considerado una contraversión del *Martín Fierro*, Fabio Carrizo adelanta la nueva legibilidad del texto hernandiano: permite revisarlo y potenciar al Fierro de la "Vuelta", el que desanda los caminos al margen de la ley y da consejos. En definitiva, *Memorias de un vigilante* prepara el terreno para que *El Payador* entre a templar las cuerdas.

A modo de conclusión

Fray Mocho se acomoda a las nuevas condiciones de producción del momento en que escribe y desde el mercado contribuye a los intereses del Estado. Plantea a las políticas estatales el reconocimiento de la tradición criolla *originaria* –dado que considera a la literatura gauchesca como la impulsora de una construcción falaz sobre el hombre gaucho, del interior– y conjuntamente expone la Babel y exige su asunción e incorporación a la política cultural. Esto se observa claramente, sobre todo, en sus relatos y "fotografías" breves que publica en diarios y revistas donde, junto a la crítica al roquismo, desgrana tipos y lenguas que pueblan los conventillos.

La diversidad a la que pretende y necesita atender el mercado es la misma que debe pensar el Estado. Y esta diversidad incluye lo criollo que, aunque del lado de lo "propio", en la cosmópolis parece tan ajeno como los inmigrantes. Ésta es la apuesta y la advertencia que parece hacer Fray Mocho en *Memorias de un vigilante*.

Bibliografía

ALVAREZ, José S.: *Obras Completas*, Tomo I y II, Schapire, Buenos Aires., 1961.

BOURDIEU, Pierre: *Campo de poder y campo intelectual*, Folios, Buenos Aires, 1983.

_____: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona, 1995.

DALMARONI, Miguel: "El nacimiento del escritor argentino. De Lugones al caso Becher", en *Cuadernos Angers*, N°1, La Plata, 1996.

MONTALDO, Garciela: *De pronto el campo. Literatura argentina y tradición rural*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1993.

PRIETO, Adolfo: *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988.

ROMANO, Eduardo: "Fray Mocho. El costumbrismo hacia 1900", en *Historia de la literatura argentina*, Tomo 2, CEAL, Buenos Aires, 1980/1986.

Volver al menú

3.2. Borges y la Identidad

Nidia Burgos

Universidad Nacional del Sur

Resumen:

El título del libro *El otro, el mismo* (1974), sintetiza una de las grandes preocupaciones borgesianas: el tema del doble, que presupone el tema de la identidad personal.

Nosotros analizaremos dicho tema, en relación con la antiquísima tradición que lo precede, para caracterizar la utilización que ha hecho Borges del mismo, qué ha tomado y qué lo distingue de sus precursores. Asimismo nos detendremos en otro motivo anexo al doble: los espejos, pues son significativamente reveladores de una de sus angustias persistentes, pero también, sobre todo al final de su vida, los consideraba llaves del conocimiento de la verdadera identidad.

Demostremos, que la visión que Borges tenía del εἶδολον es comparable a la del poeta español Antonio Machado que, hasta donde conocemos, no ha sido señalada por la crítica.

[Volver al menú](#)

Ponencia Completa:

Borges y la Identidad

Nidia Burgos

Universidad Nacional del Sur

Borges, en varios de sus trabajos literarios se ha ocupado de la problemática de la identidad y del doble.

Para él, el doble es a veces una división independiente y visible del yo (sombra o reflejo) como ocurre en *Borges y yo* y en *El centinela*. En otras, aparece la figura del doble que se enfrenta con él mismo como una persona real y física, de similitud externa total, ya que fortuitamente se encuentran, como en *El otro*.

Amado Alonso señaló acertadamente en 1951 que “Nunca se ve mejor la originalidad de un poeta que cuando éste trata con personalidad libre el mismo tema que

un predecesor con quien forme tradición”, por ello revisaremos las obras de Borges en que aparece el motivo del doble, enfrentándolo al tratamiento que le dieron sus precursores.

El odio al doble y el impulso de liberarse del mismo en forma violenta, corresponde a uno de los rasgos esenciales del motivo. Algunos autores marcan un desdoblamiento total en el que el protagonista cree matar a un oponente parecido a él en lo externo pero a quien considera esencialmente distinto y fundamentalmente amenazante. Otros, como Borges en *El centinela*, intuyen que el odiado otro es él mismo, una parte misteriosa y desconocida de su personalidad, a la que no puede matar sin aniquilarse él mismo. Por eso Borges reconoce que aunque la posibilidad del suicidio existe, es inútil al menos, para liberarse de su *alter-ego*.

Carl Jung nos instruye acerca de nuestra propia parte negativa, que él denomina “sombra”: “Todos llevan una sombra, y cuanto menos consciente es, más oscura y densa. Si las tendencias reprimidas –la sombra, como yo la llamo- fueran decididamente malas, no habría ningún problema. Pero la sombra es simplemente algo inferior, primitivo, inadaptado y extraño, no del todo malo. Contiene cualidades inferiores, pueriles o primitivas, que en cierto modo vitalizan y embellecen la existencia humana” (Jung, 1972).

Lo importante es que Jung escapa a la perspectiva victoriana de Freud, que también limitó la visión de Stevenson, el conspicuo precursor de Borges, por ejemplo en el planteo maniqueísta de *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr Hyde*.

Dice Otto Rank: “Sabemos que la persona del perseguidor representa muchas veces al padre o a un sustituto (hermano, maestro, etc.) y también encontramos que el doble se identifica a menudo con el hermano” (Rank, 1976,120).

Y J. B. Schneider, también citado por Rank, dice: “El hermano menor está acostumbrado, aún en la vida corriente, a ser un tanto parecido al mayor, por lo menos en su aspecto exterior. Por así decirlo, es un reflejo de su yo fraternal que ha cobrado vida; y en ese sentido, es también un rival en todo lo que el hermano siente, ve y piensa”, (Rank, 1976,121). Veamos la *Milonga de dos hermanos*:

... Velay, señores, la historia / De los hermanos Iberra, / Hombres de amor y de guerra / [...]El que era menor debía / Más muertes a la justicia. / Cuando Juan Iberra vio / Que el menor lo aventajaba, / La paciencia se le acaba / Y le armó no sé qué lazo / Le dio muerte de un balazo, / Allá por la Costa Brava. / Sin demora y sin apuro / Lo fue tendiendo en la vía/ Para que el tren lo pisara. / El tren lo dejó sin cara, / Que es lo que el mayor quería./ [...]Es la historia de Caín / Que sigue matando a Abel (O.C.,1974, 955-956).

Otto Rank, cuenta que Heine confesaba haber sufrido, de niño, una especie de alteración de la personalidad, y de haber creído que vivía la vida de su tío abuelo.

Recordemos, a propósito, los significativos versos borgesianos del poema *Junín*:
Soy, pero soy también el otro, el muerto, / El otro de mi sangre y de mi nombre; / Soy un vago señor y soy el hombre / Que detuvo las lanzas del desierto... (O.C., 1974, 941).

El doble, que encarna el amor narcisista hacia sí mismo, se convierte en un rival inequívoco en el amor sexual. Véase en *La intrusa*, dice Borges de los hermanos Nilsen: “Sé que eran altos, de melena rojiza. Malquistarse con uno era contar con dos enemigos” (O.C., 1974, 1025-1026). La falta de datos físicos diferenciadores, señalada por el carácter igualitario de su altura y el color de su pelo, hace de los dos, uno, y los alía contra toda agresión externa.

Cuenta Borges que Cristián llevó a una mujer, la Juliana Burgos, a la casa, pero “Eduardo estaba enamorado de la mujer de Cristián. El barrio, que tal vez lo supo antes que él, previó con alevosa alegría la rivalidad latente de los hermanos” (O.C., 1974, 1025).

El amor de Cristián hacia su doble (Eduardo) lo lleva primero a una rivalidad enconada, secreta, que al fin resuelve eliminando el objeto de la discordia. Cristián dijo: “Hoy la maté. Ya no hará más perjuicios. Se abrazaron, casi llorando. Ahora los ataba otro vínculo: la mujer tristemente sacrificada y la obligación de olvidarla” (*O.C.*, 1974, 1028). Comprobamos en este texto el acierto de Otto Rank cuando dijo “En verdad, el doble es el rival de su prototipo en todas y cada una de las cosas, pero ante todo en el amor por la mujer, rasgo que puede deberse en parte a la identificación con el hermano” (Rank, 1976, 120-121).

En el texto *Borges y yo*, el propio Borges dice: “Debiera haber dicho “Borges y los otros”, porque dos es poco. Esa dicotomía es pobre. Creo que somos muchos. Ya Walt Whitman decía: “contengo una muchedumbre”. Es decir, él sabía que él era muchos¹.

“Borges y yo” prefigura al poema “El centinela” de *El oro de los tigres*. Dice en el primero: Al otro, a Borges es a quien le ocurren las cosas. La fama le pertenece. Describe sus gustos humildes, preferencias que el otro comparte, pero de un modo ostentoso. Resume que vive, que se deja vivir, para que el otro pueda tramar su literatura y esa literatura lo justifica, aunque no lo pueda salvar porque ya no les pertenece a ninguno de los dos; esos textos son del lenguaje o de la tradición. Cuenta que trató de perderlo, reemplazando las mitologías de arrabal por los juegos con el Tiempo, pero ahora esos juegos se los ha apropiado el otro. Al fin se confunde y no sabe cuál de los dos escribe aquella página.

Como en *El Horla* de Maupassant, el doble se presenta como enemigo del otro, del cual es su espejo, y éste lucha por liberarse de esa réplica parasitaria y destructiva. Así aparece en *El centinela*, donde continúa el esquema de un yo pasivo y otro activo. Así, al otro lo abandonan las mujeres y él debe compartir su congoja, ser su enfermero,

lavarle los pies. Pero ahora es el otro el que le dicta el poema, que a él no le gusta, como tampoco comparte las adhesiones que el otro le obliga a seguir, como el culto a los antepasados muertos o el aprendizaje del anglosajón.

Mientras en *Borges y yo* estaban alejados, sabía del otro por la prensa, por sus éxitos, el otro ahora lo persigue, lo acecha en los espejos y en cualquier superficie bruñida. Ya se ha instalado en él. Está en sus pasos, en su voz; en el último tramo de la escalera están juntos. Ninguno engaña al otro, pero los dos mienten. Al fin lo asume “inseparable hermano” pero reconoce que lo odia, se alegra de su ceguera; y aunque admite la posibilidad del suicidio, siempre acechante, tiene la certeza, que le han inculcado los teólogos, de que en la sombra ulterior del otro reino estará él mismo, esperándose.

Claramente enuncia el odio al εἰδῶλον (segundo yo) y la identificación con el mismo en el calificativo de hermano; lo que ratifica lo dicho para los hermanos Nilsen de *La intrusa*.

En *El otro*, de *El libro de arena* (1975) Borges se encuentra con su εἰδῶλον rejuvenecido, y lo que primero atrae su atención es la voz del otro. Esto nos recuerda a Poe en su *William Wilson*: “Su singular susurro se convirtió en el eco del mío”. Solo por su voz, que no puede elevarse por encima de un susurro, se distingue el doble de su original, pero esa voz es idéntica en acento y pronunciación. Borges en *El otro*, dice: “La voz no era la de Álvaro, pero quería parecerse a la de Álvaro. La reconocí con horror” (*L. de. A.*, p.10). Y ahí reconoce a su doble.

En este cuento, Borges convierte al lector en un activo colaborador en el proceso de creación, combinando dos impulsos contrarios: dirigirse hacia abstracciones generalizadas, por un lado, (el motivo del doble, de larga tradición literaria, en el que él mismo reconoce a sus precursores); y hacia detalles sorprendentes, por el otro, como la

fecha en el billete de dólar. Lo curioso es que Borges hace exclamar al personaje de su cuento: “No puede ser –gritó– lleva la fecha de 1964” para luego, él, narrador omnisciente acotar entre paréntesis: “(Meses después alguien me dijo que los billetes de banco no llevan fecha)”. Pero la realidad es que, efectivamente, los billetes de dólar llevan la fecha del año de emisión.

El cuento termina con una última referencia a ese “detalle anómalo”, como lo designaba Stevenson, a quien sigue Borges en estas técnicas, como bien lo ha demostrado Balderston²: “El otro me soñó, pero no me soñó rigurosamente. Soñó, ahora lo entiendo, la imposible fecha en el dólar” (*OC*, p.21). Pero nosotros sabemos que la fecha no sólo es posible, es real. Ese sería pues, un detalle anómalo. Como bien afirma Balderston, para ambos escritores “es importante que el texto permanezca de algún modo abierto y ambiguo y resulte sugestivo por su mismo carácter incompleto”.

Borges nos ofrece otra variante del motivo del doble en *El Golem* (cosa inacabada, informe) que lleva impresa en la frente la palabra “*Schem*”, que significa “El Nombre” en hebreo, que es una de las designaciones de Dios. Por ello, a nuestro entender, no sólo *El Golem* se relaciona con *Las ruinas circulares* por la creación de otro ser a partir de una voluntariosa imaginación, como el mismo Borges ha señalado², sino que se logra la auténtica tensión cuando se lo une al motivo del doble, tal como se puede rastrear que lo hicieron quienes trabajaron el Golem, desde Achim v. Arnin (1812) en su novela *Isabella von Agyten*, y luego lo hará Meyrink en su novela de 1913, donde el Golem tiene función de doble o sosias del personaje humano principal, que en los encuentros con él, que no son otra cosa que desdoblamientos de su propio yo, va encontrándose a sí mismo.

Borges hace decir a su rabino: *¿Por qué di en agregar a la infinita / serie un símbolo más? ¿Por qué a la vana / Madeja que en lo eterno se devana, / Di otra causa,*

otro efecto y otra cuita? ¿Quién nos dirá las cosas que sentía / Dios, al mirar a su rabino en Praga? (O.C.,1974, 887).

Dice Balderston: “Borges completa su aniquilación de la persona ficticia, inaugurada por la conciencia de que dos personas podrían no ser sino una para un dios insondable e ilimitado”. Para Borges, pues, aquel que se toma por un ser único, no es sino la repetición o duplicación de otro hombre, en definitiva, reflejos de una misma realidad, no un espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo, como la rosa amarilla de Marino.

Veamos el poema *Emerson* del libro *El otro, el mismo*, título que sugestivamente evoca el tema de la identidad que, por otra parte, ha sido tratado en varios poemas del volumen.

Sabemos de la simpatía de Borges por Emerson, a través de quien pudo acercarse al pensamiento de Swedenborg, cuando leyó las conferencias de Emerson: *Hombres simbólicos*, y en ellas: “Swedenborg, o el místico”.

El argentino comparte con Emerson el mismo oficio, el mismo aprecio por el angélico Swedenborg, el mismo amor a la naturaleza y a sus milagros cotidianos: el atardecer, la luna, y también el goce de los libros, y la fama. Por ello, naturalmente, puede titular *Emerson* a un poema en el que en realidad, habla de sí mismo y de su propio entorno pampeano. Para la década del '70, cuando Borges publica *El otro, el mismo*, ya le era imposible ignorar el innegable alcance de su fama transcontinental. Es notable el tono confesional del poema:

Ese alto caballero americano / cierra el volumen de Montaigne y sale / en busca de otro goce que no vale / menos, la tarde que ya exalta el llano. / Hacia el hondo poniente y su declive, / hacia el confín que ese poniente dora, / camina por los campos como ahora / por la memoria de quien esto escribe. / Piensa: leí los libros esenciales / y otros compuse que el oscuro olvido / no ha de borrar. Un dios me ha concedido / lo que es dado saber a los mortales / por todo el continente anda mi nombre; / no he vivido. Quisiera ser otro hombre (O.C.,1974, 911).

Íntimamente unido al motivo del doble se halla el de los espejos, pues ambos duplican la imagen del yo. “Los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de los hombres” (frase atribuída a uno de los enciclopedistas de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*) y que en el poema *Los espejos*, Borges reitera así: (*Los veo*)... *Multiplicar el mundo como el acto/ Generativo, insomnes y fatales* (O.C.,1974, 814-815).

En Borges, como en Heine y en Jean Paul, el miedo al desdoblamiento del yo se expresa mediante el miedo a imágenes reflejadas, concretamente, en las páginas *Borges y yo* y *El Centinela*. Además, el doble se desarrolla técnicamente a partir de una imagen reflejada. Dice en *El centinela*: “Me acecha en los espejos, en la caoba, en los cristales de las tiendas”.

A la pregunta de Antonio Carrizo: ¿Qué son los espejos para usted, Borges?, éste explicó que en su casa tenían un gran ropero de tres cuerpos, con espejos. Que se acostaba y se veía triplicado en esos espejos y sentía temor de que esas imágenes no correspondieran exactamente a él. A la idea de un posible cambio en el espejo se unió la de verse espantoso en él. Pues había leído el poema *El profeta velado* de Jorasán, que tenía la cara velada porque sufría de lepra, y *El hombre de la máscara de hierro*, de una novela de Dumas. Y también, porque el espejo está unido a la idea escocesa del “*fetch*”(que viene a buscar a los hombres para llevarlos al otro mundo), a la idea alemana del “*Doppelgänger*”, el doble que camina a nuestro lado y que viene a ser la idea del tema de *Jekyll y Hyde* y de tantas otras ficciones. Y agregó:

yo sentía el horror de los espejos y tengo un poema en que hablo de ese horror y que uno a la sentencia pitagórica de que un amigo es un otro yo. A eso se agregó la idea de la pluralidad del yo, de que el yo es cambiante, de que somos el mismo y somos otros; eso lo he aplicado muchas veces. Y en un libro mío hay un cuento titulado *El otro*, donde ensayo una variación de ese tema, ya tratado por tantos autores, por Poe, Dostoievski, Hoffmann, Stevenson...

Esta explicación la sintetiza y reitera en el famoso poema “Los espejos” en *El Hacedor*:

... Me pregunto qué azar de la fortuna / Hizo que yo temiera los espejos. / Infinitos los veo, elementales / Ejecutores de un antiguo pacto, / Multiplicar el mundo como el acto / Generativo, insomnes y fatales. / Nos acecha el cristal. Si entre las cuatro / Paredes de la alcoba hay un espejo, / Ya no estoy solo. Hay otro. Hay el reflejo / Que arma en el alba un sigiloso teatro. / Dios ha creado las noches que se arman / De sueños y las formas del espejo / Para que el hombre sienta que es reflejo / Y vanidad. Por eso nos alarman. (O.C., 1974, 814-815)

En el relato *Los espejos velados*, en *El Hacedor*, reitera: “...Yo conocí de chico ese horror de una duplicación o multiplicación espectral de la realidad, pero ante los grandes espejos” (O.C., 1974, 786).

Recordemos que el mismo Heine escribió: “No hay nada más espantoso que verse el rostro por accidente, en un espejo, a la luz de la luna” (Heine, *Die Harzreise*).

Rank ha analizado el temor a la sombra y al reflejo de la propia imagen en los espejos y lo presenta como un ancestral temor supersticioso a los misteriosos poderes del espejo. Según él señala: “las precauciones son el resultado del temor del reflejo propio, que somete al doble de uno a todo tipo de daños” (Rank, 1976, 105).

Borges narra esta historia: hacia 1927 conoció a una chica a la que seguramente alguna vez le contó de sus sentimientos hacia los espejos, pues

... Ahora acabo de saber que se ha enloquecido y que en su dormitorio los espejos están velados pues en ellos ve mi reflejo, usurpando el suyo, y tiembla y calla y dice que yo la persigo mágicamente. Aciaga servidumbre la de mi cara, la de una de mis caras antiguas. Ese odioso destino de mis facciones tiene que hacerme odioso también, pero ya no me importa” (O.C., p.786).

Como vemos, ha usado el tema del espejo velado y en esta versión, él es el perseguidor. Es su imagen la que usurpa el rostro de su amiga en los reflejos, y es odiado por eso.

Sabido es que en el tratamiento tradicional del tema del doble aparecen espejos que producen rejuvenecimiento y envejecimiento. Algunos cubren los espejos para que no se descubra que no reflejan su imagen, pero otros por el motivo contrario, que lo que

reflejan es detestable, como sucede en *El retrato de Dorian Gray*. Así, muchos hacen trizas los odiados espejos o quieren matar a su segundo yo. Pero en Borges el espejo, sobre todo al final de la vida, es revelador de la verdadera identidad. De ese modo lo expresó el *Poema Conjetural* y así lo dice en *Elogio de la sombra*:

*Llego a mi centro,
a mi álgebra y mi clave,
a mi espejo.
Pronto sabré quién soy (O.C., 1017).*

La visión que Borges tiene del εἰδωλον es comparable a la del poeta Antonio Machado; paridad que hasta donde conocemos, no ha sido señalada por la crítica. El español en sus *Proverbios* y *Cantares a José Ortega y Gasset*, dice: *IV / Más busca en tu espejo al otro, / al otro que va contigo. XV / Busca a tu complementario, / que marcha siempre contigo / y suele ser tu contrario.*

Evidentemente, ambos han bebido de la misma fuente pitagórica las nociones de unidad, multiplicidad y la de los contrarios que al complementarse producen la armonía. Quedará para un trabajo posterior, ver el notable paralelo que hay entre Borges y Machado, también con respecto a *la memoria y el sueño*, motivos recurrentes en ambos poetas.

Borges definió a la memoria como “sótano del olvido” en *El Hacedor*, donde ha tratado el tema de su propio doble, En *Borges y yo*, termina así: “mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página” (O.C., 1974, 808). Y el hombre entonces mira los espejos para descubrir el enigma: Otto Dietrich zur Linde en “Deutsches Réquiem”, en *El Aleph*, dice: “Miro mi cara en el espejo para saber quién soy, para saber cómo me portaré dentro de unas horas, cuando me enfrente con el fin. Mi carne puede tener miedo. Yo, no”. El personaje, pues, ya admite una primera división entre cuerpo y espíritu. Recordemos que en *Una oración*,

Borges dice: “*Quiero morir del todo; quiero morir con este compañero, mi cuerpo*” (O.C., 1974, 1014).

En Borges hay una preocupación constante por el tema de la identidad, y hemos comprobado que se ha servido del motivo del doble para ilustrar esa problemática de modo harto significativo y lo ha tratado bajo todas las formas y de todos los modos que ya lo había hecho la tradición. Lo diferente en nuestro autor es que él utiliza el motivo para reiterar una vez más y de otro modo, “la nadería de la personalidad”³. Además, él ha superado la tradición que recibió de Poe, Hoffmann, Dostoievski y otros, porque el autor de *El centinela* consigue superar el dualismo freudiano de un doble que representa el lado oscuro del yo, que se presenta misterioso, tenebroso y amenazante, pues a él no sólo le interesa presentar un alma dividida contra sí misma, -dramatizando así las ideas de la psicología freudiana-, sino que él entiende con Jung que la sombra no es enteramente mala, pero sí inquietante. Para Borges, como para Stevenson, el yo, fragmentado en dos partes, luego en muchas, ocasionalmente se vislumbra que en realidad es uno solo, más allá de las apariencias. A su vez, el acto de duplicación genera un impulso que hace que el acto se reitere, generando una cadena infinita que lo une a la idea del eterno retorno. Sin embargo, él parece no resignarse a ser el que es, entre los muchos otros que pudo haber sido. Cuando en *El oro de los tigres* ensayó las estrofas japonesas llamadas *tankas*, escribió: “*No haber caído, / Como otros de mi sangre, / En la batalla. / Ser en la vana noche / El que cuenta las sílabas*” (O.C., 1974, 1089).

NOTAS

¹ Carrizo, Antonio. *Borges el memorioso. (Conversaciones)*. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, col. Tierra Firme, 1982.

² Balderston, Daniel. *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*, Buenos Aires: Sudamericana, 1985.

³ Borges, Jorge Luis. “La nadería de la personalidad”. En: *Inquisiciones*, Buenos Aires: Proa, 1925.

FUENTES

Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. Todas las citas se han extraído de esta edición.

----. *El libro de arena*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1975.

BIBLIOGRAFÍA

ANZIEU, Didier. "El cuerpo y el código en los cuentos de Jorge Luis Borges". En *Revista de Occidente*, Madrid, (143-144), febrero-marzo 1975, pp.230-270.

AA. VV. "40 Inquisiciones sobre Borges". En *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, Vol. XLIII, (100-101), julio-diciembre de 1977.

BARRENECHEA, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984.

BALDERSTON, Daniel. *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*, Buenos Aires: Sudamericana, 1985.

CARRIZO, Antonio. *Borges el memorioso. (Conversaciones con Antonio Carrizo)*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1982.

FRENZEL, Elizabeth. *Diccionario de Motivos de la Literatura Universal*, Madrid: Gredos, 1979.

----. *Diccionario de Argumentos de la Literatura Universal*, Madrid: Gredos, 1976.

GUÉNON, René. "Le Demiurge", "Remarques sur la production des nombres" et "Remarques sur la notation mathématique" dans *Mélanges*, France, Editions Gallimard, 1980.

GOLOBOFF, Gerardo. "Ser Hombre"(Exploración del tema del "otro" en un Soneto de Jorge Luis Borges"). En *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, vol. XLIII, (100-101), julio-diciembre 1977.

JUNG, Carl. *Psicología y Religión*. Buenos Aires: Paidós, 1972.

JURADO, Alicia. *Genio y figura de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Eudeba, 1980.

KOPP, Sheldon. *El Colgado. La psiquiatría y las fuerzas de la oscuridad*. Traducción de César Tomás Aira, Buenos Aires: Alfa Argentina, 1976.

MATEOS, Zulma. *La filosofía en la obra de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Biblos, 1998.

MOLLOY, Sylvia. *Las letras en Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, 1979.

RANK, Otto. *El Doble*. Traducción de Floreal Macía. Buenos Aires: Orión, 1976.

Volver al menú

3.3. Los goces de la sintaxis y del comercio: lectura borgeana de Arthur Rimbaud

Mg. Magdalena Cámpora

Doctoranda Universidad Paris-IV Sorbonne
Universidad Católica Argentina
Becaria del CONICET

Resumen:

“Un artista en busca de experiencias que no logró”: con esta frase lapidaria cierra Borges su reseña de los libros de Etiemble y de Daniel-Rops sobre Rimbaud en la revista *El Hogar* (25/6/1937). Aunque tal vez la distancia esgrimida sea sólo superficial: sabemos que, por impulso de su amigo ginebrino Abramowitz, Borges conoció las *Illuminations*; Pierre Ménard por su parte no podía imaginar el universo sin “Le Bateau ivre”. Pero el interés de la lectura que hace Borges del personaje Rimbaud surge principalmente de su cercanía con la figura mítica del aventurero, figura que Borges ensalza en T. E. Lawrence pero desconoce en Rimbaud. Se trata de ver hasta dónde esta irritada impaciencia se inscribe dentro de cierta pose galófoba asumida por Borges a fines de los años 30.

[Volver al menú](#)

Ponencia Completa:

Los goces de la sintaxis y del comercio: lectura borgeana de Arthur Rimbaud

Mg. Magdalena Cámpora

Doctoranda Universidad Paris-IV Sorbonne
Universidad Católica Argentina
Becaria del CONICET

[Problemática]

Pierre Ménard, “simbolista de Nîmes”, no lograba imaginar el mundo sin “El barco ebrio” de Rimbaud (*O.C.* I: 448). No es esta, sin embargo, la opinión de Borges, que sentencia en una reseña de la revista *El Hogar* al poeta de Charleville con el lapidario

mote de “artista en busca de experiencias que no logró”¹. Como muchos, Borges leyó a Rimbaud cuando era joven, gracias a la intervención de Maurice Abramowicz², amigo ginebrino del Collège Calvin que lo inicia en los textos del poeta precoz y vidente. James Woodall (1999: 45) cuenta de hecho en su biografía que el descubrimiento de “El barco ebrio” tuvo “luego alguna importancia para Borges”, aunque no precisa en qué. Un repaso detenido de las reseñas de los años 30 muestra por demás que Borges estaba al tanto de la bibliografía rimbaldiana: la primera generación de exegetas del poeta francés – Roland de Renéville, Enid Starkie, Etiemble, Daniel-Rops – pasa por la página “Libros y autores extranjeros” firmada por Borges en *El Hogar* entre el 36 y el 39. Mucho más tarde, sin embargo, en *Diálogos últimos* (1987: 32), cuando Osvaldo Ferrari compara la atmósfera del cuento “El Sur” con la temporada en el infierno descrita por Rimbaud en el libro homónimo, Borges (con algún mal humor y bastante escepticismo) contesta: “Ah, puede ser...”. Subsiste, pues, y a pesar de las lecturas, el descreimiento: “Rimbaud no fue un visionario (a la manera de William Blake o de Swedenborg), sino un artista en busca de experiencias que no logró”.

La distancia estética que Borges alega, entonces, está hecha a conciencia, aunque es conocido también el desfase entre sus opiniones públicas y las celebraciones oblicuas, por vías de la literatura. “La verdad de Borges, escribe Ricardo Piglia en *Respiración artificial*, hay que buscarla en otro lado: en sus textos de ficción. [...] Borges escribe en términos de ficción sus homenajes y lecturas de la literatura argentina (y no sólo

¹ “Dos interpretaciones de Arthur Rimbaud”, *El Hogar*, 25 de junio de 1937, recogida en *Textos cautivos*, p. 191. En ella Borges maltrata “dos industrioses libros sobre Rimbaud”: uno de Daniel-Rops y otro de “los señores Gauclère y Etiemble” (Yassu Gauclère no es un señor, sino una señora, la mujer del escritor y crítico Etiemble; ambos fueron profesores de la Sorbonne).

² “Mis dos amigos íntimos, Simón Jichlinski y Maurice Abramowicz, eran de origen judío-polaco. Uno llegó a ser abogado y el otro médico. Les enseñé a jugar al truco y aprendieron tan rápido y bien que al final de la primera partida me dejaron sin un centavo.” (1999: 42). Borges mantendrá luego con Abramowicz una correspondencia en francés. En “Tres versiones de Judas” Borges le atribuye un comentario apócrifo sobre Nils Runeberg. En *Los conjurados* (1985) le consagra dos textos: “Abramowicz” (*O.C.* IV: 467) y la “Elegía” (*O.C.* IV: 466): «Tuyo es ahora, Abramowicz, el sabroso sabor de la muerte, a nadie negado [...]».

argentina, digamos entre paréntesis)”³. Quiero aclarar, sin embargo, que la identificación de una hipotética (y probablemente débil) influencia rimbaldiana sobre Borges no es el propósito de este trabajo. Lo que aquí nos interesa es la lectura que Borges hace del *personaje* Rimbaud, esto es, del “tipo de escritor” que representa.

De forma más general: ¿cómo suele leerse el caso Rimbaud? Por un lado, es frecuente oír hablar, casi tópicamente, de un lazo directo entre escritura y experiencia vital: se trata de “alcanzar lo desconocido por el desarreglo de todos los sentidos”, aun cuando exista para el poeta-hombre el riesgo de *reventar* en el salto “hacia cosas inauditas o innombrables”, como se dice en una de las cartas del Vidente. Poco importa, sigue Rimbaud, porque “ya vendrán otros horribles trabajadores y empezarán desde el horizonte donde el otro se ha desplomado”⁴. Precocidad y fulgor poético son, así, una de las caras de lo que Etiemble llama “el mito Rimbaud”. La otra cara es el silencio y el abandono voluntario de la poesía. Probablemente sea Mallarmé uno de los primeros en acuñar esa moneda en sus *Medallones y retratos*, cuando compara a Rimbaud con el “destello de un meteorito, prendido sin motivo otro que el de su presencia, surgido solo para apagarse”, o al decir que la suya es una “aventura única en la historia del arte” ya que, poeta, Rimbaud se “opera, en vida, de la poesía”⁵.

Borges, por su parte, no suscribe ninguna de estas dos facetas. Por un lado, rechaza la experiencia poética del vidente, que considera inconclusa en Rimbaud. Por el otro, ignora la dimensión heroica, mítica del abandono de la escritura: Rimbaud en Abisinia no es para él un modelo de heroísmo, sino más bien el prototipo del aventurero, a diferencia por ejemplo de un escritor como T.E. Lawrence, que también estuvo en

³ Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, « Descartes », p.127 y 140.

⁴ Carta del 15 de mayo de 1871, dirigida a Paul Demeny (*OC*: 239). También, más adelante: “El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos.”

⁵ « Eclat, lui, d’un météore, allumé sans motif autre que sa présence, issu seul et s’êteignant. » (1945 : 512). « [...] celui, qui rejette des rêves, par sa faute ou la leur, et s’opère, vivant, de la poésie, ultérieurement ne sait trouver que loin, très loin, un état nouveau » (1945 : 516).

África y que abandonó la literatura tras una vida que Borges imagina genuinamente heroica. Estas dos negaciones del mito Rimbaud (negación del valor de su experimentación poética, indiferencia ante la elección por el silencio en África) son a mi entender las consecuencias de dos decisiones estéticas (y tal vez ideológicas): el rechazo del postulado según el cual lo escrito surge de una necesaria experimentación vital; el rechazo del modelo (*sistema*, diría Borges) literario francés.

*
* *

[1. Insuficiencia del método]

Poco emociona a Borges la aventura poética de Rimbaud, de la que sólo retiene en el fondo el fracaso. Al final de la citada reseña de *El Hogar* (O.C. IV: 192) transcribe, como ilustración de ese fracaso, el último párrafo del “Adiós” de *Una temporada en el infierno*:

Procuré inventar nuevas flores, nuevos astros, nuevas carnes, nuevas lenguas. Creí adquirir poderes sobrenaturales... Ahora debo enterrar mi imaginación y mis recuerdos. ¿Una bella gloria de artista y de narrador me ha sido arrebatada? Me han devuelto a la tierra. ¡A mí! A mí, que me soñé mago o ángel...

Borges, filólogo y amante siempre de los procedimientos oblicuos, legitima de esta manera su juicio sobre Rimbaud con un texto del mismo Rimbaud. “He aquí sus palabras”, escribe antes de citar la *Temporada*. El procedimiento es hábil en tanto la prueba del fracaso, que es textual, se vale tácitamente del mito biográfico, que todo lector de Rimbaud medianamente avezado conoce. En 1937, aún se cree que *Una Temporada en el infierno* es la última obra de Rimbaud y que el texto funciona como

“epitafio de su carrera de escritor” (Murphy 2000). Esa muerte a la poesía se vería confirmada por el silencio de Abisinia. Es Isabelle Rimbaud quien impulsa esta interpretación, y para ello se apoya en la biografía y en el texto mismo, que favorecía esa conclusión al cerrarse con una prosa titulada “Adiós”. En 1949, la tesis doctoral de Bouillane de Lacaste (1949) demuestra, gracias al análisis grafológico de la evolución de los manuscritos, que la *Temporada* es anterior a *Iluminaciones*, es decir, que la constatación desahuciada del fracaso poético al final de la *Temporada* no impide a Rimbaud seguir escribiendo poesía, ya que la depresiva confesión de impotencia antecede o se superpone⁶ con las maravillosas estampas de las *Iluminaciones*.

En este sentido, la cita que Borges alega como prueba del fiasco poético no es determinante, sino más bien un punto de vista que se desprende del estado de la cuestión en 1937, cuando se creía que a la constatación verbal del fracaso en el “Adiós” de *Una temporada en el infierno* seguía el silencio. La opinión de Borges responde pues a una postura crítica y contextual que, se sabe hoy, no es explicación de nada, y ciertamente no del silencio de Rimbaud. Borges, sin embargo, no vuelve a hablar del tema, ni corrige sus observaciones de la década del treinta, como si para él la confesión del “Adiós” fuera prueba suficiente del fracaso de la experimentación poética. Tal vez, entonces, esa convicción responda a otras motivaciones. Ya se sabe: Borges lector se busca en los autores que lee y, de alguna manera, en la impaciente condena del Rimbaud adolescente que no supo llegar a la visión está embozada la condena de la propia ambición juvenil. También el joven Borges aspiraba a la palabra que interviene sobre el mundo y recurría –como Rimbaud– a las figuras extraordinarias del mago o del ángel. Hay un texto temprano, de 1925, de *Inquisiciones*, que se llama « Después de las imágenes » (1993: 31) y que ilustra esta búsqueda:

⁶ Como intenta demostrar André Guyaux en su *Poétique du fragment. Essai sur les Illuminations de Rimbaud* (1985).

La imagen es hechicería. Transformar una hoguera en tempestad, según hizo Milton, es operación de hechicero. Trastocar la luna en un pez, en una burbuja, en una cometa – como Rossetti lo hizo, equivocándose antes que Lugones – es una travesura. Hay alguien superior al travieso y al hechicero. Hablo del semidiós, del ángel; por cuyas obras cambia el mundo.

Los poetas son hechiceros (Milton) o traviosos (Rossetti, Lugones) pero se equivocan y no logran cambiar el mundo: es esa una prerrogativa del “semidiós, del ángel”, estatuto al que el poeta, según Borges, rara vez accede. Rimbaud, a los ojos de Borges, no lo logra: “Yo que me soñé ángel o mago [...] me han devuelto al suelo”. El poeta se queda del otro lado (parece decir Borges) porque las experiencias poéticas que se postulan como consecuencia de experiencias vitales, de un “desarreglo razonado de los sentidos” infligido al sujeto que escribe, no son nunca realmente conducentes. El visionario se queda encerrado en “los goces peculiares de la sintaxis”, y no logra “inventar una lengua”⁷.

De hecho, si uno se vuelve hacia la ficción borgeana, notará, primero, que las experiencias descomunales se dan en hombres cuya vida no es causa de la percepción extraordinaria y, segundo, que la experiencia poética de lo absoluto sucede estáticamente: en el catre de Ireneo Funes, en la celda del sacerdote de “La escritura y el dios”, en la inmovilidad de Hladík ante el pelotón de fusilamiento, etc. Es decir: la experimentación sobre el propio cuerpo o sobre la propia vida no legitiman la aventura poética; no son condición ni suficiente (Rimbaud, dice Borges, no lo logra), ni necesaria (Hladík escribe *Los enemigos* sin moverse ni un milímetro del paredón de fusilamiento) para la posesión de una escritura nueva. El mito del poeta maldito que paga con su

⁷ [...] donc le poète est vraiment voleur de feu. Il est chargé de l’humanité, des animaux même; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions; si ce qu’il rapporte de là-bas a forme, il donne forme; si c’est informe, il donne de l’informe. Trouver une lague; [...]” (Carta a Paul Demeny del 15 de mayo de 1871-O. C.: 246.)

cuerpo la consecución de la escritura visionaria no es un método suficiente porque, para Borges, el postulado que une vitalismo y creación es, por lo menos, inverificable.

[2. Insuficiencia de la vida heroica]

Como no reconoce la validez del lazo entre experimentación vital y escritura, creo que Borges no se hace nunca la pregunta que obsesiona a tantos otros escritores: ¿por qué se calla Rimbaud? Tampoco se pregunta por la dimensión visionaria de la escritura rimbaldiana, por el extraño eco de los textos de *Una Temporada en el infierno* que preanuncian la vida ulterior en el África (“Mala sangre”):

Aquí estoy sobre la playa armoricana. Que las ciudades se iluminen en la noche. He cumplido con mi jornada; abandono Europa. El aire marino quemará mis pulmones; me curtirán los climas perdidos [...] Regresaré, con miembros de hierro, la piel ensombrecida, la mirada furiosa: por mi máscara me juzgarán de una raza fuerte. Tendré oro: seré ocioso y brutal. Las mujeres cuidan esos lisiados feroces que han vuelto de las tierras cálidas.

Borges se queda en la comprobación del fracaso poético, y de la aventura africana sólo retiene el lado económico, la entrega al comercio. En 1936, en otra reseña de *El Hogar*, (O.C. IV: 235), “Enrique Banchs ha cumplido este año sus bodas de plata con el silencio”, escribe:

He indicado en el párrafo anterior el caso muy común del poeta que a veces hábil, es otras veces casi bochornosamente incapaz. Hay otro caso más extraño y más admirable, el de aquel hombre que en posesión ilimitada de una maestría, desdeña su ejercicio y prefiere la inacción, el silencio. A los diecisiete años, Jean Arthur Rimbaud compone el “Bateau ivre”; a los diecinueve, la literatura le es tan indiferente como la gloria, y devana arriesgadas aventuras en Alemania, en Chipre, en Java, en Sumatra, en Abisinia y en el Sudán. (Los goces peculiares de la sintaxis fueron anulados en él por los que suministran la política y el comercio.)

Varias observaciones pueden sacarse de este párrafo: la primera es que no hay admiración por la vida salvaje elegida, ni intento de explicar dicha elección (a diferencia, por ejemplo, de Mallarmé, para quien la huida, los viajes y la vida cerril de Rimbaud son consecuencia casi lógica de la renuncia a la poesía, el paso de un absoluto a otro absoluto: “[...] y si, habiendo renunciado al instinto de los versos, todo se vuelve inferior, incluso vivir, por lo menos que se viva virilmente, salvajemente, la civilización no pudiendo sobrevivir, en el individuo, a un signo supremo”⁸). Rimbaud, según Borges, no se entrega a la vida del aventurero en un gesto heroico de negación: lo motivan más bien los goces “que suministran la política y el comercio”, no la vida viril, salvaje, que sólo podía remplazar a la poesía como medio de acceso a un absoluto (sea dicho entre paréntesis, y si uno se guía por algunas cartas escritas luego a Isabelle, esa sustitución sí tuvo lugar. Ver por ejemplo la carta del 15 de julio de 1891, escrita ya en Marsella, poco antes de su muerte: Rimbaud busca entender la enfermedad en su pierna y escribe: “Esto considero, en última instancia, como causa de mi enfermedad. El clima del Harar es frío de noviembre a marzo. Yo, por costumbre, casi no me vestía: un simple pantalon de tela y una camisa de algodón. A eso, hay que añadirle caminatas de 15 a 40 kilómetros por día, y cabalgatas insensatas por las abruptas montañas de la región”⁹).

Tampoco Borges admira la vida nómada, en movimiento constante (Verlaine lo define como “el hombre de las suelas de viento”) que Rimbaud llevó en África, puesto que –dice– “prefiere la inacción, el silencio”. Muy distinto, en cambio, es el tratamiento

⁸ « [...] et si, l’instinct des vers renoncé, tout devient inférieur en s’en passant – même vivre, du moins que ce soit virilement, sauvagement, la civilisation ne survivant, chez l’individu, à un signe suprême » (1945 :517).

⁹ « Voici ce que j’ai considéré, en dernier lieu, comme cause de ma maladie. Le climat du Harar est froid de novembre à mars. Moi, par habitude, je ne me vêtais presque pas: un simple pantalon de toile et une chemise de coton. Avec cela des courses à pied de 15 à 40 kilomètres par jour, des cavalcades insensées à travers les abruptes montagnes du pays. » (O.C : 739)

de la figura de T. E. Lawrence, cuyo heroísmo Borges celebra (como es sabido) con gran frecuencia y de quien escribe, en la misma reseña:

Lawrence, en 1918, capitanea la rebelión de los árabes; en 1919 compone *Los siete pilares de la sabiduría*, quizá el único libro memorable de cuantos produjo la guerra; hacia 1924 cambia de nombre, pues no debemos olvidar que es inglés y que le incomoda la gloria.

La observación según la cual *Los siete pilares de la sabiduría* es “el único libro memorable de cuantos produjo la guerra” es interesante porque suspende el postulado que disocia creación y experiencia vital. Annick Louis (en prensa), que estudia la problemática de disociación entre textualidad y sujeto autoral, considera justamente que Lawrence es, a los ojos de Borges, un modelo donde vida y obra “confluyen con eficacia”: Lawrence cumple con el tópico cervantino de las armas y las letras. Es necesario marcar, sin embargo, que tampoco la figura de Lawrence escapa del todo a la convicción borgeana según la cual no es necesario experimentar aquello que se escribe. Así por ejemplo, en una reseña publicada en *Sur*, “Lawrence y la Odisea” (1998: 136), Borges compara la traducción de *La Odisea* de Andrew Lang con la nueva de Lawrence, muy ensalzada por la crítica, y observa:

Puestos a imaginar la epopeya, Lawrence – con el caudal de «vivencias» que conocemos –lo supera infinitamente a Andrew Lang. Puestos a traducirla, el sedentario helenista de Oxford no vale mucho menos que el héroe que guerreó en el desierto. Lo cual nos restituye a la casi escandalosa comprobación: La literatura es arte verbal, es arte de palabras.

El párrafo es ambiguo: si, por un lado, Borges le reconoce impacientemente a Lawrence mayor capacidad para “imaginar la epopeya” (gracias al “caudal de vivencias que le conocemos”), también observa que el “sedentario helenista de Oxford no vale mucho menos que el héroe que guerreó en el desierto” a la hora de traducir, porque “la

literatura es arte verbal, es arte de palabras”. En este aspecto (nótese que “la escandalosa comprobación” cierra retóricamente el argumento), Lawrence se encuentra en la misma vereda que Rimbaud: el aporte directo de la experiencia vital no es condición necesaria para la escritura.

Es en la visión del heroísmo donde las dos figuras de escritor se separan. O, para ser más precisos, en la interpretación que da Borges del silencio de ambos. Si Lawrence “cambia de nombre” y calla, es porque “es inglés y [...] le incomoda la gloria”. Es decir: el silencio, que en Rimbaud procede de la indiferencia o de los goces espurios que “suministran la política o el comercio”, ese silencio es, en Lawrence, el signo de una distancia que evoca el carácter ilusorio de la gloria, así como la marca de pertenencia a un pueblo que celebra, civilizadamente, esa distancia (“pues no debemos olvidar que es inglés y que le incomoda la gloria”).

Como se ve, el mito Rimbaud no ejerce sobre Borges el embrujo: no hay fascinación por la elección rimbaldiana del silencio, ni por esa épica del abandono que tanto impresiona, por ejemplo, a Cesar Aira. Leo un texto corto que Aira escribe sobre Rimbaud, y que se llama “El a-ban-do-no”:

[...] Abandonar es permitir que lo mismo se vuelva otro, que empiece lo nuevo. En ese sentido, nunca abandonaremos bastante, tan grande es nuestra sed de desconocido. (Por eso nos hicimos escritores.) [...] Lo que aparece al fin como objeto digno de nuestro abandono es la vida en la que habíamos venido creyendo hasta ahora. "Ya lo vi, ya lo tuve, ya lo viví". [...] De Rimbaud, el poeta más amado, siempre se dice que es más que un poeta amado. Y debe ser cierto, porque no hemos empezado siquiera con él, como no hemos empezado con nosotros mismos. Se nos escapa como un mal proyecto. Huye hacia delante, y no vale la pena perseguirlo. Es el mito de nuestras vidas, nuestra juventud en persona. Una vez le pregunté a un poeta, el que yo más amé, por qué no había terminado el secundario. Por qué no había seguido el camino, o el camino a secas. Me respondió con toda naturalidad, como si fuera algo obvio: “¿Para qué?, si lo que yo quería era ser Rimbaud.”

*
* *

Rimbaud y Lawrence se presentan ambos como escritores que abandonan la escritura cuando están en la posesión más alta de sus facultades. Remiten al escritor que se mueve entre la “literatura” y la “gloria” (a Rimbaud no le “interesa”, a Lawrence, “que es inglés”, le incomoda) para luego abandonar las dos cosas – literatura, gloria - en pos de un destino del que nadie puede realmente decir o saber algo. Pero a chances iguales, Rimbaud (a diferencia de Lawrence) recibe un trato por lo menos impaciente: su poesía no es visionaria; su vida después de la poesía no es heroica. ¿Por qué? Una primera respuesta –probablemente errónea, por lo muy evidente– es la conocida postura (o pose) francófoba que Borges asume ya en los años treinta: el individualismo que celebra en los ingleses y ejemplifica con Lawrence no se aplica a Rimbaud porque “los literatos de Francia” “son hombres que obedecen, modifican o desatacan su tradición”, mientras que los ingleses “son individualistas a quienes les interesa poco indagar si son ortodoxos o herejes” (*O.C.* IV: 389). Es esta la distancia que va de “Paul Bourget (de la Academia Francesa)” a “Joseph Conrad (del Océano Índico)” (*O.C.* IV: 393). Rimbaud, o más bien la figura de autor que encarna (francés, poeta, aventurero), no encuentra su lugar en este orden de cosas: de ahí, tal vez, los matices y la reticencia que Borges manifiesta hacia su persona. Más profundamente, la distancia que aleja a Borges de Rimbaud remite a un principio que articula su escritura y se resume en el rechazo sutil de todo lazo de causalidad entre vida y texto.

Bibliografía

- AIRA, Cesar. 1992. “El a-ban-do-no”, *La Hoja del Rojas* n° 39.
- BARTHES, Roland. 1957. “Nautilus et bateau ivre”, *Mythologies*. Paris, Seuil, p. 90-92.
- BONNEFOY, Yves. 1961. *Rimbaud par lui-même*. Paris, Seuil, 1961.
- BORGES, Jorge Luis. 1997. *Obras completas (OC I à IV)*. Buenos Aires, Emecé.
- . 1993. *Inquisiciones*. Buenos Aires, Seix Barral.
- . 1998. *Borges en Sur. 1931-1980*. Buenos Aires, Emecé.
- . 1999. y di Giovanni, Norman Thomas, *Autobiografía. 1899–1970*, Buenos Aires, El Ateneo.
- . 2000. *Borges en El Hogar. 1935-1958*. Buenos Aires, Emecé.
- BOUILLANE DE LACOSTE, Henri. 1949. *Rimbaud et le problème des Illuminations*. Paris, Mercure de France.
- BRUNEL, Pierre. 1973. *Rimbaud*. Paris, Hatier.
- . (edición de). 1999. *Arthur Rimbaud. Œuvres complètes*. Paris, Librairie Générale Française, « La Pochothèque ».
- BURBRIDGE, Martha. 2001. « Un secreto a voces: Borges-Rimbaud », *Letras* 44, p. 32-37.
- FERRARI, Osvaldo. 1987. *Diálogos últimos*. Buenos Aires, Sudamericana.
- GUYAUX, André. 1985. *Poétique du fragment. Essai sur les Illuminations de Rimbaud*. Neuchâtel, A la Baconnière.
- LEFRERE, Jean-Jacques. 2000. *Rimbaud*. Paris, Fayard.
- LOUIS, Annick. *Borges face au nazisme [2]*, Paris, Aux lieux d’être. En prensa.
- MALLARME, Stéphane. 1945. « Arthur Rimbaud », *Médallions et Portraits*, in *Œuvres Complètes*. Paris, Gallimard Coll. « La Pléiade », p. 512-519.
- MURPHY, Steve. 2000. « *Les Illuminations* manuscrites. Pour dissiper quelques malentendus concernant l’ordre, la chronologie et l’esthétique du dernier Rimbaud », *Histoires Littéraires*, 1.
- WOODALL, James. 1998. *La vida de Jorge Luis Borges. El hombre en el espejo del libro*. Madrid, Gedisa.

Volver al menú

3.4. Borges y los orangutanes eternos de Luis F. Verissimo: parodia y confluencia de género

Daniel A. Capano
USAL – UCA – UBA – CEN

Resumen:

El género policial ha transitado, desde su temprana aparición en el panorama histórico-literario, un extenso sendero, cuyo punto de partida se podría encontrar en ciertos pasajes bíblicos y en algún texto clásico. En la posmodernidad, el género ha sufrido, sin alterar sus componentes de base, innovaciones que tienden a estimular la hilaridad en el acto de la lectura y, mediante la parodia, la crítica social. Por otra parte, los escritores del policial culto se inclinan a elaborar una modalidad discursiva que toma como material narrativo la vida de autores y personajes del mundo de las letras. Esta intención se advierte en *Borges y los orangutanes eternos* de Luis Fernando Verissimo. El escritor brasileño incorpora como personaje de su novela policial la figura paradigmática de Jorge L. Borges en el rol de codetective. Inserta en su texto datos biográficos y trabaja numerosos elementos de la literatura borgesiana, que emplea en forma paródica para construir su ficción.

La presencia de Borges resulta, pues, el eje vertebrador en el relato del novelista. La ponencia se propone entonces, relevar desde distintos ángulos y con una perspectiva comparatista tal tratamiento en el texto de Verissimo.

[Volver al menú](#)

Ponencia Completa:

Borges y los orangutanes eternos de Luis F. Verissimo: parodia y confluencia de género

Daniel A. Capano
USAL – UCA – UBA – CEN

*Se entregó solitario a su complejo
Destino de inventor de pesadillas.
Quizá, del otro lado de la muerte,
Siga erigiendo solitario y fuerte
Espléndidas y atroces maravillas.
(Edgar Allan Poe, J. L. Borges)*

El género policial ha transitado, desde su temprana aparición en el panorama histórico-literario, un extenso sendero. La mayoría de los teóricos que se han ocupado

de la cuestión señalan como punto de arranque el relato bíblico de Daniel. Los libros deuterocanónicos o apócrifos, en las adiciones al libro de Daniel, en la versión “Septuaginta”, narran la historia de Susana, quien rechazó las proposiciones deshonestas de dos ancianos que despechados la acusaron falsamente de adulterio. Por esa causa, la joven fue condenada a muerte, pero en respuesta a su oración, Dios envió en su ayuda al profeta Daniel, quien inspirado por el Espíritu Santo, interrogó a los ancianos por separado. De este modo logró descubrir la verdad, pues incurrieron en contradicciones respecto de las características del árbol en la que la habían visto pecar (Libro de Daniel 13: 45-60).

Jorge L. Borges también encuentra su génesis en la antigüedad. Para él el relato policial se inicia con la tragedia de Sófocles *Edipo Rey*. El príncipe tebano quiere conocer la verdad sobre su origen y así se transforma en el primer investigador de la literatura universal, en un protodetective.

La crítica contemporánea limita la extensión histórica del cuento policial. Sitúa su nacimiento en la primera mitad del siglo XIX y lo vincula a los cuentos de Edgar Allan Poe. El autor de “La carta robada” fijó el canon del relato policial: la figura del detective, los presuntos sospechosos, el método de observación y deducción para develar el misterio, y la solución insospechada del conflicto.

Borges, apasionado por la ficción policial y manifiesto admirador de Poe, sentencia en un artículo titulado “Sobre Chesterton”: “Edgar A. Poe fue inventor del cuento policial” (Borges, *O.C.*, T. I, 694)¹. Además, el escritor norteamericano estableció el espacio privado como lugar característico del género. El cuarto cerrado crea el ambiente propicio para el misterio y contribuye a potenciar el clima de suspenso.

Es cierto que a partir de Poe el cuento policial evolucionó incorporando a su discurso nuevos elementos o modificando los ya existentes. En nuestra época

posmoderna, el género ha sufrido, sin alterar sus componentes de base, varias innovaciones, al punto tal que la intención no es ya sólo entretener al lector y activar su ingenio, sino que se tiende a estimular en el acto de la lectura la hilaridad y, mediante la parodia, la crítica social. Por otra parte, y ello no es exclusivo de la narración policial, los escritores se inclinan a elaborar un dominante discursivo que hemos llamado en otro trabajo “biografismo ficcionalizado”. El “biografismo ficcionalizado” toma como material narrativo la vida de autores y personajes del mundo de las letras; esto es, “seres referenciales relacionados con la literatura que la fantasía del escritor recrea de tal modo que los proyecta sobre un plano ficcional y los aleja del espacio concreto” en el que vivieron. (Capano 29) ².

Tal tendencia se advierte en *Borges y los orangutanes eternos* de Luis Fernando Verissimo.³ El escritor brasileño incorpora como personaje de su novela policial la figura paradigmática de Borges en el rol de codetective.

Borges y Bioy Casares consideraban que, a diferencia de la novela psicológica, un buen argumento era de importancia fundamental para el relato policial. (Borges, *O.C.*: 218). De acuerdo con esta idea aproximémonos al contenido de la novela.

La original trama del libro, un *thriller* literario que parodia el género, se desarrolla en Buenos Aires, donde son convocados los miembros de la “Israfel Society” para celebrar el primer congreso sobre Edgar A. Poe que se realiza fuera del hemisferio norte.

Vogelstein, el narrador, un escritor fallido, profesor de inglés y traductor de un cuento de Borges que, como le había parecido carente de emoción y confuso, optó por mejorarlo cambiando el final, total: “¡Quién iba a notar los cambios, en una traducción al portugués de una traducción al inglés de una historia escrita en español (...)?” (16), decide participar del encuentro que se celebrará en la capital de la Argentina. Adjudica

esta determinación a la gentileza de su gato Aleph, que dispone morir un día después de que él leyera en una revista la convocatoria al congreso, ya que no hubiera podido dejarlo solo para viajar, y agradece también, “al Dios detrás de Dios que mueve al Dios que mueve al jugador que mueve las piezas (...)” (13), como se advertirá, en franca parodia a la poética borgesiana.

En el desarrollo del congreso, se produce el asesinato de Joachim Rotkopf, un destacado estudioso alemán de la obra de Poe, odiado por sus colegas. El cadáver de Rotkopf es hallado frente al espejo del cuarto, cerrado por dentro, del hotel donde se alojaba. A partir de allí, comienzan a desgranarse una cantidad de indicios contradictorios y se presenta a los sospechosos. Las investigaciones son llevadas adelante por Vogelstein, Borges y un estudioso de Poe que tiene el intertextual nombre de Cuervo. Para resolver el enigma, los tres detectives ponen en juego toda su capacidad abductiva y literaria. Vogelstein observa la posición del cuerpo de la víctima frente al espejo, que con frecuencia confunde, complicando así el esclarecimiento del crimen. Los investigadores apoyan sus deducciones en libros de Lovecraft, y, como resulta obvio, en las obras de Poe y del propio Borges, en juegos lingüísticos, en la deducción de criptogramas y en la Cábala. Finalmente, es Borges quien devela la identidad del homicida. Como en algunos textos del escritor argentino, “El hombre de la esquina rosada”, “La forma de la espada”, el narrador resulta el asesino.⁴

La novela se estructura en siete capítulos. En el primero se presentan el crimen y los posibles sospechosos; los cinco siguientes están vinculados a diferentes momentos de la investigación. Algunos se relacionan con la posición del cuerpo del occiso frente al espejo donde cayó en el momento de ser asesinado. El titulado “X” hace mención a la forma del cuerpo “doblado por la cintura, con las piernas rectas y los brazos extendidos por encima de la cabeza, formando una V” (34). La “V” proyectada sobre el cristal, se

duplica, diseñando una “X”. El espejo, además de la referencia borgesiana, de la que trataremos más adelante, remite a la historia de Alicia en *Through the Looking Glass* de Lewis Carroll. Otras sugerencias metonímicas relacionadas con el cuerpo aparecen en los capítulos “O” y “W”.

El último apartado, llamado humorísticamente “La cola”, es un microtexto resumidor en el que se vuelven a contar los hechos. Se trata de una especie de *flash back* cinematográfico, de una amplia analepsis en términos narratológicos que muestra cómo sucedieron los acontecimientos de acuerdo con la versión de Jorge Luis Borges, quien, en la dinámica narrativa, se convierte en un “archidetective”, depositario de la última verdad y capaz de concentrar en él una cantidad de conocimientos.

“La cola” funciona en el “constructo” general de la novela como un reflejo especular que se revierte sobre la totalidad de la narración.

Por otra parte, como indicio enunciativo tipográfico, el texto correspondiente a la primera historia, la historia del crimen, se presenta en letra redonda, mientras que, la segunda historia, la investigación, el metatexto, aparece en letra cursiva.

Trataremos ahora de precisar, dentro del enfoque comparado que no hemos propuesto, aspectos relacionados con la producción de Borges que Verissimo utiliza en la elaboración de su ficción.

En el paratexto colocado en la primera página de la novela se transcribe un fragmento de “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”. El texto resume en pocas líneas las ideas que se desarrollarán luego: el misterio, Poe, el cuarto cerrado. En el relato borgesiano resultan muy significativos para la creación del enigma el espacio cerrado y los corredores, “una casa que constaba de una habitación y leguas y leguas de corredores” (*O.C.* 601), describe el narrador del cuento mencionado. Verissimo también utiliza estos elementos para elaborar su narración: el cuarto cerrado por dentro en el que

se encuentra el cadáver de Rotkoph y los pasillos del hotel, cronotopo espacial que se configura como un laberinto, al igual que la biblioteca de Borges que Volgestein visita y que percibe como el centro de un laberinto rodeado de libros, junto con los grabados de Piranesi (40).

Otra intertextualidad utilizada por el escritor brasileño es el espejo. En la poesía “Los espejos”, Borges expresa, como es sabido, el horror que sentía por ellos, y en la titulada “Al espejo” le pregunta “¿Por qué duplicas, misterioso hermano, / el menor movimiento de mi mano?”. En la novela de Verissimo el espejo genera un centro de abducción importante, pues a partir del cuerpo de la víctima reflejado en él, se comienza a desarrollar una serie de conjeturas respecto del misterio investigado y se estructura el material narrativo. Como artilugio de la diégesis, el espejo también se asocia con el tema del *Doppelgänger*, cuya presencia aparece velada en la novela.

Resonancias del interés por la Cábala, por el manejo de libros misteriosos y por códigos esotéricos, marcadamente expresos en la obra de Borges, aparecen en Verissimo. En la novela se construyen como foco sémico relevante, pues las *sefirot* y la historia mágica de las letras se conectan con varios puntos que contribuyen a develar el asesinato: “Rotkoph había inventado una interpretación cabalística en torno del poema “Israfel” (53). Otros mecanismos crípticos se relacionan con Akenatón “que fue el primero en tener la idea de un dios como ‘autor’ del universo”(57), con el uso de la letra “E”, “clave para descifrar el código del pergamino en “El escarabajo de oro” de Poe” (58) y con ciertos textos de filosofías gnósticas como el *Necronomicon*, el libro de los nombres muertos, en apariencia inventado por Lovecraft., traducido al griego y al latín y luego trasladado al inglés por John Dee, escritor y astrólogo de la época isabelina, al cual Lovecraft hace referencia. Queda en el misterio si este libro fue invención del escritor norteamericano. Según Borges-agens, “John Dee fue el primero en hablar del

Orangután Eterno” (65), que da título al libro de Verissimo. “El Orangután Eterno de Dee, munido de una pluma resistente, de tinta necesaria y una superficie infinita, terminaría por escribir todas los libros conocidos, además de crear algunas obras originales” (65).

También el tema del judaísmo se enhebra en la trama de la novela y genera un centro de irradiación a partir del cual se mueve la energía narrativa, pues resulta el móvil del crimen.

Rotkoph, el crítico alemán asesinado, había sido durante la guerra un poderoso nazi que, tras embarazar a Miriam, de Volgstein, la obliga a abortar por un egoísta sentimiento de posesión. Miriam se niega y da a luz al niño. Lo entrega a su hermana Raquel, quien se traslada con él a Porto Alegre. Miriam es delatada por Rotkoph a la gestapo por ser hebrea y muere en un campo de exterminio de Polonia.

La idea de venganza se engarza, pues, de algún modo con la historia de “Emma Zunz”.

Otro personaje de origen semítico que aparece es Ángela, la joven con la cual Volgstein mantiene relaciones y las marcas de cuyo cuerpo el fallido escritor interpreta erróneamente.

Es dato conocido que el judaísmo está presente en la vida y en la obra de Borges. En la novela de Verissimo, el Borges ficcional dice: “Mi madre debía tener sangre judía. Su apellido era Acevedo,. Acaso judío portugués, sefaradí” (103). Para Borges, lo ha declarado en varias ocasiones, “todos somos judíos y griegos”.(*Borges. Dos palabras antes de morir*,46).

Por las características de este escrito, reducido a pocas páginas, sólo hemos relevado aquí algunos puntos de conexión entre la obra de Borges y la novela de Verissimo, que hemos juzgado significativos, pero también se advierten otros, como el

humor cáustico y el uso de la ironía que alcanzan nivel paródico, el amor por los libros y el comentario apasionado sobre sus distintas ediciones, así como también muchos detalles de la vida del escritor argentino: su secretaria, su mujer, su madre, el legendario domicilio de la calle Maipú.

En resolución, Luis Fernando Verissimo ha empleado para construir su ficción policial una abundante erudición literaria sobre el tema, que lo inscribe en la corriente detectivesca culta revitalizada a fines de los años 70 por Umberto Eco con *Il nome della rosa*. Recordemos como dato comparativo accesorio que allí Jorge de Burgos, anagrama de Jorge Luis Borges, cumple el rol del asesino y, en la novela del escritor brasileño, el de detective.

Ahora bien, como pretendía Bajtin “todo texto es un mosaico de citas y una absorción y transformación de otros” (*apud* Roudiez 15); *Borges y los orangutanes eternos* no es la excepción. Pero de todos los intertextos ensamblados en la diégesis, sobresale ampliamente como eje vertebrador de la novela, la presencia y la obra de Jorge Luis Borges, del cual Verissimo se muestra lector muy atento. A través de su seductora narración mimetiza la obra borgesiana y pone al descubierto su admiración por el maestro argentino.

Por otra parte, la aparición reiterada de Borges en los textos contemporáneos de enigma está señalando que su escritura es inagotable. Su narrativa trasciende, con distintos significados e interpretaciones, las coordenadas de su tiempo para proyectarse hacia horizontes cronológicos más amplios, de acuerdo con las lecturas que de ella se realicen.

La presencia de su obra en escritos de ficción pareciera negar su sentencia de que “la certidumbre de que todo está escrito nos anula y nos afantasma”, pues el hombre es un bibliotecario poco hábil y cuando le es dificultoso hallar un libro en la

interminable biblioteca de Babel, lo rescribe, y esta tarea es constante, infinita, como lo es la literatura.

NOTAS

¹ En una clase dictada en la Universidad de Belgrano sobre “El cuento policial”, publicada en *Borges, Oral*, dice: “hablar del relato policial es hablar de Edgar Allan Poe que inventó el género” (Borges, *O.C.*, T. IV, 189). Y en la colección “Biblioteca Personal”, en el prólogo dedicado a su obra, señala que “de ‘The Murders in the Rue Morgue’ (...) procede todo el género policial” (Borges, *O.C.*, T.IV, 520).

² Se trata de narraciones de escritores que hablan sobre otros escritores que se transforman en personajes de la ficción literaria. Como artilugio narrativo se agregan a la bioinformación citas y frases textuales, o levemente modificadas, con la intención de incentivar el interés del lector culto. Tal modo de construcción del relato es tan abundante en nuestros días que se ha convertido en una verdadera moda literaria. Practican este tipo de escritura, entre otros, W. G. Sebald, Enrique Vila-Matas, Antonio Tabucchi, Roberto Calasso, Sergio Pitol, Roberto Bolaño y Ricardo Piglia.

³ Luis Fernando Verissimo nació en Porto Alegre, Rio Grande do Sul, en 1936. Es hijo del destacado escritor Enrico Verissimo. Autor prolífico, se inició como periodista en el diario portoalegrino *Zero Hora*, donde luego se ocupó de la columna de crónica negra. Publicó con gran suceso: *A Grande Mulher Nua*, *Comédias da Vida Privada*, *Amor Brasileiro*, *O Gigoló das Palabras*, *O Marido do Doutor Pomeu*, *O seqüestro o zagueiro central*, *A Mão do Freud*, *O Suicida e o computador*, *Sexo na Cabeça*, *Comédias para ser ler na escola*, *O Jardim do Diabolo*, *O opositor*, *Gula o clube dos Anjos*, entre otros textos. Muchos de ellos fueron adaptados para el cine y la televisión. Su estilo se caracteriza por el despliegue de un humor irónico y una visión sarcástica de la realidad actual.

⁴ Igual sucede con un relato ya clásico del género: *El asesinato de Roger Ackoyd* de Agatha Christie.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA Y DE CONSULTA

BORGES, J. L. *Obras Completas* (3 tomos). Buenos Aires: Emecé, 1975-1996.

_____ *Obras completas en colaboración*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

CAPANO, D. “Biografismo ficcionalizado y poética transpuesta en ‘Vagabondaggio’ de A. Tabucchi”. Actas del II Coloquio Internacional de Literatura Comparada: “El Cuento”. Buenos Aires: UCA, 1995 (T. II): 29-34.

MATEO, F. (comp.) *Borges. Dos palabras antes de morir y otras entrevistas*. Buenos Aires: L C Editor, 1994.

PELLICER, R. “Borges, Bioy y el género policial” [Fuentes, M. y Paco Tovar, ed.] *La aurora y el poniente. Borges (1988-1999)*. Tarragona: Universitat Rovira I Virgili, 2000: 111-125.

ROUDIEZ, L. (tr. y comp.) *Desire in language*. Nueva York: Columbia University Press, 1980.

VERISSIMO, L. F. *Borges y los orangutanes eternos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.

YURKIEVICH, S. “El desliz humorístico” [Fuentes, M. y Paco Tovar, ed.] *La aurora y el poniente. Borges (1988-1999)*. Tarragona: Universitat Rovira I Virgili, 2000: 21-26.

[Volver al menú](#)

3.5. Las rosas de los vientos, mundos cardinales en la búsqueda de la identidad en *Finisterre*, de María Rosa Lojo

Licenciadas María Elena Cincunegui y Marina Guidotti
Universidad del Salvador

Resumen:

En el presente trabajo nos proponemos analizar en la novela *Finisterre*, de María Rosa Lojo, el mundo de tres mujeres cuyos destinos estarán determinados por el recorrido que, a través de espacios distantes, deberán transitar para conocer su identidad y reencontrarse con su propia esencia.

Rosalind, la hija de un irlandés y una gallega, que lleva el nombre de una de las protagonistas de la obra de Shakespeare, *As you like it*, conocerá el amor, la muerte, el cautiverio, el desarraigo, así como todo su potencial de mujer en las tierras bárbaras del Río de la Plata. Otra cautiva, Doña Ana de Cáceres, que prefiere identificarse con la Rosaura calderoniana de *La vida es sueño*, se convertirá en la esposa del cacique Baigorria.

Cada una de estas Rosas marcará el camino y guiará, a través de los cuatro puntos cardinales y de mundos opuestos, a Elizabeth-Aluminé, *La Resplandeciente*, hija de Ignacia Painé y del inglés Oliver Amstrong, en la búsqueda de su propia identidad. Gracias a ellas y a la voz de otra mujer- Manuela Rosas de Terrero-, emprenderá el viaje que la llevará a asumirla plenamente.

[Volver al menú](#)

Ponencia Completa:

Las rosas de los vientos, mundos cardinales en la búsqueda de la identidad en *Finisterre*, de María Rosa Lojo

Licenciadas María Elena Cincunegui y Marina Guidotti
Universidad del Salvador

La realidad del cautiverio, tanto del mundo blanco como del indígena; el entendimiento y la toma de conciencia de la existencia del ‘otro’; el tiempo del recuerdo y el de la historia; el teatro del mundo; la medicina y la magia, el brujo y la machi, la farmacopea americana; el desmembramiento del mundo vorogano, mapuche, huiliche y ranquel; el gobierno y la caída de Rosas; la vida de sinsabores en Irlanda y en Galicia, y de esplendor cultural en Inglaterra y Venecia, así como las miserias, sufrimientos y adaptación en las pampas, son relatados a través del género epistolar, dominante en la novela, que no solo permite conocer la historia escrita desde Finisterre, sino también los pensamientos de Oscar Wilde, y la interacción entre los personajes, sujetos culturales traspolados a otras realidades.

Abordar la obra de María Rosa Lojo es bucear en mundos del pasado donde la mujer ha tenido un papel preponderante: esposas, madres, amantes, guerreras, cuarteleras, indias, cautivas. En un universo absolutamente masculino, la autora propone una inversión del antropocentrismo y crea, a lo largo de sus obras, un ámbito ginocéntrico –adhiriendo a la terminología propuesta por Elaine Showalter¹ para referirse al estudio de las escrituras de mujeres–, en donde pone en evidencia el rol que en forma individual o como grupo, estas comunidades sojuzgadas han tenido en la historia y que ha sido desatendido desde antiguo.

Hacia los años ’60/’70, con la incorporación de los estudios multiculturales y la problemática de género, las mujeres escritoras apprehenden la realidad objetiva y la describen en sus textos convirtiéndolos en verdaderos espejos de su subjetividad, en registros de la experiencia de ser mujer. Así se produce la creación de narrativas simbólicas que expresan sentimientos de restricción, exclusión y desposesión.

¹ Showalter, Elaine, 1977. *A literatura of their own* en *Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales*, Michael Payne (comp.), Buenos Aires, Paidós, 2002.

Paralelamente surgen líneas críticas que se concentran en la vida interior de la escritura de nuevas zonas de reflexión centradas en la diferencia sexual, los “estudios de género”.

Lojo logra en su novela *Finisterre* instaurar, a través de cuatro Rosas, cuatro diferentes imágenes de mujer que devienen en verdaderos sujetos culturales, que actúan como mediadoras y se convierten en las voces de diferentes lugares antropológicos.

Rosalind evoca las tierras de Galicia e Irlanda, reconstruye su pasado en el Río de la Plata y se transformará en guía para Elizabeth.

Rosaura –el personaje calderoniano que la actriz doña Ana de Cáceres prefiere representar–, deja al descubierto la realidad de una mujer que huye de una vida regalada y que al igual que hicieron los primeros exploradores americanos, decide probar suerte en el desierto pampeano. Su vida transcurrirá siempre en la ambivalencia del ‘teatro del mundo’, en donde la representación se prolongará hasta su muerte.

La tercera rosa es nada menos que doña Manuela **Rosas**, “la Niña”, que en su casa de Belsize Park recibe a quienes estén interesados en conocer más sobre estas lejanas tierras del sur. Otra flor, la roja estrella federal que regala a Elizabeth, es símbolo y síntesis de un pasado en el que conoció el poder y la política y en el que siempre desempeñó su papel como hija del Restaurador.

La última es **Rosalía** de Castro, la primera poeta gallega en ser publicada en su lengua con sus *Cantares gallegos*², que alude, refiere, lucha –mediante sus versos–, por el reconocimiento de una identidad, por la galleguidad ...

Las cuatro Rosas conforman la rosa de los vientos, aquella de la que los marineros no podían prescindir ni en Galicia, ni en Irlanda ni en el Río de la Plata, y guiarán el camino de la joven Elizabeth a través de los distintos puntos cardinales.

² De Castro, Rosalía, *Cantares Gallegos*, Madrid, Alianza.

El estudio paratextual³, título, epígrafes –Rosalía de Castro, Pedro Calderón de la Barca, Oscar Wilde, William Shakespeare–, nos invitan a hacer un viaje textual que comienza en el ámbito de lo hispánico para adentrarnos en “la mar oceana” desde el fin de la tierra hacia lo desconocido, hacia el “allá”, a reeditar el viaje de otros aventureros que alguna vez llegaron “acá”.

Los informantes espaciales *acá-allá* son las columnas vertebrales sobre las que se estructura este complejo texto que frente a la aparente inocencia del género epistolar dominante de la novela, pedirá un lector, (e-)lector que pueda reconstruir el intrincado *puzzle*.

Reconstruir la historia

La novelística de Lojo es propicia para el acercamiento crítico en torno de la problemática historia-ficción que tantos comentarios ha suscitado en teorizaciones recientes.

No se trata en algunos casos de referentes históricos documentados, pero sí gran parte de los personajes son identificables en la historiografía argentina: Manuelita Rosas; Manuel Baigorria, –el unitario que huye ‘tierra adentro’ durante el gobierno de Juan Manuel de Rosas–; el cacique Calfucurá-*Piedra Azul*, nacido en Chile, quien después de vencer al cacique mapuche Ignacio Coliqueo, se instaló en las Salinas Grandes de Hidalgo –con la anuencia de Rosas– y luego, tras la caída de éste, unificó las tribus del Sur en la Confederación Araucana. Está presente en la narración, además, su hijo Namuncurá, futuro padre de Ceferino. Por el lado ranquel, surgen los nombres de los caciques Llanquetruz, de su hijo Painé y del nieto de aquel, Calvaiñ. Históricos

³ Genette, Gérard, *Palimpsesto. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

también son los sucesos sufridos por los ranqueles –como el maquinado por el gobernador de Córdoba, Manuel López, que desembocó en la matanza del Sauce⁴–; o las guerras entre las distintas etnias aborígenes; o el desmembramiento de la nación ranquel, que atestiguan una labor de investigación profunda y de larga data, donde los hipotextos pierden su carácter de documentos históricos para ser parte de la ficción.

La base histórica real crea un efecto de referencialidad donde se cruzan tiempos y espacios; personajes como Oscar Wilde, Baigorria, Rosas; diarios ficticios; personajes de la infancia “que conocemos desde la época escolar” como cita la autora.

Abordar la novela histórica apartada de las formas tradicionales nos conduce a teorizadores como Seymour Menton, Hayden White, Pierre Chaunu, Mignon Domínguez, Mercedes Giuffré, Noé Jitrik. María Rosa Lojo desde la perspectiva de una escritura de ficción también se transforma en etnógrafa, historiadora y arqueóloga.

Hablamos de reconstruir la historia; si consideramos la dicotomía Historia-Ficción⁵, veremos que ésta se refiere al descubrimiento de una identidad escamoteada. Elizabeth, una joven londinense, hija de un viudo adinerado que le ha ocultado su verdadero origen, comienza a recibir misteriosas cartas en su casa paterna hacia 1874, que provienen de un lugar utópico⁶: *Finis terrae*.

La encargada de conducirla para que pueda descifrar “la incógnita”⁷ es una ignota mujer, que desde una ignota tierra, la Galicia española, a lo largo de diez extensas cartas que recorren analépticamente cuarenta años de su vida, comienza a introducir a Elizabeth en “un mundo clausurado, incierto y cubierto de sombras”⁸.

⁴ Mansilla, Lucio V., *Una excursión a los indios ranqueles*, cap. LIV, Buenos Aires, Emecé, 1989.

⁵ Barthes, Roland, “El discurso de la Historia”, en *Poétique* 49, febrero 1982.

⁶ Utópico, del griego ού, no, y τοπος, lugar: lugar que no existe. DRAE, 2001.

⁷ Barthes, Roland, *S/Z*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

⁸ Lojo, María Rosa, *Finisterre*, Buenos Aires, Sudamericana, 2005, p.13. De aquí en adelante las citas corresponden a esta edición.

Rosalind, al casarse con el médico Tomás Farell –hijo de irlandés y gallega como ella–, comienza una vida de desplazamientos y viajes que conllevará una necesidad de permanente acomodación al partir de su tierra natal rumbo al Río de la Plata. No solo habla gallego y español, sino que –como lo revelarán sus cartas–, deberá aprender a lo largo de su vida otras lenguas y culturas para poder sobrevivir. Raptada por un malón, muerto su esposo, perdida la vida que lleva en su vientre, el mundo “civilizado” parece desplomarse ante sus ojos; pero será otra mirada, la de *Mira Más Lejos*, –el médico mapuche–, la que le permitirá asumir su nueva identidad dentro de una sociedad tribal marcadamente androcéntrica. De ahora en más, será llamada *Pregunta Siempre* la que bajo la protección de su maestro ganará con el tiempo una posición y será respetada como *machi* por su habilidad para curar enfermos, aliviar sus dolores, sanar sus heridas de guerra. Pero estos saberes abarcaban también aspectos relacionados con lo espiritual, de allí que deba conocer conjuros, fórmulas, cantos y bailes para dominar el mundo de lo oculto. Este hecho, la transmutación de una mujer *pseudomédica* en *machi*, ejemplifica uno de los tantos procesos de sincretismo cultural vividos en América, que intentó relacionar, incorporar, fusionar dos mundos diferentes y hasta opuestos, el europeo –representado por el maletín de su esposo– y el americano, palpable en los sacos con ‘hierbas’ que recubrían las paredes del toldo de *Mira Más Lejos*. Así, el fenómeno de aculturación se presenta invertido: el mundo blanco ‘civilizado’, con sus curas envasadas en pequeños frascos y simbolizado por un estetoscopio, debe adaptarse a la cultura “bárbara” ranquel y aprender de ella.

La adaptación a las situaciones cambiantes que recorren la vida de Rosalind se reflejará tanto en lo exterior como en lo interior: por un lado, deberá abandonar sus

ropas europeas, (des-)vestirse para fundarse y (en-)fundarse en la túnica ranquel; y por el otro, aceptar su destino de mujer cautiva que nunca más podrá procrear.

Estos desplazamientos van construyendo otra imagen, otras representaciones del cautiverio, tópico que es abordado por la autora desde distintas perspectivas. El retrato físico-psicológico de Rosalind la muestra como una mujer aparentemente débil, frágil en su estructura corporal, pero fuerte, desafiante, decidida en su carácter, representación que coincide con la imagen fijada por la literatura decimonónica. *Pregunta Siempre* se muestra como un ser autovalente, respetada por la tribu no solo por sus conocimientos médicos sino por su entereza. Pero lo que la saca del estereotipo es la posibilidad de moverse en varios espacios: el de su niñez –que constituye el lugar de la añoranza de su tierra gallega, de su padre, de los saberes de las meigas, “*esas brujas de mis montañas gallegas... Las meigas que de algún modo se parecían a las machis*”⁹ y que eran invocadas para curar algún dolor o descubrir el futuro–; otro será el espacio de la casa-toldo en el que vive con *Mira Más Lejos*, refugio que es símbolo y añoranza del claustro materno¹⁰.

También, sin proponérselo, estará incluida en el ámbito de la venganza generado por la desaparición de Painé, cuando su hijo ordena la muerte de cincuenta mujeres y convierte el hecho en una verdadera ‘caza de brujas’. A pesar de la negativa de Baigorria a entregar mujer alguna de sus tolderías, será tomada cautiva nuevamente y, por segunda vez, *Mira Más Lejos* logrará salvarla. De esta manera, se convierte en testigo del momento que marcará el inicio de la decadencia ranquel. Opuesto a este, surge el espacio de la civilización, cuando en 1852 Baigorria¹¹ se instala en la localidad

⁹ Lojo, María Rosa, op. Cit., p. 119.

¹⁰ Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, Buenos Aires, FCE, 1965.

¹¹ Baigorria, Manuel, *Memorias del Coronel Baigorria*, Buenos Aires Eudeba, 1977.

de Tres de Febrero para actuar como mediador entre indios y cristianos. En ese espacio de fronteras, será quien traiga al mundo a la hija de *Garza Que Vuela Sola* y Oliver Armstrong, Elizabeth.

Sin embargo, tanto Rosalind-*Pregunta Siempre* como Manuel Baigorria se encuentran perdidos en un espacio entre dos mundos, el blanco civilizado y el bárbaro indígena.

“[...] ¿Quién era pues Baigorria... Poco podía decirles Baigorria, salvo que no todo el mal venía de los indios, que él también, aunque hubiera ganado esas batallas, fue tan desposeído de los suyos como quienes resultaron cautivados, y que no menos había sufrido, puesto que estaba y estaría para siempre en el lugar que no existe, en el espacio imposible que se abre entre dos mundos y donde quedan presos los que ya no pertenecen ni al uno ni al otro y pertenecen no obstante a los dos, al mismo tiempo. Así me pasaba a mí misma, así me pasa todavía”¹².

Es a través de la historia que llega desde Finesterre que se corporizan los fantasmas de otros seres sometidos.

Doña Ana de Cáceres, compañera de viajes, cautiva de un amor imposible en su España natal, se convertirá en la cautiva-esposa de Manuel Baigorria quien la respeta por su cultura, su conocimiento de los clásicos, sus vestidos palaciegos... pero que no logra enamorarla ni por sí ni por el infinito paisaje de la pampa.. La tristeza va minando su débil vida, espejo de un carácter que no puede sobreponerse a la adversidad.

Como contrapartida, surgen del mismo modo y a través de la mirada de *Pregunta Siempre* las imágenes de las cautivas indias, víctimas del malón blanco¹³.

Por otro lado, la *machi* podrá tener y proteger a sus propios cautivos, como le aconseja su maestro, debido a su creciente poder:

¹² Lojo, María Rosa, op.cit. p.143-144.

¹³ Prado, Manuel, *La conquista de la Pampa*, Buenos Aires, Taurus, 2005.

[...] Me heredarás. Serás mujer de consejo, tendrás alhajas de plata, tropillas de caballos, vacas, telas, ponchos bien tejidos, hasta podrás comprar cautivos que trabajen para ti.

– Como voy a hacer eso, después que yo misma he padecido el cautiverio.

– [...] Justamente porque lo has padecido, si tú los compras sabrás tratarlos mucho mejor que otros, para que su pena se alivie, ya que de todos modos estarán aquí [...] ¹⁴.

Pasado el tiempo, el presagio de *Mira Más Lejos* se hará realidad.

Pocas son las referencias que se hacen en la Historia y en la Literatura a los hombres cautivos, pero en este caso se relata lo ocurrido con *Flamenco Amarillo* ¹⁵, Oliver Armstrong, a quien los ranqueles retienen con la esperanza de obtener un rescate.

También otra mujer nómada ¹⁶, Manuela Rosas, se encuentra prisionera de un destino no soñado; en Inglaterra añora las fiestas, los olores, los espacios, los colores de la pampa.

“[...] Mi padre, Miss Armstrong, es un hombre extraordinario [...] – Mandó talar todos los árboles que había en la granja de Burgess... pero cómo ha de ser eso la pampa, hija mía. Nadie que la haya visto puede ver otro paisaje sin hallarse preso, sin que le quede chico. Presa, como cautiva estoy yo en esta salita [...] Siempre se es cautivo, al parecer, en el mundo ajeno” ¹⁷.

La cautiva de la ‘verdad’, Elizabeth, llegará con la ayuda de Rosalind y del joven Barrymore a descifrar aquello que su padre tan celosamente le había ocultado. Sabe así que su lugar de nacimiento está “allende” los mares, en las tierras australes y como otro sujeto nómada emprenderá el camino para reencontrarse con la niña que fue, la hija de

¹⁴ Lojo, María Rosa, op.cit. p.128.

¹⁵ Lojo, María Rosa, op.cit. p.137.

¹⁶ Braidotti, Rosi, *Sujetos nómadas*, Buenos Aires, Paidós, 2000.

¹⁷ Lojo, María Rosa, op.cit. p.67.

Ignacia, –*Garza Que Vuela Sola*– y del inglés Oliver Armstrong. Asumirá de esta manera plenamente su identidad latinoamericana mestiza, que le fuera revelada por quien la trajo a la vida, la cuidó durante dos años y logró ser madre por ella, a pesar de la imposibilidad física de serlo. Las cartas le abren el camino de los recuerdos para identificarse con la que llegó al mundo como Aluminé, *La Resplandeciente*. Elizabeth, al igual que Rosalind o que Doña Isabel de Guevara¹⁸ quinientos años atrás, no teme dejar su casa, sus afectos, las costas de su tierra en busca de la otra orilla que la vinculará con sus raíces, lo cual le permitirá –a través del aprendizaje de una lengua nueva– encontrar un lugar en el mundo donde (re-)conocerse.

La cuarta parte de la novela presenta a Rosalind relatando a Elizabeth, en la décima carta, su liberación del cautiverio y cómo, después de vivir cuarenta años en las pampas, decidió emprender el camino inverso y, circularmente, regresar a su Galicia, a la tierra que la vio nacer cincuenta y un años atrás, para identificarse con su naturaleza, sus piedras, su neblina...

Ahora es Rosa, la indiana, que nos recuerda al peregrino Juan el indiano¹⁹, de Alejo Carpentier.

Su regreso coincide con la publicación de los *Cantares gallegos*, modo en que Rosalía de Castro honra a Galicia. Allí se reencuentra con la mitología, las leyendas, la música de las gaitas y recorre el camino que transitó con su padre para llegar al Cabo del Fin del Mundo. Probará distintas maneras de ganarse la vida pero necesitará del

¹⁸ Isabel de Guevara, “Carta a la Princesa Gobernadora Doña Juana...”, fechada en Asunción, 2 de julio de 1556.

¹⁹ Alejo Carpentier, “El camino de Santiago” en *Guerra del tiempo* (1958), Madrid, Alianza, 1993.

silencio y la soledad para bucear en su interior y poder escribir, durante el transcurso de un año, las cartas que le revelarán a Elizabeth la verdad.

En la novela de María Rosa Lojo, las voces narrativas de cuatro mujeres Rosalind, Ana de Cáceres-*Rosaura*, Manuelita Rosas y Rosalía de Castro-, entre otras muchas-, se corporizan a través del tiempo y del espacio para, desde la memoria –vista como manera privilegiada de recuperar la identidad-, redescubrir su esencia, no solo de ‘ser mujer’ sino de ser ‘sobrevivientes’ en un mundo hostil. Cada una de ellas estará ubicada en un punto cardinal; viajará de Este a Oeste o de Norte a Sur para alumbrarle el camino a la joven Elizabeth-Aluminé, *La Resplandeciente*.

Desplazamientos espaciales, intervinculación de coordenadas que crean nuevos cronotopos donde la ficción noveliza episodios creando “novelas con base histórica”²⁰. El pacto ficcional reconstruye el referente llenando los intersticios de ese tiempo-espacio de indefinición, espacio de fronteras, “tierra de ánimas” parafraseando a César Aira en su “sierra de ánimas” al referirse a cautivos y cautivas, ya sean de un mundo bárbaro o de un mundo civilizado donde el otro intenta dialogar con “el río oxidado de la desmemoria”²¹.

Cuatro mundos, cuatro rosas, como ese significativo código tetramorfo que emerge de las cuatro caras que simbolizan los cuatro puntos cardinales tallados en madera de caldén de los sepulcros ranqueles, metáfora de las cuatro dinastías más importantes de la antigua Nación Ranquel: linaje Carripilum, al Norte; linaje Pluma de Pato, al Oeste; linaje de los Zorros, al Este; linaje de los Tigres, al Sur.

²⁰ María Rosa Lojo en M. Giuffré, *En busca de una identidad. La Nueva Novela Histórica en Argentina*. Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2004.

²¹ Lojo, María Rosa, op. cit.

Hemos tratado de realizar una “relectura en clave genérica” de *Finisterre* de María Rosa Lojo, esta reconocida investigadora y escritora que con sus novelas está recuperando mujeres de nuestra historia para la narrativa argentina contemporánea.

Bibliografía

- Aínsa, Fernando, *Nueva Novela Histórica y relativización del saber historiográfico*, Casa de las Américas, Año XXXVI, N.º 202, enero-marzo.
- Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Baigorria, Manuel, *Memorias del Coronel Baigorria*, Buenos Aires, Eudeba, 1977.
- Barthes, Rolanda, *S/Z*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2003.
- Braidotti, Rosi, *Sujetos nómadas*, Buenos Aires, Paidós, 2000.
- Carpentier, Alejo, “El camino de Santiago” en *Guerra del tiempo* (1958), Madrid, Alianza, 1993.
- Certeau, Michel de, *La escritura de la historia*, México, UIA, 1993.
- Chaunu Pierre, *Conquista y explotación de los nuevos mundos*, traducido por María Ángeles Ibáñez. Barcelona, Labor, 1973.
- Domínguez, Mignon, *Historia, Ficción y Metaficción en la novela Latinoamericana*, Buenos Aires, Corregidor, 1996.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.
- Guevara, Isabel de, *Cartas de Indias*. Ministerio de Fomento, Madrid 1877. N.º CIV, pp. 619-621.
- Giuffré, Mercedes, *En busca de una identidad. La Nueva Novela Histórica en Argentina*, Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2004.
- Jitrik, Noé, *Historia e Imaginación Literaria*, Buenos Aires, Biblos, 1995.
- Lojo, María Rosa, *Finisterre*, Buenos Aires, Sudamericana, 2005.
- Mansilla, Lucio V., *Una excursión a los indios ranqueles*, cap. LIV, Buenos Aires, Emecé, 1989.
- Menton, Seymour, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, FCE, 1993.
- Prado, Manuel, *Conquista de la pampa*, Buenos Aires, Taurus, 2005.
- Showalter, Elaine, “A literatura of their own” en *Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales*, Michael Payne (comp.), Buenos Aires, Paidós, 2002.
- Todorov, Tzvetan, *La Conquista de América. El problema del otro*, México, Siglo XXI, 2000.

White Hayden, *Metahistoria*, México, FCE., 1993.

Volver al menú

3.6. El canon de la literatura argentina: Borges periodista.

(1920- 1924)

Prof. María Gabriela B. Cittadini
Fundación Internacional Jorge Luis Borges
Centro de Estudios de Narratología

Resumen:

Jorge Luis Borges no sólo forma parte del canon institucional sino que se posicionó como un constituidor del canon literario. En su obra, encontramos que ha establecido canon para varias literaturas, entre ellas, de la argentina. Entendemos que este canon es móvil pero que se construye sobre un eje básico fijo que se retroalimenta con otros sistemas que se cruzan dentro de su obra. En este trabajo, abordaremos las estrategias a través de las cuales Borges integra este sistema y sus componentes, intentaremos establecer cuáles son los organismos que lo componen y a través de qué fuerzas se instalan o desinstalan de esta constelación.

[Volver al menú](#)

Ponencia Completa:

El canon de la literatura argentina: Borges periodista.¹

(1920- 1924)

Prof. María Gabriela B. Cittadini
Fundación Internacional Jorge Luis Borges
Centro de Estudios de Narratología

Muchos son los escritores que han dejado huella en la historia de la literatura; muchos, los que han mantenido una estrecha relación con el periodismo. Algunos, como Gabriel García Márquez, en su doble hacer de periodista y escritor, han tejido una pasión con la otra. Ejemplos de esta estrecha vinculación son *Noticias de un secuestro*, *Crónica de una muerte anunciada* y *Relato de un naufrago*. Del mismo modo, la trayectoria de Borges creó una trama coherente entre su tarea como periodista y su hacer literario. De esta manera, el autor argentino desarrolló un lenguaje complejo y lateral para relacionarse con los medios, abarcando así dos posiciones y dos lenguajes simultáneos: uno como periodista y otro como entrevistado, ya en una fase adulta posterior. Nos proponemos, en esta primera etapa, realizar un recorte para acercarnos a

¹ VI Jornadas “Borges y los otros”, Fundación Internacional Jorge Luis Borges, Buenos Aires, 2006.

las estrategias abordadas por Borges en el primer período de su discurso periodístico. Tomaremos aquí los años 1920 a 1924 y sus colaboraciones en las revistas *Prisma* y *Proa*, *Ultra*, *Baleares*, *Ultima Hora*, *El Diario español*, *Cosmópolis* y *Grecia*. Los textos que se trabajarán en este caso han sido incluidos en *Textos recobrados* (1919-1929). Dejaremos para la segunda parte de este proyecto su hacer en *Crítica*, la revista *Martín Fierro*, *El Hogar* y *Sur*. Este recorte cronológico tiene una razón de ser: corresponde a su etapa vanguardista, su inicio en las letras, la llegada apasionada de los “ísmos”, el Ultraísmo al que pronto abandonará por el Criollismo, y el reencuentro con la Buenos Aires de su infancia. Jorge Luis Borges ha configurando un discurso de carácter rizomático que funciona de manera paralela con su trabajo de ensayista. Ambos géneros se nutren y realimentan a lo largo de su producción. El personaje Borges, a través de un proceso de regeneración y valiéndose de una paciente ironía, juega con diversos géneros para tramar un discurso único. En este trabajo, intentaremos explicar las estrategias de las que se vale el autor de “El aleph” durante su primera etapa ultraísta para construir el discurso que encontraremos en las publicaciones periódicas: nos limitaremos, en este caso, a estudiar las técnicas con las que hace uso del lenguaje en sus ensayos periodísticos. Sabemos bien que como colaborador ha trabajado diversos géneros, pero no incursionaremos en la ficción ni en la poesía ya que entendemos que se valen de diferentes herramientas lingüísticas. El nacimiento de su carrera literaria se encuentra íntimamente ligado a su faceta de periodista y esa tarea está estrechamente vinculada a su devoción por la vanguardia. En sus inicios, dio a conocer sus obras tanto en España como en la Argentina por medio de diarios y revistas, algunos de los cuales él mismo contribuyó a crear. También es cierto que este oficio resultaba una buena fuente de ingresos para un joven escritor con pocos recursos. Algunos de estos artículos han sido fruto de su labor poética; otros son prólogos, críticas, ensayos o manifiestos que van de la mano con su fuerte iniciativa ultraísta.

Resulta una verdad evidente afirmar que el lenguaje es inherente a la tarea del escritor y que Borges se ha preocupado particularmente por esta temática durante esta etapa. Lo desvelaron especialmente el afán estético y nacionalista del lenguaje: la configuración de un idioma que nos fundara la patria como aquellos embelecados fraguados en la Boca de la “Fundación mítica de Buenos Aires”. En los últimos días de 1918, o los primeros de 1919, Borges llegó a España y se inició entonces, y hasta 1921, su militancia en el ultraísmo. Vivió con su familia un año en Madrid (1919) y se

trasladó luego a Sevilla, concretamente en el invierno de 1920. Allí, entró en contacto con el ambiente literario sevillano y publicó algunos textos en la revista *Grecia* (XII, 1919), dirigida por una de sus primeras amistades literarias: Isaac del Vando Villar. Durante seis meses, la familia Borges volvió a vivir en Madrid y en mayo de 1920 se trasladó a Mallorca. En Madrid, Borges había dejado una huella importante: Rafael Cansinos-Asséns quedó totalmente sorprendido ante el alto nivel cultural de ese argentino tan joven que asiduamente colaboraba en revistas como *Grecia*, *Tableros*, *Ultra* y otros órganos de difusión de las ideas ultraístas. En marzo de 1921, Borges abandonó España para regresar a Buenos Aires y se llevó consigo las ideas ultraístas, que fueron difundidas desde revistas como *Prisma* (en formato mural) fundada junto con Guillermo de Torre, Eduardo González Lanuzza y Guillermo Juan Borges, y *Proa* que fue fundada junto con Macedonio Fernández. Apareció sólo dos veces: en diciembre de 1922 y julio de 1923; colaboraron en ese período (y junto a los fundadores) Salvador Reyes y Guillermo de Torre. Pero pronto la fiebre ultraísta pasó y Borges se convirtió en el primer vanguardista antivanguardista. Arrepentido de su primera aventura poética, empezó a hablar de "la equivocación ultraísta" y, así, este movimiento, con su afán de novedad, su actitud iconoclasta y su obsesiva persecución del impacto que produce la metáfora agresiva, acabó siendo para él una corriente frívola, superficial, un pecado de juventud, sólo una broma que les había gastado a todos Rafael Cansinos-Asséns. Llegó a decir, incluso, que el ultraísmo ya sólo era importante para los historiadores de la literatura, y añadía: "lo cual es una manera de ser insignificante" (Ferrer, 267). Cuando, en 1923, se publicó *Fervor de Buenos Aires*, el Borges ultraísta había pasado ya a la historia aunque seguirían quedando, sin embargo, algunas marcas en sus escritos hasta 1924 cuando emprende un nuevo camino de la mano de *Proa*, segunda edición.

Como Quiroga, Arlt y Onetti, Borges pasó parte de su tiempo en las redacciones de diarios y revistas; así es como las dos terceras partes del material incluido en sus primeros libros apareció originalmente en publicaciones periodísticas. También es cierto que la colaboración periodística funcionó en Borges como un "oficio, como estrategia para llegar con mayor inmediatez a un público amplio o como 'segunda profesión', frente a la insipiente de la industria editorial y de las regalías autorales" (Rivera, 38). Borges mantuvo una vinculación constante con el periodismo cultural argentino aunque desde la periferia: su tarea de colaborador lo llevó a participar en muchas publicaciones

pero a no casarse con ninguna. A pesar de esto, codirigió *Proa* en su segunda época (1924- 1926) con Brandán Caraffa, Rojas Paz y Guiraldes. Para esta época, colaboró también con órganos de gran formato como son *Nosotros* y *Ultra*, y otros de menor envergadura como *Inicial* (1923) y *Martín Fierro* (1924- 1927).

Pero Borges no es un periodista más: desde su posición crítica, el creador de “Las ruinas circulares” señaló las obras que pertenecen a la literatura y que merecen ser leídas y marcó preferencias, selecciones, genealogías y valores literarios. Trabajó desde el campo de la poesía y el ensayo, y generó la estética de la mezcla genérica: ensayos críticos, comentarios y reseñas de libros, biografías, traducciones y manifiestos vanguardistas. Para el gran público que leía las revistas de los años 20, la firma de Borges no certificaba ninguna presencia de calidad; sin embargo, se asumió como sujeto lector y dejó huellas en:

- el uso de la 1º persona;
- el uso de exclamaciones, paréntesis, guiones;
- deícticos;
- verbos que se refieren a la actividad de leer y escribir.

En el artículo “Lírica expresionista: síntesis”, aparecido originalmente en *Grecia*, Madrid, Año 3, N° 47, 1 de agosto de 1920, el sujeto genera complicidad con el lector en el uso de la 1º persona del singular en la aclaración entre guiones (“-y no ignoro lo carcelarias que pueden ser estas definiciones-”) para luego incluirlo configurando un sujeto múltiple como partícipe de la interpretación en 1º persona del plural: “Si quisiéramos definirlo... diríamos que es ...” (52) En el ensayo “Al margen de la moderna estética” publicado en *Grecia*, Sevilla, año 3, N° 39, del 31 de enero de 1920, utiliza verbos como traducir y expresar para referirse a la estética ultraísta y deícticos que refuerzan la presentización del tiempo, la inmediatez del esfuerzo y lo fugaz del instante, como “hoy”. En estos ensayos tempranos podemos encontrar los primeros rasgos de la hibridez genérica que desarrollará en su madurez escritural: notas que contienen traducciones que a su vez son reescrituras como “Lírica expresionista: Wilhelm Klemm” publicada en *Grecia*, Madrid, Año 3, N° 50, 1 de noviembre de 1920; o críticas que se levantan en respuesta a otras críticas y que generan un entramado polifónico como “Contra crítica” publicada en *Última hora*, Palma de Mallorca, jueves 20 de enero de 1921. El sujeto se constituye como omnipresente abriendo una mirada propia y embaucadora, que busca a un lector modelo de características similares que

pueda sumarse a su juego: por ejemplo, en “Horizontes”, incluido en *Ultra*, Poesía-Crítica- Arte, Madrid, Año 1, N° 1, 27 de enero de 1921, el “Yo” genera un espacio de seguridad y orientación para el lector que inmediatamente diluye al dar ingreso a la ironía cómplice: “Yo, íntimamente, desconfío de los hombres de microscopio, órgano al cual propende Rolland en su última novela.” (81) Utiliza tres subjetivemas adjetivos para referirse a la obra sobre la que ironiza: fútil, viejo, fácil. Lapidaria consideración para la prosa de Roman Rolland, a quien dirige la peor crítica al denegarle la cabeza de la vanguardia. En su adolescencia estética, resulta terminante para con la generación que lo precede y no perdona el “lugar común” ni la “sapiencia fácil”. Verborrágico y enérgico, se levanta contestatario contra todo el que se oponga al Ultra: entra en polémica abierta generando un juego de ida y vuelta en la polémica literaria de la vanguardia.

En “Ultraísmo”, incluido en *Ultima Hora*, Palma de Mallorca, 3 de febrero de 1921, le contesta con una ironía furiosa al señor PIN, seudónimo de Agustín Palmer, porque “dispara al Ultra [...] el mínimo escopetazo de un articulito” (83) y entabla con él una conversación con dejos de polifonía en la que incluye citas directas. Siguen apareciendo adjetivos a modo de subjetivemas: “todo es carcomido, viejo y ruinoso” (83), dirá sobre el ataque de su enemigo. En este tren de estilo Ultra, cargado de neologismos, se referirá a las ideas de su contrario como “vetusteces” de “razonamiento suicida-auto-destructor”. Es evidente que no deja un intersticio disponible para contradecirlo. El sujeto-Borges se hace presente en el último párrafo en el uso de la primera persona plural en presente continuo: “Aguardamos” abre una brecha de esperanza y genera un cuerpo comunitario a través del que su voz se levanta como representante de un yo plural, pero también supone cierto grado de poder y de amenaza que está avalado por su juventud impertinente.

Aunque cada texto borgeano parezca un producto individual y acabado, está en realidad siempre abierto y engarzado en una cadena de eslabones que está configurada por su obra entera. Ninguno de sus textos se entiende solo y por separado: no conforman matrices independientes sino una sola voz y una sola entidad. Pero a diferencia de lo que será su voz adulta, esta voz joven y entusiasta aparecerá como portadora de juicio de valor directo y enérgico, que se juega por la vanguardia y por el Ultra. Esto supone un tipo particular de lector que tenga competencias bien definidas: deberá estar entrenado en el código y ser cómplice del sujeto, deberá tener competencia lingüística, genérica e ideológica. En el caso del “Manifiesto del Ultra”, publicado en *Baleares*,

Revista Quincenal Ilustrada, Palma, Año V, N° 131, 15 de febrero de 1921, el autor esgrime la defensa del Ultra y define sus alcances y método; confiere al movimiento voluntad propia y personifica sus iniciativas. Corta de manera tajante con cualquier lazo estético anterior y genera una nueva estética absolutamente independiente. Para ello también es necesaria la autonomía del lenguaje, y esto aparece a través del uso de neologismos, como “arquitectar”, que sirven para aportar al mundo “aspectos y expresiones nuevas” (86); es decir, que parte de su misión será regenerar el lenguaje y reposicionar sus sentidos frente a un contexto acotado y restringido, que no permite todas las posibilidades del decir del poeta. Será necesaria, entonces, una renovación de valores y de sonoridades que enriquezcan a este sujeto atravesado por el lenguaje y torturado por las limitaciones, que busca nuevos aires para rejuvenecer sus capacidades.

En “Anatomía de mi Ultra”, incluido en *Ultra*, Madrid, año 1, N ° 11, 20 de mayo de 1921, divide el ensayo en dos regiones bien determinadas: la primera, de carácter general, enuncia las particularidades extensivas de la vanguardia; la segunda, se concentra específicamente en su estética personal, en su esfuerzo poético y su búsqueda artística. A través del tema: “Ya cimentadas estas bases, enunciaré las intenciones de mis esfuerzos líricos” (95) traza una línea divisoria de aguas que se apoya en el cambio de persona gramatical de 3° singular a 1° singular y en la inclusión del pronombre posesivo de 1° persona del singular, que refuerza el avance del sujeto al primer plano del discurso, subrayando el grado de subjetividad del emisor. Este posicionamiento refuerza el grado de convencimiento del individuo con respecto a su alocución y reafirma el credo individual por sobre el colectivo. La intencionalidad entonces se ve reforzada con una lista impulsada por “Yo busco” y “Yo anhelo”. El eje del deseo del sujeto desemboca de esta manera en los objetos preciados: el ritmo y la metáfora que se constituyen como las dos caras de la moneda que compone el Ultra.

El artículo titulado “Ultraísmo”, incluido en *El Diario Español*, Buenos Aires, 23 de octubre de 1921, resulta sumamente curioso: en cuanto a las personas gramaticales, el primer párrafo demuestra una sólida posición de la 1° persona del singular, que se adelanta a debatir con Manuel Machado sobre la estética del lenguaje ultraísta. Verbos como: “he leído”, “soy”, “quiero”, “pienso” y “escribo”, acompañados por la presencia de los deícticos de 1° persona singular, como el posesivo “mío”, denotan un avance fuerte de la presencia del sujeto que va a presentar batalla a su adversario español. La expresión “mi credo”, de enorme peso religioso, cierra esta primera parte de la estructura argumentativa para abrir una estructura de hipótesis y

refutación que se desarrollará en 3º persona del singular, fingiendo mantener de esta manera una distancia que avale mayor grado de objetividad frente a los argumentos propuestos. Pero cuando en la argumentación ingresa como simiente del Ultra la literatura española del siglo XVII, el sujeto se vuelca hacia la segunda persona del imperativo plural y la del presente del modo indicativo: “leed”, “comprobad”, “escuchad”, combinadas con “deseáis” y “sentiréis”. Este uso evocativo de la 2º persona plural busca generar una empatía que refuerce la idea de origen del Ultraísmo en la lírica del Siglo de Oro confundiendo la voz del representante de la vanguardia con la de los representantes del espíritu Barroco. Por otra parte, a través de la construcción que traman los subjetivemas, construye la oposición entre la estética anterior y el avance de la nueva metáfora. Si bien en el primer párrafo renuncia abiertamente a la implementación del lenguaje ultraísta, en la argumentación que sigue, abre el tercer párrafo, en donde presenta la evidencia que intentará revertir, utilizando el verbo “crimina” en su acepción latina, es decir, en un regreso a la fuente para apuntar la idea de censura, recuperando de esta manera una figura para el Ultra. En este semillero, encontramos también una premonición borgeana que acabará en teoría: la idea del precursor que tomará cuerpo muchos años después en “Kafka y sus precursores”. Ya en este texto Calderón, Gracián, Quevedo, y Góngora se instalan como precursores españoles por sobre los simbolistas franceses que quedan desacreditados, es decir, que este sujeto Borges está eligiendo a sus precursores. Esta teoría avala entonces los injertos de lírica Barroca que sirven de fundamentación a la refutación junto con el ingreso de la voz de Gracián y de los pobres versos, modelos de la lírica modernista, que se constituyen como coro que teje la raíz polifónica del ensayo. El metatexto, es decir el texto ultraísta que analiza el Ultraísmo, se construye a través de enumeraciones con las que articula las cadenas de subjetivemas, exclamaciones e interrogaciones que buscan el acompañamiento activo del lector y la empatía generosa. Encara en este contexto la crítica al lenguaje de los poetas “sencilistas”, sobre los que carga con que “semejante lenguaje es el lenguaje de la conversación, y sabido es que en ella hilvanamos los vocablos de cualquier modo y empleamos con generosa vaguedad los guarismos verbales” (110). Por oposición, el lenguaje ultraísta deberá apartarse de lo cotidiano para anclar en la metáfora y en la renovación del lenguaje. Finalmente, la argumentación en defensa de la vanguardia cierra con un elemento irrefutable: la nómina de los integrantes del movimiento y la lista de publicaciones que lo avalan. De esta manera, se constituyen como citas de autoridad referidas de manera directa que

vienen a contener y a resguardar las pruebas presentadas con anterioridad para defender al movimiento.

En el caso de “Proclama”, manifiesto incluido en *Prisma*, Buenos Aires, N° 1, nov-dic, 1921, revista mural en defensa del Ultraísmo fundada por Jorge Luis Borges, Guillermo de Torre, Eduardo González Lanuzza y Guillermo Juan Borges, y además vuelto a publicar en *Ultra*, Madrid, Año II, N° 21, 1 de enero de 1922, nos encontramos con curiosas variaciones del lenguaje. Se divide en cinco apartados con el título ubicado en el costado izquierdo y en recorte. En el primero, “Naipes i filosofía” nos encontramos desde el título con esta “i” latina que generará incontable cantidad de polisíndeton en reemplazo de la y griega. También compondrá en muchos de los casos, parejas de subjetivemas adjetivos articulados y reemplazará a la semiconsonante hasta el extremo de escribir “hai” reemplazando la grafía. Esta estructura novedosa capta la atención del lector desprevenido y propicia la renovación del lenguaje que el manifiesto propone. La anáfora del término “palabras” se sostiene a lo largo de todo este texto, y de otros, enfatizando la relación del Ultra con el decir. También apoyan esta búsqueda la creación de neologismos como “anecdotismo gárrulo”, la incorporación de vocablos de otros registros como “campea”, y el injerto de formas verbales pertenecientes a otros discursos y a otra fase cronológica como “hubiera menester”. En los distintos apartados, utiliza exclamaciones y paréntesis como vehiculizadores de la subjetividad del “Nosotros” colectivo que se presenta en el cuarto apartado, ese sujeto que toma cuerpo en las firmas que acompañan el texto en el cierre. El sujeto enunciador intenta una profecía fallida sobre el futuro de la novela a través del uso parentético. Para este sujeto de 1° persona plural, el emisor está compuesto por todos los Ultraístas que poseen como objeto un arte que les pertenece y que, a su vez, posee otro objeto que es la metáfora. Este artificio también está poblado de zonas míticas como la “mitología emocional i variable” que propone en este caso o como en el artículo “La metáfora” de *Cosmópolis*, Madrid, N° 35, noviembre de 1921, donde la metáfora igualada a los fenómenos de las ciencias duras genera una zona en la que el “mito geometral”, el “mito físico” y el “mito lírico” resultan hermanados en su afán renovador.

Ya en 1923, encontramos el prólogo a *Fervor de Buenos Aires* que será excluido de las sucesivas reediciones: “A quien leyere”. No en vano Borges, descartó este prólogo: la sintaxis resulta ya sumamente enrevesada y esta búsqueda de renovación estética y enriquecimiento del lenguaje, como en todas las épocas, está llegando a su punto cúlmine. El uso de neologismos como “prefaciones” y “mundología” lejos de

resultar un aporte a la estética del lenguaje, empieza a entorpecer el acceso del lector y genera un excesivo barroquismo innecesario del que dos años atrás renegaba. Aunque éste no es un texto periodístico, resulta bisagra aquí entre los analizados hasta ahora y el prólogo que abre el primer ejemplar de la revista *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 1, N°. 1, agosto de 1924. Creímos necesario el análisis del prólogo original de *Fervor...* para señalar las marcas de la evolución de su lenguaje, que si bien involucra a su producción periodística, no resulta excluyente. Los recursos empeñados en la introducción al poemario no son novedosos frente a lo que hemos descripto hasta aquí pero pintan como ha ido subiendo la exuberancia en la búsqueda de la originalidad. Nuevamente acude al terreno de las mitologías como en el artículo anterior pero esta vez para referirse a su Patria como “mito geográfico”, entendiendo por Patria la Ciudad de Buenos Aires, lo que resulta un recorte históricamente interesante, alineado con su identidad cultural. Vuelve a jugar con el término “palabras”, como resulta en otros casos, y aquí le agrega el aporte de la aliteración: “palabras sin paladear”, recurso que enfatiza la cualidad sonora de la lengua. Además, construye un campo semántico formado por “divinidad”, “endiosadas” y “santuario” que se posiciona alrededor de la idea de Dios, lo que proyectado hacia el futuro, podremos sospechar que se relaciona con la pasión por la poesía homérica. Los deícticos también se hacen presentes para señalar la incursión del yo posesivo y presente, instalado en el ahora del lector. También retoma la polifonía textual pero a través de voces más cultas que prefiguran usos posteriores, como las voces latinas o alemanas, la trascripción a modo de injerto de la cita directa de Sir Thomas Brown, la constitución de sus precursores en Góngora y Quevedo y la cita de autoridad para alinearse en el “Nosotros” del Ultra. Queda definida, en esta instancia, su direccionalidad hacia el lenguaje de esta manera:

Acerca del idioma poco habré de asentar. Siempre fue perseverancia de mi pluma –no sé si venturosa o infausta– usar de los vocablos según su primordial acepción, disciplina más ardua de lo que suponen quienes sin lograr imágenes nuevas fían su pensamiento a la inconstancia de un estilo inveteradamente metafórico y agradable con flojedad... Mi sensualidad verbal sólo abarca determinadas palabras, lacra imputable a cuantos escritores conozco y cuya excepción única fue don Francisco de Quevedo, que vivió en la cuantiosa plenitud y millonaria entereza de nuestra lengua castellana (163).

Este resulta entonces el pico de exaltación de esta primera etapa de vigor y fragmentación del lenguaje. Consideramos que *Proa* viene a cerrar este ciclo y a restablecer la comunidad entre los jóvenes que constituyeron esta primera fase de pujanza cargada de dichos y contradichos, enfrentamientos y desencuentros. El prólogo

a la segunda edición de 1924, se levanta como un documento conciliador, un regreso al agua mansa en la fuente del lenguaje. Este retorno esta dado desde una voz mucho más serena y virtuosa que vuelve a buscar el equilibrio y la medida, sin neologismos exóticos ni barroquismos desmesurados. El sujeto “nosotros” conformado por los cuatro jóvenes firmantes, revisa el proceso que los ha llevado hasta su presente: han pasado de la efervescencia a la moderación tanto en lo ideológico como en la práctica escritural. La crisis cultural de preguerra encontró una bisagra en el episodio bélico que posibilitó la reforma universitaria y trajo como consecuencia la fragmentación de las jóvenes generaciones literarias. Para llevar la proclama de las diversas identidades que se levantan surgen en esta época las revistas literarias y los cenáculos entre los que se desataban luchas intestinas. Pero habiéndose aquietado ya los espíritus entusiastas, *Proa* viene a direccionarles el camino, a abrir espacios de convivencia pacífica a distintos sectores ideológicos, a generar armonía y a formar un frente único en donde hermanar a todas las almas vigorosas. *Proa* será una revista que pueda “dar a todos los jóvenes una tribuna serena y sin prejuicios que recoja esos aspectos del trabajo mental que no están dentro del carácter de lo puramente periodístico”. (188) Entendemos que con esta nueva publicación se abre otra etapa que se continuará en *Martín Fierro* pero dentro de una lógica estética y escrituraria diferente que se inscribe en otro orden para el manejo del lenguaje. Esta calma será un oasis que se redireccionará hacia Lugones en el período subsiguiente, pero entre tanto planteará un ciclo inaugural para el “renacimiento espiritual” (191) de la nueva generación.

El Borges trabajado hasta aquí, resulta un periodista cultural portador de una ideología estética que está empecinado en difundir. Funciona como el vocero de la línea de vanguardia que se levanta contra la generación anterior para romper barreras y utiliza los medios gráficos como portavoces de la revolución estética. La fuerza de su juventud lo lleva a gritar el comienzo de una nueva era en la que se posiciona como el abanderado de la causa, como el líder que conduce a los otros nombres de su época que aparecen alineados detrás de un Nosotros colectivo pero enunciado por el sujeto Borges. El lenguaje se levanta como su valor máspreciado y la materia prima sobre la cual deberá construir la identidad Ultraísta. Sin embargo, una vez pasado el primer arrebato, recobrará la calma, encontrará un equilibrio (o eso creará) y propondrá una tregua intelectual que unificará a una generación fragmentada y combativa. Si bien fue un

periodista anómalo, encontramos en estos primeros trazos las bases desde donde empezará a tramarse el rizoma desde donde construirá su obra posterior.

Bibliografía

Barei, Silvia. *Borges y la crítica literaria*. Madrid: Tauro, 1999.

Borges, Jorge Luis. *Textos recobrados 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé, 1997.

Brown, Gillian y Yule, George. *Análisis del discurso*. Madrid: Visor, 1993.

Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Buenos Aires: Tusquets, 2004.

Fernández Ferrer, A. *Borges A/Z*. Madrid: Siruela, 1988.

Martínez Albertos, J. L. *El lenguaje periodístico*. Madrid: Paraninfo, 1989.

Pichon Riviere, Marcelo. “El otro Borges” en *Cultura y Nación: Clarín*, jueves 24 de agosto de 1995. 2-4.

Rivera, Jorge B. “Borges, periodista inadvertido” en *Territorio Borges y otros ensayos breves*. Buenos Aires: Atuel, 2000. 37-44

Rivera, Jorge B. *El periodismo cultural*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

Vinas Piquer, David. “Recorrido fugaz por la poesía de Borges”. *Rev. Signos*, 1999, vol. 32, N°. 45-46, p.57-70. ISSN 0718-0934.

Volver al menú

3.7. El Gran Chaco Argentino en el contexto de la globalización. Memoria e identidad de sus pueblos originarios a través de relatos de tradición oral

Lic. Rosa María Conca de Agüero
Universidad Nacional de Santiago del Estero

Resumen:

Con la concepción de “pensamiento único”, “aldea global” o “sociedad en red”, la globalización pretende borrar las fronteras entre los países y alienta la “homogeneidad cultural” a través de la eliminación o deformación de diferencias identitarias, como estrategias ideológicas para mantener y profundizar la dominación, la penetración cultural y el statu-quo.

Funcionales con este propósito de imponer un modelo cultural homogeneizante, las clases dominantes en nuestro país también persiguieron similar objetivo al subestimar y silenciar, durante centurias, la cultura y la palabra de los pueblos originarios. Así, la desvalorización sistemática de su existencia afectó la construcción de su subjetividad, minando su capacidad de hablar-pensar y actuar para transformar la realidad.

En ese contexto, los relatos de tradición oral de los pueblos originarios se muestran como vehículos de expresión del pensamiento colectivo consustanciado con su entorno y su tiempo, como portadores de fuertes pautas identitarias, como memoria y preservación de una cultura milenaria.

En este trabajo, nos proponemos indagar acerca de algunas estrategias ideológicas que condicionan la construcción de la identidad popular y, a pesar de ellas, el valioso aporte realizado por relatos orales de pueblos originarios del Gran Chaco, al proceso permanente y dinámico de construcción de la identidad nacional.-

[Volver al menú](#)

Ponencia Completa:

El Gran Chaco Argentino en el contexto de la globalización. Memoria e identidad de sus pueblos originarios a través de relatos de tradición oral

Lic. Rosa María Conca de Agüero
Universidad Nacional de Santiago del Estero

*Derribarás un árbol, dos, tres, cuatro
pero las raíces no.
Siempre hay unas raíces
y unos árboles que se salvan
de los cuales brotan otros*

David Zacarías 1992
Maestro de Idioma Toba

Con la concepción de “pensamiento único”, “aldea global”, o “sociedad en red”, la globalización pretende borrar las fronteras entre los países y alienta “la homogeneidad cultural” de “globalizadores y globalizados”, a través del ocultamiento, eliminación o deformación de diferencias identitarias, como estrategias ideológicas para mantener y profundizar la dominación., la penetración cultural y el statu-quo.

Funcionales con este propósito de imponer un modelo cultural homogeneizante, las clases dominantes en nuestro país también persiguieron similar objetivo al subestimar y silenciar, durante centurias, la cultura y la palabra de los pueblos originarios. Así, la desvalorización sistemática de su existencia afectó la construcción de su subjetividad, minando su capacidad de hablar – pensar y actuar para transformar la realidad. Además esas matrices de dominación fomentaron miedos y favorecieron paternalismos y asistencialismos.

En ese contexto, los relatos de tradición oral de los pueblos originarios del Gran Chaco se muestran como vehículos de expresión del pensamiento colectivo consustanciado con su entorno y su tiempo, como portadores de fuertes pautas identitarias, como memoria y preservación de una cultura milenaria.

En este trabajo, nos proponemos indagar acerca de algunas estrategias ideológicas que condicionan generalmente, la construcción de la identidad popular y, a pesar de ellas, el valioso aporte realizado por relatos de pueblos originarios del Gran Chaco, al proceso permanente y dinámico de construcción de la identidad nacional.

Comenzaremos con algunas consideraciones que desnudan las estrategias de la clase dominante para eliminar las diferencias y perpetuar el statu-quo.

Sabemos que todo proceso político o social que inhiba o impida la transmisión cultural debilita la memoria histórica de un pueblo y obstaculiza lo que María Isabel Requejo denomina “La autoría de la palabra – pensamiento”, es decir:

... la conquista social y derecho inalienable de cada ser humano de expresar sin censuras, humillaciones ni imposiciones, aspectos de su propia identidad e historia lingüística, cognoscitiva, subjetiva y sociocultural. Esto nos posibilita hablar, pensar, comunicarnos, no en nombre de otros sino asumir el idioma de nuestras vidas e historia para desplegar con orgullo, seguridad e incluso valentía, el contenido de nuestros pensamientos y sentimientos desde temprana edad¹.

La autoría de la palabra se transforma así en “autoría de la vida”, al asumir con protagonismo y creatividad la tarea de transformación de la realidad. “Aprender a aprender junto con otros” diría Pichon Rivière y “Adaptarse activamente a la realidad para transformarla, transformándose”, Ana P. de Quiroga.

Al imponerse la lengua colonizadora como discurso dominante, los idiomas de los pueblos originarios fueron silenciados y con ellos, su particular modo de decir, pensar, interpretar y valorar el mundo que los rodea. Esto no sólo significó al avasallamiento de elementales derechos humanos por el daño causado en la configuración del psiquismo, sino que además propició “el olvido” y resintió de ese modo, el proceso de construcción de la identidad nacional. Así contaba Pablo Zorrilla de la localidad “El Colorado”, Provincia de Formosa, en 1994:

... Vienen los nietos y les empezaba a enseñar como le enseñaban a él, hasta que alcanzó a nosotros. Nosotros empezamos a contar pero ya no le dimos más importancia ya que vino la escuela, estudiamos en la escuela y lo que es la historia de los abuelos ya dejamos todo. Por eso no quedó nada de la historia de ellos porque no había manuscrito, todo verbal².

¹ “Comunicación, chateo y habla institucional: un abordaje interdisciplinario” de M. I. Requejo en Patrimonio Cultural e Identidad. Pág. 134.

² “Memorias del Gran Chaco” 5 C. Pág. 30.

A los dueños del “saber legitimado” les interesa consolidar esa situación de dominación, naturalizándola, alimentando el temor, alentando la pasividad y subjetividad dependientes. No es casual que en un relato tradicional común a la población indígena y criolla del Gran Chaco, el personaje del “zorro astuto” acuñe este pensamiento: “Quédese quietito y déjese de ser arisco”³ exhortando a la inacción y a la sumisión.

Veremos algunas estrategias ideológicas empleadas para lograr los fines mencionados⁴:

- El vaciamiento y resignificación de contenidos culturales que concluyen, luego, en versiones “híbridas” y “estereotipadas de la realidad o en expresiones reconocidas sólo como continuidad de los valores de otras culturas, como por ejemplo, la hispanidad.
- La negación de la relación entre territorio, proceso histórico, medio de producción y producción cultural que presenta ésta última como “ideal”, ahistórica, sin raigambre témporo-espacial y en permanente perpetuación de las condiciones primeras de dominación.
- La dicotomía “culto – inculto” y sus variantes: “civilización y barbarie”, “españoles e indios” que inscriben y estigmatizan a los pueblos originarios con las siguientes características: incultos, ingenuos, acientíficos, poseedores de dialectos, productores de artesanías, que apelan a la magia, la curandería, las supersticiones y constituyen un anónimo colectivo que reproduce leyendas y poesía tradicional, anónima. Esta última característica de “anonimización”, aplicada generalmente a las expresiones populares, les niega la autoría de la palabra con el pretexto de que sus producciones son anónimas y colectivas. De este modo, se afianza y legitima la práctica

³ “Memorias del Gran Chaco” 4 Pág. 1.

⁴ “Patrimonio cultural y cultura popular” de María Stella Taboada en Patrimonios Culturales e Identidad.

instalada de que sólo los sectores “cultos” tienen derecho a producciones reconocidas con nombre y apellido.

Junto con María Stella Taboada, entendemos por “cultura popular”, la dialéctica creadora entre comunidad y sujeto. Por lo tanto, decimos que todos los sujetos, pueblos o comunidades son cultos y descartamos la conceptualización desvalorizante de lo popular como una subcultura por su insuficiente asociación a la instrucción formal y oficial.

Cabe señalar también que, en las culturas orales, es decir las que no cuentan con escritura, el conocimiento debe ser repetido en voz alta para su conservación. La falta de escritura dificulta la posibilidad de objetivar el pensamiento y trabajar sobre él, a partir de la palabra escrita. Esto propicia una mentalidad más tradicionalista y conservadora.

A partir del genocidio llevado a cabo durante la conquista y la colonización se pretendió hacer desaparecer a los indígenas de la historia, de los censos, de los planes de gobierno. Lo que ocurrió a partir de entonces, quedó registrado por tradición oral, en la memoria de pilagás, wichis, tobas, mocovíes, chiriguano, chanés, chorotes, chulupés y tapietes, grupos indígenas que sobreviven e integran las primeras naciones del Gran Chaco. Su territorio abarca las Provincias de Formosa, Chaco, parte de Santiago del Estero, Salta y de Santa Fe.

En esta ocasión, trabajaremos a partir de recopilaciones de relatos del Gran Chaco en lengua castellana realizadas por un grupo de misioneros, quienes han respetado la autoría de las producciones identificándolas con nombre y apellido. Estos relatos, ubicados en el tiempo a partir de 1900, se refieren a los siguientes temas: la guerra, los ingenios azucareros, los obrajes, las reducciones religiosas y oficiales, las misiones anglicanas, los alambrados (estancias–colonias), gendarmes o policías, algodinales, ferrocarril, la religión nueva, los políticos, el éxodo a la ciudad, el petróleo,

las organizaciones. Pero todas las expresiones tienen en común la supervivencia a pesar de la exclusión y la marginación. Cabe señalar que la palabra Chaco (en quechua *chacú*) hace referencia al cerco usado como técnica de cacería de animales. Adquiere, luego, doloroso simbolismo ante la realidad de opresión que sufrieron y aún sufren los pueblos originarios.

Juan Sosa, indígena pilagá de Pozo Tigre, Pcia. de Formosa, expresa:

A nosotros los Pilagás, desde nuestros padres, abuelos y bisabuelos, nos transmitieron su historia, leyendas, mitos, con palabras sabias. Hoy nosotros, como renuevos de aquellos Pilagás, escribimos con lápiz y papel para transmitir un pensamiento a todos nuestros hermanos para recordar ciertas experiencias que vamos viviendo en el transcurso del tiempo⁵.

El primer objetivo que se plantea, pues, es la necesidad de comunicación para mantener viva y fortalecer la memoria.

Las situaciones narradas muchas veces son transmitidas a partir de sintagmas impersonales como “se dice”, “se cuenta” que como en estos casos, no implican la evasión de la autoría de la palabra que pone en duda su veracidad, sino que, por el contrario, legitiman un conocimiento colectivo avalado por los demás: “Se cuenta la historia de que en un momento él se había decidido a ir en busca de comida... Decidieron volver a la casa... porque se estaba muriendo de hambre, según dice la historia”⁶.

Las categorías lingüísticas de identificación: “nosotros los pilagás”⁷, “nosotros los nuevos”⁸, “nosotros, como renuevos de aquellos pilagás”⁹, “nosotros los pilagás de Formosa”¹⁰, “nosotros, la juventud”¹¹, expresan fuertes marcas identitarias relacionadas fundamentalmente con su raza; en algunos casos, con el referente espacial provincial.

⁵ “Memorias del Gran Chaco” (1900-1993) 5 a. Pág. 10.

⁶ *Ibidem*, pág. 10.

⁷ *Ibidem*, pág. 22.

⁸ *Ibidem*, pág. 10.

⁹ *Ibidem*, pág. 12.

¹⁰ *Ibidem*, pág. 10.

¹¹ *Ibidem*, pág. 40.

Hacen referencia, siempre, a una larga tradición de la que se sienten parte. Estas matrices colectivas de referencia y pertenencia no anulan las individualidades sino que, por el contrario, se construyen en dialéctica permanente con el “yo” integrándolo a una comunidad que lo contiene:

... Por todo lo que averigüé, el indio Pilagá no viene de ningún país lejano... Desde mi juventud, he escuchado al Cacique Domingo Coquero de 80 años, en 1963, o sea que hace muchos años, entre mi papá de 71 años y otros más ancianos de mayor edad nos contaron el nacimiento de nuestra humanidad indígena Pilagá. Hay una sola expresión indiscutible e innegable historia: fue desde el siglo XVI cuando Colón llegó a nuestra América, ya existíamos mucho antes de su llegada, por eso hoy nos sentimos orgullosos de decir que somos indios americanos porque realmente somos dueños de esta tierra¹².

Por otra parte, la categoría “ellos” no sugiere “oposición” a otros, sustentada en sentimientos negativos sino la aceptación de los demás en una coexistencia pacífica, con respeto recíproco de sus derechos.

Hoy no sólo los aborígenes habitan esta querida tierra americana. También los blancos que vinieron a vivir con nosotros; pero alambraron por partes el campo, ese lugar era de los aborígenes. No quiero decir que estamos en contra: de ninguna manera digo eso. Solamente digo que las costumbres del pasado no queremos renunciar porque son nuestras, por el contrario las conservamos. Los alimentos que conseguimos del campo, de los montes, todavía seguimos comiendo... y también pescamos, buscamos miel...¹³.

El nexo adversativo “pero” introduce las dificultades creadas por los blancos para la convivencia pacífica: el apoderamiento de la tierra, de sus frutos y la exclusión de quienes fueron los primeros dueños de la tierra. La llegada de Colón a América marcó un “antes” y un doloroso “después”, desde la mirada Pilagá. A partir de ese momento comienza a gestarse una dialéctica entre “pertenencia” (son los dueños de la tierra) y exclusión (son marginados o echados de su territorio).

Antes tenían una cultura pura, su lengua, sus costumbres, su economía: no había pobres, su enseñanza (sin escritura, con palabras), su organización política¹⁴, mayor salud, igualdad, libertad. Después vino la destrucción de su organización política, cultural, económica, independencia, discriminación, explotación, muerte.

¹² *Ibidem*, pág. 10.

¹³ *Ibidem*, pág. 12.

¹⁴ *Ibidem*, pág. 14.

Nuestros antepasados hasta más de 100 años vivían. Hoy en día no podemos ni siquiera hasta los 50 años ya que el aborígen es enfermizo, se enferma y no sirve más... Llegó esa cultura, se transformó hasta la alimentación del indígena... la forma de vida se cambió totalmente y hasta ciertas cosas también le prohibieron a nuestros antepasados (sic) Fue así: primero era eliminar la propia vida del aborígen. Después vino la cultura despacito a eliminar nuestra cultura, las costumbres. Entonces eso le costó mucho acostumbrarse, en como debe manejarse, toda esa transformación que le dieron a la comunidad indígena... hasta la explotación del indígena¹⁵.

Los relatos reiteran la denuncia de la “explotación” que sufren los pueblos originarios por parte de los blancos. Ramón Tapiceno, por ejemplo, expresa:

Nunca se le informaba cuánto ganaba por día. No se le atendía ninguna clase de sanidad. Una familia tiene que ir por lo menos con cuatro chicos y vuelve a veces con uno o dos o a veces sin nada y le pagaban una miseria, una moneda y tampoco se le informaba cuánto ganaba por día, nunca, nunca, nunca se le informó¹⁶.

Con respecto al trabajo y la línea férrea Formosa – Embarcación, Jacobo Ortiz reitera: “... El pago del trabajo no era con dinero, solamente el vale para mercadería, o sea que trabajaban solamente para conseguir la comida... Los tobas no entendían qué hacer con los vales, los dejaban volar; les pagaban con fichas y telas”¹⁷.

El descubrimiento de América, entonces, significa para los pueblos originarios, un hito doloroso, el comienzo de una época signada por el despojo y la muerte. Según los relatos, al comienzo, no comprendían el porqué de esa situación. Luego descubrieron que la única razón era la avidez del hombre blanco por apropiarse de sus tierras:

La llegada de Colón no es celebración para nosotros... es como un recordatorio. No hay justicia hasta ahora, el blanco quiere matar a todos los aborígenes para quitarle la tierra. Porque sabe que el aborígen siendo primero en la tierra, tiene el derecho¹⁸.

A veces no entendemos por qué el odio por parte del blanco a nosotros es tan persistente... Sabemos que desde 1492 es la masacre de todos los pueblos

¹⁵ *Ibíd.*, pág. 43.

¹⁶ *Ibíd.*, pág. 36.

¹⁷ *Ibíd.*, pág. 59.

¹⁸ *Ibíd.*, pág. 43 (Witerman Chávez de “El Descanso”).

aborígenes cuando los descubridores que vinieron de Europa destruyeron a cada paso a las comunidades aborígenes.

Nosotros estamos un poco desesperados de los 500 años que se van a festejar, porque no sabemos si esto, tal vez, es un intento de aniquilamiento de los indígenas de toda América...¹⁹.

Ahora lo mismo, no nos matan a cuchilladas pero nos matan con hambre. El trato de los 500 años sigue nomás ahora²⁰.

Vemos entonces que el pasado y el presente se entrelazan en la memoria colectiva que los contiene produciendo, a veces, la identificación de los narradores con sus antepasados. Sujetos y tiempos verbales se confunden en un tiempo único, el de su sufrimiento:

... Cuando nuestros abuelos, nuestros antepasados trataron de defender sus derechos territoriales se levantaron y unieron a enfrentar todos esos grupos, grupos fuertes porque venían con todas la armas, pero lamentablemente que siempre nos encontraron vencidos (nuestros abuelos) por desconocer el armamento de la gente que vino de otro país²¹.

A esta realidad de exclusión y marginación que se desprende de los relatos, los actuales Pilagás contraponen la profundización de la conciencia de sus derechos como personas y de la necesidad de organización para defenderlos.

No hay ley que diga que el indio debe tratarse como esclavos porque todos somos iguales en derecho y dignidad²².

No podemos estar ciegos ni resignados. Los aborígenes somos personas²³.

No basta con la poca tierra que tenemos ahora con título de propiedad sino que nos vamos organizando mejor, más fuerte en nuestra comisión. Vamos insistiendo al gobierno democrático por la ampliación de la tierra, estamos tratando de conseguir más tierra que aseguren la vida y que vivan bien las familias aborígenes que van a venir después de nosotros. Mientras vivimos, luchamos juntos por el bien de nuestros hermanos y de nuestros hijos. Defender la tierra es asegurar la paz interior de nuestra raza, de nuestro barrio Qompi (*sic*) y de nuestra colonia "Tierra Nueva" y de las demás comunidades pilagás²⁴.

¹⁹ *Ibíd*em, pág. 44 (Francisco Ortiz, B° Qompi, Pozo del Tigre).

²⁰ *Ibíd*em, pág. 44 (Solano Cavallero de Pozo Molina).

²¹ *Ibíd*em, pág. 10.

²² *Ibíd*em, pág. 12.

²³ *Ibíd*em, pág. 25.

²⁴ *Ibíd*em, pág. 13.

Cada año vemos más importante la organización y tener siempre en la memoria La Organización de los Antiguos para que nuestros hijos vivan aprendiendo muchas cosas nuevas sin olvidar que son pilagás²⁵.

La conciencia de la necesidad de mantener la identidad se asienta pues en la memoria y se enriquece con los nuevos aprendizajes de la realidad que les permitirán, en definitiva, transformarla.

La memoria colectiva es justamente la que mantiene vivo el recuerdo de dos hechos trágicos que significaron la muerte injusta de miles de pilagás: en 1919 “la tragedia del Fortín Yunká” y en 1947 la del “Paraje la Bomba”.

El Fortín Yunká era un lugar donde se congregaban gente de distintas razas. Las tropas se ensañaron con los pilagás liderados por el Cacique Garcete.

Es interesante la referencia a este hecho realizada desde distintos textos para confirmar cómo “la historia oficial” la escriben los vencedores con discursos que legitiman y consolidan una situación de dominación. El diario Clarín del 21 de marzo de 1986 expresa que la tragedia del Fortín Yunká es conmemorada como “el último eslabón de la conquista del desierto” en la que una dotación de abnegados soldados fue aniquilada. Sin embargo, reconoce que en su momento nadie dudó en señalar como culpables de la masacre a los indios pilagás; pero, 67 años después, “nuevos e inéditos testimonios hicieron pensar que tal vez se obró con demasiada ligereza al señalar a los culpables” y reconoce también que se desató “una feroz carnicería” contra las tolderías pilagás y que “en la zona próxima al Pilcomayo 120 familias aborígenes fueron masacradas por una tropa enfurecida”²⁶.

Respecto de la tragedia del “Paraje la Bomba”, cabe destacar que el Diario Norte de Formosa del 13 de mayo de 1947 ya consignaba que 150 aborígenes de la zona de

²⁵ *Ibíd.*, pág. 15.

²⁶ *Ibíd.*, pág. 17.

Lomitas y Pozo del Tigre fueron despedidos del Ingenio San Martín de El Tabacal por haber reclamado que se les pagaba \$2,50 por día en lugar de los \$6 que les habían prometido. El mismo diario y “El Intransigente” de Salta de los días 10 y 11 de octubre respectivamente, anunciaban que se había producido

... un levantamiento de indios revoltosos, armados, que asaltaron poblaciones a manera de malón y que habían producido incluso, la muerte de una mujer cristiana. Todo ello había obligado a los gendarmes a repelerlos. La sublevación obedecía a una prédica infiltrada entre los aborígenes haciéndoles creer las posibilidades de mejoramiento a que tendrían derecho como nativo y dueño de la tierra que habitan que les habían prometido²⁷.

Como ocurriera en el caso anterior, el mismo diario salteño, el 22 de octubre, tuvo que reconocer que era inexacto que los indios tuvieran armas y que hubiesen matado a alguien. Según confirma el mismo diario sólo atinaban a huir ante el ataque de gendarmes, soldados y bombarderos. Por otra parte, según testimonios recogidos en “Crónicas de Dios Luciano” de Vuoto y Wright²⁸; el indígena Luciano tuvo una revelación de Dios que le dijo que podía dar poder a la gente²⁹. Por tal motivo, congregaba multitudes que buscaban ser sanadas de sus males. La gendarmería comenzó a verlos como “focos de potenciales desórdenes” y finalmente los atacó.

Cabe destacar que los relatos de Idoyaga Molina en 1989 adjudican a Luciano invulnerabilidad a las balas. Así su figura adquiere ribetes míticos al preservar su poder al que le atribuyen también, haber salvado otras personas:³⁰

... y los hermanos abrían sus biblias en contra a las balas, y todo el grupo que tuvo él abrían sus biblias por más que las balas llovían sobre ellos y no dañó nada el cuerpo de esas personas que estuvieron con Luciano. Y eso fue un milagro muy grande para la comunidad. Era tan lindo tener a Dios... ¿no?³¹.

²⁷ *Ibíd.*, pág. 27.

²⁸ *Ibíd.*, pág. 30.

²⁹ *Ibíd.*, pág. 30.

³⁰ *Ibíd.*, pág. 33.

³¹ *Ibíd.*, pág. 37.

En síntesis, ante tendencias homogeneizantes y generalizadoras propias de actuales concepciones posmodernas en un mundo globalizado, los relatos de los pueblos originarios del Gran Chaco mantienen viva la memoria de una cultura milenaria que lucha por sobrevivir, expresan la voz de un pueblo que desea indagar el pasado y aportar a la construcción permanente de la identidad del pueblo argentino. Sólo la globalización de la solidaridad, como reclamaba el Papa Juan Pablo II, la globalización inclusiva del respeto por el otro en la riqueza de la diversidad, logrará que estos pueblos originarios que aún reclaman la revalorización de sus derechos, recuperen el protagonismo de la palabra, de la historia y de su cultura.

Bibliografía

- *Memorias del Gran Chaco*. Pilagá y Toba del Oeste. 5a. Editado por Encuentro Interconfesional de Misiones. INCUPO – 1992. Santa Fe.
- *Memorias del Gran Chaco*. Chorote, Chulupi, Guaraní, Chane, Tapiete. 5d. Editado por Encuentro Interconfesional de Misiones. INCUPO – 1996. Chaco.
- *Memorias del Gran Chaco*. Tobas y Mocovies. 5c. Editado por Encuentro Interconfesional de Misiones. INCUPO – 1995. Formosa.
- Racedo, Josefina, Requejo, María Isabel y Otros. *Patrimonio Cultura e Identidad*. Ediciones Cinco. 2004. Buenos Aires.
- Requejo, María Isabel. *Lingüística Social y Autorías de la Palabra y el Pensamiento*. Editorial Cinco. 2004. Buenos Aires.
- Ong, Walter Y. *Oralidad y Escritura*. Fondo de Cultura Económica. 1982. Buenos Aires.

[Volver al menú](#)

3.8. Una particular manifestación de la poesía gauchesca: *Santos Vega*, de H. Ascasubi

Cecilia Corona Martínez

Universidad Nacional de Córdoba

Resumen:

El *Santos Vega*, publicado en 1872 por Hilario Ascasubi, ha sido leído casi mayoritariamente a partir de sus caracteres descriptivos, en contraposición básica con el *Martín Fierro* de José Hernández. Consideramos que la obra permite otras lecturas menos frecuentes y la revalorización de algunos aspectos del texto algo relegados hasta ahora.

La narración enmarcada, historia de los Mellizos de la Flor, presenta una serie de características propias del folletín –en la composición de los personajes, en el desarrollo y encadenamiento de las acciones– tales como la cuasi-resurrección de Jacinto, o la curación inmediata de Azucena cuando recupera a su esposo.

En cuanto a la situación de oralidad planteada, en la cual el payador narra la historia antes mencionada, incorpora también las voces de Rufo Tolosa y su mujer (presencia esta última bastante novedosa en la gauchesca no política), así como elementos humorísticos y hasta de ribetes sexuales.

Esta serie de cuestiones se desarrollan en la ponencia, a partir de una lectura renovada de un texto canónico pero muy poco leído incluso en ámbitos académicos.

[Volver al menú](#)

Ponencia Completa:

Una particular manifestación de la poesía gauchesca: *Santos Vega*, de H. Ascasubi

Cecilia Corona Martínez

Universidad Nacional de Córdoba

La versión definitiva del *Santos Vega*, publicado en 1872 por Hilario Ascasubi, ha sido leído casi mayoritariamente a partir de sus caracteres descriptivos¹, en contraposición básica con el *Martín Fierro* de José Hernández. Consideramos que la obra permite otras lecturas, menos frecuentes² y la revalorización aspectos del texto algo relegados hasta ahora.

La narración enmarcada, historia de los Mellizos de la Flor que cuenta Santos Vega al reducido auditorio de Rufo Tolosa y Juana Petrona, presenta una serie de características propias del folletín –en la composición de los personajes, en el desarrollo y encadenamiento de las acciones– tales como la cuasi-resurrección de Jacinto, o la curación inmediata de Azucena cuando recupera a su esposo³.

En cuanto a la situación de oralidad planteada, en la cual el payador narra la historia antes mencionada, incorpora también las voces de Tolosa y de su mujer (presencia esta última bastante novedosa en la gauchesca no política), así como elementos humorísticos y hasta con ribetes sexuales.

El autor refiere en el prólogo de la primera edición, titulado “Al lector”: “el canevas o red de los *Mellizos de la Flor* es un tema favorito de los gauchos argentinos, es la historia de un *malevo*”, relatada por el “payador Santos Vega, especie de *mito* de los paisanos”, unida a la intención de “bosquejar la vida íntima de la *Estancia* y de sus habitantes” y “las costumbres más peculiares a la campaña, con alguno que otro rasgo de la vida de la ciudad” (26)⁴.

En cuidada edición francesa, Ascasubi desarrolla entonces “un tema favorito de los gauchos argentinos”, que constituye uno de los hilos de la red textual, la cual se construye además con un personaje también consagrado por la cultura popular: el payador Santos Vega;

¹ Jorge Luis Borges destaca: “lo escénico, otra vez la fruición de contemplar” , por su parte Manuel Mujica Láinez asevera: “Pero hay, pérdidas en el diluvio de las estrofas, algunas descripciones (...) y algunos retratos, que son admirables...”(1969:151)

² Entre estas nuevas lecturas, destacamos la de Pablo Ansolabehere en su texto “Ascasubi y el mal argentino”.

³ Afirma Manuel Mujica Láinez: “Se nos dirá que *Santos Vega* adolece de muchos defectos, que por instantes es folletinesco, que por instantes es folletinesco y prosaico...”(1969:150)

⁴ Todas las citas corresponden a la edición de 1919: *Santos Vega o Los Mellizos de la Flor. Rasgos dramáticos del gaucho en las campañas y praderas de la República Argentina (1778-1808)*. Bs.As. Rosso.

finalmente, los aspectos costumbristas... pero no limitados al campo, sino también a ciertos rasgos de la ciudad colonial.

Gauchesca y folletín

Cuando, en la década del 70, Ascasubi organiza la publicación de su obra completa, la novela por entregas ya es una realidad triunfante en Europa. El desarrollo del relato enmarcado, que da subtítulo al *Santos Vega* incorpora recursos propios del folletín⁵. Al decir de Umberto Eco, dichos elementos incluyen “una serie de caracteres prefabricados (...) soluciones previstas de antemano (...) iteraciones continuas”, cuya finalidad es desencadenar “felicidad”, por cuanto “representa la intriga en estado puro, sin prejuicios y libre de tensiones problemáticas” (1998:18).

El mismo año de su publicación es el del gaucho *Martín Fierro*, el cual, además de oponerse en su soporte (edición lujosa uno, “humilde folleto” el otro), difiere en tanto se problematiza con fuerza la situación del gaucho, como grupo social perseguido en la contemporaneidad.

La elección del periodo colonial para situar la intriga permite a Ascasubi abstraerse de todas las cuestiones sociales y políticas que pueden considerarse cuasi-definitorias de la gauchesca, para optar simplemente por la vía del costumbrismo y de los tipos novelescos.

La historia de los hermanos retoma un tema caro a la producción popular: el bandido y sus crímenes, las persecuciones y fugas, el arrepentimiento final. También las relaciones amorosas, los reconocimientos que trastruecan el desarrollo del relato, son algunos de los procedimientos empleados en el poema para sostener el interés del lector. Si alguna duda cabe, el final aleccionador, con la muerte en paz del culpable y la reparación de los antes sufrientes, cierra el efecto de “felicidad” que puede producir en el receptor.

⁵ Según Ansolabehere, *Santos Vega* es un relato en verso que se construye a partir de la mezcla del esquema narrativo del folletín y la técnica del relato oral”(2003:54)

Hay cantos particularmente melodramáticos; tal es el LI, encabezado de la siguiente manera: “La loca ensangrentada. El puñal. El sargento asustado. El malón. El incendio”. Allí se relata la actitud de Azucena cuando encuentra muerto a su marido: “Entonces desesperada / y fuera de su razón, / con el puñal en la mano / ensangrentada salió...” (250), o cuando Genaro reaparece, sano y salvo. Pero el episodio fuertemente novelesco está constituido por el arrepentimiento final del delincuente: “Apenas tengo valor / en este instante mortal, / cuando es preciso, señor, / volverle a decir que he sido / tan ingrato y malhechor / desde mis primeros años, / como asesino y ladrón” (329).

Por lo demás, la convención gauchesca, con su vaivén entre oralidad y escritura, se instala a partir del primer canto del poema, cuando el narrador en tercera persona afirma repetir “un sucedido” narrado por “un flaire cordobés en un proceso imprimido” (29). De un hecho presuntamente real (sucedido), a la escritura del fraile y, finalmente, a las palabras del payador.

Aparecen efectivamente los tópicos propios del género, sobre todo en los diálogos entre Santos Vega y Rufo Tolosa: los intercambios de saludos, los ofrecimientos de alimento, la transmisión de noticias de interés general. También, y de una manera particular, las relaciones entre gauchos e indios, donde la tradicional oposición entre ambos grupos raciales se ve matizada por la presencia del mestizo, hijo de la Lunareja (cautiva blanca) y su captor.

Otro elemento propio del género aparece en la contraposición entre los saberes del gaucho y aquellos de los “civilizados”⁶, ya que Santos Vega postula que no es difícil conocer la ciencia del letrado, en tanto los “sabios” no pueden igualar los conocimientos del paisano.

Luis, el bandido; Martín, el desertor

Uno de los protagonistas del poema, el delincuente Luis Salvador, desde pequeño manifiesta su “mala entraña”, que se evidencia en su temprana fuga de la estancia donde fue

⁶ ¡Que vengan de Uropa y otras Ciudades esos *leidos* y *escrebidos* (...) y luego que nos expliquen (...) la ciencia de nuestras bolas/ y el poder de nuestros piales/ para con un tiro a tiempo/ postrar a un potro indomable. (pág.145-146)

criado. Pero, además, se caracteriza por una inteligencia puesta al servicio del mal, incapaz de arrepentimiento y entregado únicamente a la satisfacción de los caprichos del momento. Es un delincuente solitario, que no muestra agradecimiento hacia quienes lo ayudan aún a pesar de sus crímenes, y que solo en el final aleccionador sufre una total modificación en su personalidad, con el arrepentimiento previo a la muerte.

El maniqueísmo que hace de Luis la encarnación del mal, opuesto a su hermano mellizo, Jacinto, el buen hombre, trabajador y humilde, pero literariamente poco interesante, desplaza el término de la oposición al personaje de Angelito, el sacerdote, hijo del estanciero, y en la práctica, una suerte de tercer hermano. La opción parece ser asesino/ hombre de Dios.

Pero Luis también se diferencia de otro gaucho famoso: el desertor Martín Fierro, quien se convierte en asesino a partir de las circunstancias adversas, que alteran su vida honesta de gaucho trabajador. Luis ha nacido malvado y solo una circunstancia extraordinaria modifica esa naturaleza.

Genaro Berdún, claro antagonista de Luis, ostenta otras virtudes como el valor, la generosidad, la abnegación. La opción es, en este caso, delincuente/representante de la ley.

Las características de estos personajes los ubican en los roles de héroe/antihéroe, según los tradicionales esquemas folletinescos, con compañeros- ayudas, ayudas mágicas, pruebas de identidad⁷. De tal manera, el relato se ajusta a una convención de fuerte vigencia en la época, que puede abstraerse del contexto espacial y temporal de la obra. Habitualmente, la crítica lee con detenimiento estas circunstancias, especialmente las espaciales, que acumulan los elementos costumbristas y gauchescos del texto.

El humor

⁷ Estos elementos son desarrollados por Jorge B. Rivera en *El folletín y la novela popular*.

Un aspecto particular lo constituye la presencia del humor⁸. No es que este elemento haya estado ausente de la literatura gauchesca: en sus aspectos satíricos ya se presentaba en las obras de Castañeda, y también en algunos textos de Luis Pérez, como en la producción del mismo Ascasubi. En este texto, su presencia no obedece a motivos políticos, sino más bien se emparenta con la picardía de los textos populares.

Estos episodios humorísticos no se insertan tanto en el texto enmarcado (la historia de los mellizos de la Flor), como en el diálogo entre Santos Vega y Rufo Tolosa. En él, se introducen breves relatos destinados a producir la sonrisa en el auditorio.

El primero de ellos es la historia de una mujer blanca raptada por un indio, y se detiene en la sorpresa de este cuando advierte que la cautiva que alegremente había transportado es en realidad una “vieja (...) tan fiera” que se ha dejado raptar... A la vez, el indio estaba “medio mamaro”, y era “algo vejancón” (65). La mujer despreciada se esconde en una vizcachera, donde un “vizcachón” la muerde y así debe regresar a su pueblo, donde entra a un convento. De este modo, un acontecimiento habitualmente trágico en la vida de los gauchos, como es el robo de mujeres, se convierte en objeto de risa y de burla tanto hacia el agresor como hacia la agredida.

Otra forma de introducir el elemento humorístico es más compleja, ya que consiste en relatar un hecho –verdadero o no– acaecido durante la representación de una comedia, en épocas de la jura de Carlos IV. La risa surge del error del comediante, quien presuntamente por ignorancia, confunde la palabra “volcán” con “balcón” (254).

“Chinas” y cautivas

La presencia femenina adquiere relevancia en el poema, en primer lugar, por la figura de Juana Petrona, esposa de Rufo Tolosa, con quien constituye el auditorio ante el cual Santos Vega

⁸ En el texto citado, Ansolabehere destaca la presencia en el poema de “un tono zumbón”, donde los principales ingredientes del humor son “la insinuación sexual, los equívocos lingüísticos y el detalle escatológico” (2003:55).

desarrolla su relato. A su vez, la historia de los Mellizos también abunda en historias de mujeres: la esposa de Genaro Berdún –Isabel/Azucena–, la madre adoptiva de los mellizos –Estrella– y la Lunareja –hermana de Genaro.

Juana Petrona es joven, cantora, participa en el diálogo y realiza las tareas apropiadas para atender a su huésped. Esta mujer despierta el interés del “viejo” Santos, quien en reiteradas oportunidades alude a las “gracias” de su anfitriona: “yo estaba ya apichonado (...) / a no haberme consolado / al verle a su patroncita / de la pantorrilla abajo...” (72). En estas alusiones, aparece la mirada pícaro donde se introduce la connotación sexual, que sigue a los versos recién citados: “aunque se la había visto / cuando la monté (...) Sí, pues, cuando la monté / en ancas de mi caballo...” (73).

En otro momento, Juana se quema con el agua de la caldera, y acuden los dos hombres a ayudarla. Entonces, “el viejo dijo entre sí: / Ah piernas: ¡qué tentación!” (139). Esta atracción que la moza ejerce sobre el payador se evidencia en algunos versos que Vega le dedica, y provoca los celos del esposo: “(Y Vega miraba a Juana; / y a él lo miró el Santiagueño, / mostrándole a la evidencia / la comezón de los celos).”

La historia de Azucena/Isabel está cargada de tintes melodramáticos: es la abnegada mujer del soldado, y luego “la loca ensangrentada”, que finalmente recupera la razón con el regreso del esposo.

Un personaje particularmente interesante es el de la Lunareja, cautiva devuelta cuyo hijo se convierte en el salvador de su tío, Genaro. Su historia, relato menor en apariencia, adquiere relevancia precisamente con la sorpresiva irrupción de este joven indio. (Una posible genealogía: el niño que en el *Martín Fierro* es asesinado por el indio, es ahora este joven que – aun compartiendo los rasgos culturales indígenas, puede también respetar los lazos familiares. También, anticipa al cautivo de Borges, que en esta ocasión sí reconoce a sus padres).

Aparece en el poema con especial énfasis la figura de la cautiva, ya no sola sino acompañada del hijo mestizo o criado entre los indios; puesto que en los comienzos de la “relación” de Santos Vega, a la descripción del malón le siguen dos párrafos donde se narra la suerte diversa de las mujeres raptadas: aquellas que regresaron con su hijo, quien después de años regresa con los indios para, en otra ocasión, salvar a la madre del degüello; y la de aquella infeliz que es asesinada por sus hijos indios “por hallarla avejentada, / o haberla desconocido” (64). El caso de la Lunareja se aproximaría al primero de estos casos.

Rosa, la Lunareja, vivió dieciocho años entre los indios, quienes la habían llevado luego de asesinar a su marido, a su madre y a su cuñado; en tanto ella y su hijito de dos años fueron salvados por el cacique Cocomel. Con el tiempo, el niño se convierte en capitanejo y reaparece con su nombre cristiano cuando casi es asesinado por su tío. Manuel regresa con los pampas y se convierte luego en providencial salvador de Genaro.

Finalmente, y representando el rol de madre abnegada y generosa: doña Estrella, quien hasta último momento intenta ayudar a Luis Salvador.

En el poema, la mujer se describe desde todos los aspectos posibles: objeto de deseo y competencia entre varones, esposa abnegada, madre cariñosa y cautiva sufriente.

Costumbrismo: ciudad y campaña

Según el programa del autor, el texto incursiona no solo en el ámbito rural, sino también en algunos espacios ciudadanos. Sin embargo, estos espacios son marginales: la cárcel donde es conducido el malhechor, la pulpería donde emborracha a su carcelero y la chanchería donde lo asesina.

En general, la ciudad de Buenos Aires no es presentada en sus mejores aspectos; se narra con detenimiento ciertos acontecimientos frecuentes en los mismos portales del Cabildo, donde se estafa a los compradores hasta que terminan en la cárcel.

El payador demuestra conocimiento de los espacios que describe, pues cuando relata el episodio de Luis como mendicante en una plaza pública, asegura haberle dado una limosna (160).

Abundan en el texto, como reiteradamente se ha destacado, las descripciones de la campaña, en diversos momentos del día, y en diferentes ocasiones.

Dentro de los personajes, la figura del Santos Vega, si bien no es central en el relato, adquiere caracteres particulares, que tienen que ver particularmente con su oficio de payador. Esta actividad es normal en las “campañas y praderas”, incluso Juana se presenta como “cantora”, y entona una cifra que conmueve a Santos. Otros payadores se presentan, a la vez, como competidores que desafían su predominio⁹. Se nombra a cantores como “Lechuza, el afamado”, “el que a naidas le cedía / cuando cantaba, en su tiempo / la pisada de un chimango / a payador ni a coplero” (75) y también a un tal Monsalbo (75).

Los diálogos con Rufo Tolosa, por momentos, están plagados de comentarios punzantes, donde el retruécano se funda en una agresión sobreentendida: “dejarse cair un carancho/ como usted...”, que se completa: “Como usted debe haber visto...” (81).

De modo que Santos Vega es un viejo pícaro, que desea la mujer ajena y hasta agrade a su anfitrión... es decir, se construye como un hombre con defectos, los cuales se entremezclan con las claras habilidades de cantor, en las que ha basado su fama.

Conclusiones

La índole eminentemente novelesca del poema ha quedado claramente explicitada a través de sus relaciones con el relato folletinesco, que lo apartan del resto de los textos gauchescos canónicos. Junto con estas particularidades, se ha señalado la fuerte presencia femenina, con matices diversos, en ambos planos de la historia narrada; a lo que se suman las

⁹ Ansolabehere postula que en el texto se utilizan procedimientos de desmitificación del personaje, dentro de esta línea leemos la presencia de estos “otros” (2003:55).

alusiones sexuales y picarescas. El poema no se detiene simplemente en la descripción de la vida del gaucho, sino más bien hace hincapié en los “rasgos dramáticos” de una historia particular, la de un delincuente cuyos rasgos lo acercan a tantos otros “villanos” de los relatos populares, en un regreso a ciertas fuentes de la gauchesca, como los “romances matonescos”.

Santos Vega y *Martín Fierro*, contemporáneos, se distancian entonces por seguir líneas claramente definidas donde, a pesar de las características lingüísticas y formales compartidas, se evidencian múltiples diferencias que obedecen a preocupaciones estéticas y posicionamientos políticos divergentes.

Santos Vega se erige, entonces, solitario en la serie gauchesca; su originalidad se funda precisamente en la combinación de lo novelesco y lo costumbrista, en una visión donde el humor confluye con cierta visión idílica de la naturaleza campesina.

BIBLIOGRAFÍA

- ANSOLABEHERE, Pablo (2003) “Ascasubi y el mal argentino”, en *Historia crítica de la Literatura Argentina. La lucha de los lenguajes*. Director: Julio Schwartzman. Buenos Aires. Emecé.
- ASCASUBI, Hilario (1919) *Santos Vega o los Mellizos de la Flor. Rasgos dramáticos de la vida del gaucho en las campañas y praderas de la República Argentina (1778-1808)*. Buenos Aires. Impr. Rosso.
- BORGES, Jorge Luis (1985) “La poesía gauchesca”, en *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires. Emecé.
- CORTAZAR, Augusto Raúl (1969) *Poesía gauchesca argentina. Interpretada con el aporte de la teoría folklórica*. Buenos Aires. Guadalupe.
- ECO, Umberto (1998) *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*. Barcelona. Lumen.
- MUJICA LÁINEZ, Manuel (1966) *Vidas del Gallo y el Pollo*. Buenos Aires. CEAL.
- RIVERA, Jorge B. (1968) *El folletín y la novela popular*. Buenos Aires. CEAL.

[Volver al menú](#)

3.9. Héctor Pedro Blomberg, precursor de Boedo

Juan José Delaney
USAL

Resumen:

La voz de Héctor Pedro Blomberg (1890-1950) contribuyó a abonar la tierra para el realismo social del grupo denominado de Boedo (opuesto al estecismo del de Florida), cuyo más famoso exponente sería Roberto Arlt (1900-1942).

Difundidas previamente a través de revistas de gran impacto masivo como *La novela semanal*, las historias que en 1920 publicó bajo el título *Las puertas de Babel* concentran elementos que habrían de seducir a los jóvenes escritores que hacia esa década practicaban el realismo. Las “cigarras y las hormigas de la miseria”, esos desarraigados que orillan la ciudad recorriendo bares, prostíbulos y fumaderos de opio en la zona que se extiende desde el Paseo de Julio hasta la Boca, y las ficciones que le sucedieron, anteceden, en efecto, la producción de escritores como Elías Castelnuovo, Leónidas Barletta, Álvaro Yunque, Roberto Mariani y el mismo Arlt, entre otros. Resulta, entonces, difícil comprender por qué la escritura de Blomberg, a veces más honda que la de muchos de sus descendientes, no haya sido suficientemente visitada por la crítica en aras de asignarle el carácter fundacional que sin duda le corresponde.

El propósito de esta ponencia es llamar la atención sobre el valor específico de su obra narrativa y reconocerlo como claro precursor de la literatura boedista.

[Volver al menú](#)

Ponencia Completa:

Héctor Pedro Blomberg, precursor de Boedo

Juan José Delaney
USAL

Leo en un ensayo titulado “El tango en la poesía de Héctor Pedro Blomberg”, por Ricardo Ostuni:

El nombre de Héctor Pedro Blomberg perdura a través de sus canciones; ellas lo salvan del olvido donde hoy yacen sus libros de poemas. Sin embargo Héctor Pedro Blomberg es una de las altas voces de la poesía argentina, un creador fecundo, un

hombre que, como Manzi, sacrificó su destino literario en aras de la canción popular¹.

Tal como en otras infrecuentes referencias a la obra de Blomberg (1889-1955), nada se dice de su prosa narrativa. Y la verdad es que los ambientes y personajes que pueblan sus ficciones abonaron la tierra para el realismo social del grupo denominado de Boedo, cuyo más famoso exponente sería Roberto Arlt (1900-1942), quien consolidó una línea que se prolonga (Ernesto Sabato, Jorge Asís, José Pablo Feinmann, entre los más difundidos). La posición de los boedistas fue claramente expresada en 1926 desde la revista *Claridad*: “Deseamos estar más cerca de las luchas sociales que de las manifestaciones puramente literarias”. En otra variante, el gusto de Blomberg por lo popular y por ambientes ciudadanos, como asimismo por psicologías e inquietantes peripecias oscuras, resultará propicio para la emergente narrativa policial que, tras un período clásico y paródico, desembocará en la novela negra: el policial de los años setenta maquinado sutil y capciosamente por escritores de alta sensibilidad social y política. La literatura, es sabido, se nutre también de literatura.

Los escritores de Boedo, claramente herederos de Alberto Ghirardo, de la poesía de Evaristo Carriego y de las preocupaciones sociales de Manuel Gálvez, lo son también de las excursiones al submundo de Buenos Aires, perpetradas por ese descendiente de la inmigración llamado Héctor Pedro Blomberg. Animados por el realismo, por el naturalismo y por defectuosas y populares traducciones de los grandes escritores rusos, se nos revelan más cerca de la vida misma y del compromiso político que de la preocupación estética que ocupó a los poetas de Florida durante la misma época.

En 1920, a instancias de Gálvez, Blomberg reunió en *Las puertas de Babel* los cuentos (no pocas veces folletinescos) que había ido publicando en *La Novela Semanal* (una de las tantas revistas literarias que lograban impactos masivos). Son intensas y no pocas veces inolvidables historias impregnadas de un realismo potente y verosímil, no exentas de cierto romanticismo afín a esos seres doblemente desarraigados (de la tierra y de la vida) que orillan, tristes, la ciudad, recorriendo bares, prostíbulos y fumaderos de opio en la zona que se extiende desde el Paseo de Julio hasta la Boca.

«Del viejo Paseo de Julio, hoy avenida Leandro N. Alem, sólo quedan las típicas recovas y uno que otro fondín. En el tramo que va de la calle Bartolomé Mitre a la avenida Córdoba tuvo su auge en los años 20 –y hasta 1932– la más intensa actividad diurna y nocturna (...)», recordó alguna vez Raúl González Tuñón².

Muchas de estas narraciones, verdaderas muestras del *melting pot* sudamericano, buscan acercarse a la esencia de la soledad y del desarraigo.

¹Ricardo Ostuni en *Viaje al corazón del tango*, Buenos Aires, Lumiere, 2000, pág. 33.

²Raúl González Tuñón, citado por Pedro Orgambide en el “Prólogo” a *El chino del Dock Sur y otros relatos*, de Héctor P. Blomberg. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes y *Página 12*, 1999, pág. 11.

Veinte idiomas chocaban bajo las arcadas sombrías; ásperas figuras vagaban sin cesar por la vía misteriosa. Hombres de todas las razas se codeaban allí. Los aventureros andrajosos que salieron del vientre de las naves parecían haberse dado cita en esa Corte de los Milagros porteña³.

Desconsolados de todos los rincones de la tierra desembarcan en las páginas de Blomberg para ratificar el aserto según el cual siempre lo común es el fracaso: españoles, franceses, irlandeses, italianos, noruegos, ingleses... La recurrente simbología marítima y portuaria resulta altamente eficaz y pertinente en momentos en que continuaba el fenómeno de la masiva inmigración europea al país. Pero los recién venidos que presenta Blomberg optan por la periferia: no son los gauchos judíos de Alberto Gerchunoff ni los gauchos irlandeses de William Bulfin que se largaron al campo para integrarse al nuevo país. A diferencia de aquellos inmigrantes, los de Blomberg son “perdedores”, gentes cuya limitada geografía no va más allá de los márgenes; a no ser que opten por el retorno, como “El chino del Dock sur”.

Sobre uno de sus personajes, Marieta Brentano, dice el narrador en “Las cigarras del hambre”: “Había vuelto al bar-concierto. Tenía alguno que otro amante, gentes curiosas y bien vestidas que descendían desde las alturas de la gran ciudad a los antros de Babel, y se la llevaban por la noche”. Y más adelante:

Marieta estaba cantando la última canción de la noche. Era un aire de los puertos, doliente y familiar; un cantar de cosas lejanas y perdidas, como esas que cantan los hombres de los muelles en todos los rincones del planeta; una canción de esas que resuenan todos los días en las profundidades del Paseo de Julio, y que las gentes de allá arriba, las gentes de la Avenida de Mayo y de la calle Florida, ni han oído nunca, ni las comprenderían si las oyeran en la penumbra de los antros.

Significativa declaración que los hombres de Boedo, no mucho después, bien le hubieran enrostrado a los vanguardistas de, precisamente, Florida, y a la clase ilustrada que, aterrorizada, veía a los inmigrantes como agentes de corrupción lingüística. Y es que, aunque ahora convertida en literatura, esa zona de la Buenos Aires de principios del siglo realmente existió. Hombres y mujeres de la vida real hicieron de esa franja infernal de nuestra geografía su hábitat. Entre ellos, y durante la misma época registrada por Blomberg, un joven norteamericano aficionado al alcohol que solía pernoctar en los bancos públicos del Paseo de Julio, alcanzaría mucho tiempo después el Nobel de Literatura. No por nada los biógrafos de Eugene O’Neill destacan los tres meses de 1910 en que el autor de *The Iceman Cometh* vagó por bares y prostíbulos porteños en busca de sí mismo. “Árabes, genoveses, negros, norteamericanos, españoles, se

³Héctor Pedro Blomberg en “Las cigarras del hambre”, incluido en *Las puertas de Babel*, Buenos Aires, Cooperativa Editorial Limitada, 1920, pág. 16.

apiñaban alrededor de las mesas, y el alcohol turbio corría en cascadas ponzoñosas”, evoca Blomberg.

Es difícil entender por qué la escritura de Blomberg, a veces más honda que la de sus descendientes, no sea debidamente visitada por la crítica en aras de asignarle el carácter fundacional que sin duda le corresponde. Elías Castelnuovo (el de *Tinieblas* y *Malditos*), Álvaro Yunque (con los chicos de la calle que presenta en *Barcos de papel*) y el Roberto Mariani de los *Cuentos de la oficina* heredaron esa voluntad de presentar “documentos humanos”, lejos de lo pintoresco. Roberto Arlt participó de esa inclinación aunque no del carácter programático del movimiento, de su vocación no pocas veces didáctica. Y es esto lo que lo aproxima más al Blomberg de las almas postergadas, aunque no al de la desesperanza o la resignación; apenas seis años después de la publicación de *Las puertas de Babel*, escribirá Arlt en *El juguete rabioso*:

¿Saldría yo alguna vez de mi ínfima condición social, podría convertirme algún día en un señor, dejar de ser el muchacho que se ofrece para cualquier trabajo?
(...) comprendí que nunca me resignaría a la vida penuriosa que sobrellevan naturalmente la mayoría de los hombres. (Cap. III)⁴.

Y también: “–La *struggle for life*, che... unos se regeneran y otros caen: ¡así es la vida!...”⁵ (Cap. IV).

Fue, entonces, Manuel Gálvez (él mismo, un precursor boedista) –autor de las novelas *Nacha Regules* (1919) y, sobre todo, *Historia de arrabal* (1922)– el primero en señalar la novedad que Blomberg importaba a nuestras letras; lo hizo en el Prólogo al libro que contiene lo esencial de lo que vendría después. Define a *Las puertas de Babel* como “exótico y bonaerense” al tiempo que lo recomienda con un entusiasmo inusitado. Es que “si bien los personajes son extranjeros el marco es fuertemente, característicamente porteño”. No se priva, sin embargo, de señalar descuidos formales propios de esa etapa aún inconsciente del necesario rigor en la escritura creativa, por lo que apunta que no acusan “un conocimiento serio del arte de componer y de contar. Pero, en cambio, una gran emoción interna da vida a sus historias trágicas y poéticas”. Este aparente déficit, compensado por una extraordinaria fuerza, se advierte, también, en las escrituras de contemporáneos de Blomberg como Horacio Quiroga, Benito Lynch y el mencionado Arlt. El autor de *El mal metafísico* acierta al valorar a Blomberg por haber tratado “asuntos realistas, gentes y cosas repugnantes, con espíritu poético”. Lo rescata del crudo realismo precisamente por su indisimulado lirismo. Y en verdad es una piedad filosófica por los marginales lo que revelan sus páginas, alejándose así de la mera crónica. Finalmente, y aunque Gálvez no da con la palabra “expresionismo” es ésa

⁴ Roberto Arlt: *El juguete rabioso*, Buenos Aires, Espacio Editorial, 1993, pág. 127.

⁵ *Ibíd.*, pág. 154.

la que busca para calificar la óptica desde la cual Blomberg ha observado a sus creaturas y ambientes. Tal es, en efecto, la visión del poeta de los contornos porteños.

Para dar cuenta de las peripecias narradas en *Las puertas de Babel*, el narrador recurre, una y otra vez, a voces no excesivas pero si funcionales a la hora de dar forma a un mundo propio: “fatalista”, “cafetines”, “tabernas”, “figones”, “hotel”, “sombra”, “espectros”, “turbia”, “calles”, “soledades”, “noche”, “alcohol”, “murciélagos”, “misterio”, “sueños”, “ilusiones”, “dolor”, “nostalgia”, “puertos”, “buques”, “viajeros”, “acentos”, “idiomas”, “lenguas”, “dialectos”... el correlato lingüístico de la pluralidad racial lo constituye la abundancia de extranjerismos y neologismos.

Esas recurrentes palabras concurren para dar forma a un discurso expresionista, eficaz y convincente que participa del arte y también de la vida real. Ocurría que el expresionismo (aunque el escritor no fuera consciente de ello) estaba “en el aire”, en el cine alemán, en el ultraísmo y en cierta visión de la vida tras la Primera Gran Guerra. La música y el alcohol, por lo demás, se le aparecen al narrador como sedantes posibles para combatir una existencia signada por el sufrimiento. De las mujeres que cada día volvían al cabaret “ojerosas y descoloridas, con las orgías de la noche escritas en los rostros lívidos” afirma:

Eran las cigarras del hambre que volvían a cantar, después de los silencios siniestros, inquietantes, del Paseo de Julio. Las había de todas las razas: andaluzas de Cádiz y de Málaga, francesas de Marsella y del Havre, italianas de Génova y de Nápoles, griegas de Salónica, inglesas de Liverpool y de Swansea, norteamericanas de Charleston y San Francisco.

Los textos de éste y los siguientes libros de narraciones abundan en frases reveladoras de las almas que buscan fotografiar: “Las vidas también eran barcos amarrados. Sus amarras eran los amores, las pasiones, los infortunios, los deberes”, dice en “Barcos amarrados”; “Como ésta hay muchas historias escondidas en el fondo del Paseo de Julio. Historias horribles y desoladas, amargas y extrañas, que se ocultan entre los pliegues de las almas de esos hombres de muchos países, que vinieron a bordo de los navíos”, especifica en “La mulata”. A veces, en su intensidad, resumen una situación múltiple como surge del siguiente pasaje de “El viajero”: “La casa de pensión estaba en el quinto piso de un sombrío edificio incrustado en la calle 25 de Mayo, en un barrio inquietante y sucio, en el cual oíanse desde la mañana hasta la noche, y aun en las largas horas nocturnas, las sonoras sílabas árabes y los dulces vocablos ingleses”⁶. Esta historia fue publicada en 1923, el mismo año en que Jorge Luis Borges daba a conocer su primer poemario, *Fervor de Buenos Aires*, en el que presentó una ciudad fantasmal, casi inhabitada y de algún modo inexistente.

⁶ H. P. Blomberg: “El viajero”, en *Naves*, Buenos Aires, Edén, Biblioteca Sol, Buenos Aires, 1927, pág. 133.

Títulos de otros significativos volúmenes de cuentos de Blomberg son: *Los habitantes del horizonte*, *Los soñadores del bajo fondo* y *Naves*. No es extraño que también se haya consagrado a la escritura de milongas y tangos, esa poesía de lo cotidiano tan cerca de la inmigración. Junto con Enrique –el Negro– Maciel, dedicó no poco de su talento a esa otra manifestación de nuestra melancolía esencial. En “La pulpera de Santa Lucía”, cuento que incluye la famosa canción homónima, el escritor pulsa la cuerda del relato histórico, lo que lo convierte, además, en precursor de ese tipo de narrativa.

La afortunada consagración de Héctor Pedro Blomberg a formas populares del arte ha eclipsado su influyente obra narrativa que nuestra cultura necesita re-descubrir.

BIBLIOGRAFÍA

Específica

Blomberg, Héctor Pedro, *Las puertas de Babel*, Buenos Aires, Cooperativa Editorial Limitada, 1920, 200 págs.

-----, *Naves*, Buenos Aires, Edén, Biblioteca Sol, 1927, 154 págs.

-----, *El chino del Dock Sur y otros relatos*. Prólogo y selección por Pedro Orgambide, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes y *Página 12*, 1999, 94 págs.

General

ARLT, Roberto, *El juguete rabioso*. Estudio preliminar y notas de Teodosio Muñoz Molina, Buenos Aires, Espacio Editorial, 1993, 188 págs.

OSTUNI, Ricardo, *Viaje al corazón del tango*, Buenos Aires, Lumiere, 2000, 144 págs.

[Volver al menú](#)

3.10. Las desventuras de “un pobre escritor americano”: reflexiones de Sarmiento durante la década del 40

Dra. Cristina Andrea Featherston Haugh
U.N.L.P.

Resumen:

Nos proponemos demostrar que entre los múltiples propósitos de Sarmiento al escribir *Facundo* y *Viajes* no es el menor la presentación de las características y atributos que debe aunar un escritor americano. En primer lugar, el autor destaca la imposibilidad europea de captar la realidad americana así como “ la miopía” del ojo americano es, en más de una oportunidad, la barrera fundamental que imposibilita la comprensión de los mundos civilizados.

Domingo Faustino Sarmiento, tantas veces estigmatizado como europeizante absoluto, rescata las particularidades que debería tener un escritor que quisiera representar la compleja y heterogénea realidad de Sudamérica y cuáles deberían ser sus estrategias para ser comprendidos en Europa. Durante la segunda mitad de la década de 1840, Sarmiento insiste en la necesidad de una literatura netamente americana y, al mismo tiempo, trata de ocupar la posición de escritor sudamericano laureado.

[Volver al menú](#)

Ponencia Completa:

Las desventuras de “un pobre escritor americano”: reflexiones de Sarmiento durante la década del 40

Dra. Cristina Andrea Featherston Haugh
U.N.L.P.

¿Qué puede aportar la literatura argentina a la literatura universal? La pregunta se la formula Domingo Faustino Sarmiento en el capítulo II de su libro *Facundo o civilización y barbarie*. ¿Cómo modelar el perfil de intelectual americano?, es un pregunta adyacente y no menos significativa. En realidad, el problema lo desvelaba en

1845, lo había desvelado desde su primer exilio en Chile y lo siguió desvelando durante muchos años.

El mencionado capítulo, titulado “Originalidad y caracteres argentinos”, se presenta, como se recordará, como una suerte de giro en su propio texto. El tono de la invocación con que abre el folletín del diario *El progreso*, “la sombra terrible de Facundo”, convocada para que regresara a dar cuenta de las razones del fracaso argentino y explicara el modo de ser de un pueblo y las convulsiones que lo desgarraban, había dejado lugar en el Capítulo I a un claro predominio del discurso expositivo que respondía a su intento de explicar el proceso de retroceso que acechaba en las más diversas y múltiples encrucijadas del hacer nacional. El capítulo II abre las puertas a la preocupación del romancista y del crítico literario. ¿Cómo ubicar el origen o el manantial donde abreva la literatura nacional? Sarmiento no duda en la respuesta:

Si un destello de literatura nacional puede brillar momentáneamente en las nuevas sociedades americanas, es el que resultará de la descripción de las grandiosas escenas naturales, y, sobre todo, de la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena, entre la inteligencia y la materia: lucha imponente en América, y que da lugar a escenas tan peculiares, tan características y tan fuera del círculo de ideas en que se ha educado el espíritu europeo (Sarmiento, *Facundo* 39).

Semejante convencimiento crítico-literario manifiesta en otro texto de la misma época, *Viajes por Europa, África y América (1845-47)*. Como sabemos, en la redacción de los *Viajes*, Domingo Faustino se resuelve por la tradición epistolar. En una carta fechada en Montevideo, el 25 de enero de 1846, dirigida a don Vicente Fidel López, Sarmiento describe la sociedad oriental con la que se ha encontrado y se detiene particularmente en la literatura surgida en esa orilla del Río de la Plata. Como es característico en su prosa, salta sin demasiados avisos de una orilla a otra del Río y se da a la tarea de describir la naciente literatura argentina. No difiere demasiado de lo que un año antes había señalado en *Facundo*: la nota innovadora es su insistencia en la necesidad de incorporar la problemática nacional, el tono nacional, manifestado por la voz bárbara del gaucho. Lo afirma con las siguientes palabras:

¿Cómo hablar de Ascazubi, sin saludar la memoria del montevideano creador del género gauchi-político, que a haber escrito un libro en lugar de algunas páginas como lo hizo, habría dejado un monumento de la literatura semi-bárbara de la pampa? A mí me retozan las fibras cuando leo las inmortales pláticas de *Chano el cantor*, que andan por aquí de boca en boca de todos. Echeverría describiendo las escenas de la pampa, Maldonado imitando el llano lenguaje, lleno de imágenes campestres del cantor, ¡qué diablos! Por qué no he de decirlo, yo intentando describir en Quiroga, la vida, los instintos del pastor argentino, i Ruguendas, pintando con verdad las costumbres americanas, he aquí los comienzos de aquella literatura fantástica, homérica, de la vida bárbara del gaucho que como aquellos hicsos en el Egipto, háse apoderado del gobierno de un pueblo culto, i paseando sus caballos i hecho sus yerras, sus festines i sus laceaduras en las plazas de las ciudades (Sarmiento, *Viajes* 51)¹.

Se advierte en estas reflexiones que el registro oral de la voz bárbara se incorpora, pero se lo subordina a la voz civilizada. Las reflexiones del sanjuanino dejan entrever varias cuestiones que se interrelacionan con su visión del escritor americano. En primer lugar, hijo legítimo del romanticismo europeo, Sarmiento reclama y exalta el color local y lo ve en la representación del gaucho, sujeto, objeto y voz de la literatura “semi-bárbara” de la pampa. Chano y sus reclamos lo conmueven. Sin embargo, el gaucho ha avanzado sobre límites que, seguramente, Sarmiento hubiera preferido mantener impolutos. Por un lado, se ubica en la representación de esos tipos lo estrictamente nacional; pero, por otro lado, se advierte en estos diálogos el odio hacia la “otredad civilizada”. En una lectura muy personal de los *Diálogos patrióticos*, el sanjuanino cree que Chano, al deplorar el enfrentamiento entre los diferentes provincianos y llamar “extranjeros” a los mendocinos o salteños, anticipa a través del odio entre las provincias el odio entre los estados, “el odio de los nacidos en el suelo contra los que vienen a poblarlo” (*Viajes* 53). Para Sarmiento, los lamentos de Chano anticipan el futuro rechazo que el mundo de la pampa manifestará hacia la civilización. Es necesario reconocer que Sarmiento registra e incorpora las voces gauchas en las que, a su juicio, –siempre da un lugar a la realidad aún cuando ésta difiera de sus convicciones, pese a lo que la crítica argentina a veces ha afirmado–, anida el origen de

¹ En todos los casos se respeta la ortografía de la edición citada. En el caso de *Viajes*, la edición de la Colección Archivos respeta la ortografía particular usada por Sarmiento.

la literatura nacional, pero teme, al mismo tiempo, que sean la manifestación más genuina y primigenia de un modo de ser de un pueblo, que él deplora.

La segunda cuestión abordada en el fragmento citado tiene que ver, precisamente, con la posición de subordinación en que coloca a la voz de la pampa. La escucha, la disfruta, lo conmueve, pero el chispazo de originalidad de los gauchipolíticos queda subordinado a la voz civilizada de Esteban Echeverría quien, en palabras del desvelado sanjuanino, lo *indemniza* de tantas pérdidas pues ha engalanado las páginas de *La Cautiva* con cuestiones sociales y políticas. Sarmiento cree encontrar en el autor de *Los Consuelos* al primer poeta culto nacional y lo define como “poeta de la desesperación, grito de la inteligencia pisoteada por los caballos de la pampa” (*Viajes* 54). Una vez más, la lucha entre materia y espíritu. Se advierte asimismo en esta reflexión sobre Echeverría, lo que para Sarmiento constituye un elemento medular del escritor americano: escribir es una actividad ancilar, puesta al servicio de la transformación de la sociedad. La escritura americana parece estar destinada a no emanciparse, el menos por un largo tiempo según las profecías sarmientinas, de esa función “al servicio de”.

La tercera cuestión que presenta el fragmento de *Viajes* es la autoconciencia de Sarmiento como escritor. Se ubica como uno de los fundadores (“... yo intentando describir en Quiroga, la vida, los instintos del pastor argentino!”). Sarmiento reclama su lugar y expone los méritos para poseerlo o disputarlo. Es necesario, en esta instancia, deslindar varias cuestiones que se adhieren a la problemática. En más de una oportunidad, en *Viajes*, Sarmiento se presenta a sí mismo como “el autor de Facundo” o como “escritor americano”, pero esta preocupación resulta ser muy anterior. Rastreadremos alguna de sus apariciones.

Tras la publicación de *Facundo* como folletín de *El Progreso*, el diario *El Mercurio* de Chile compró y adquirió los derechos y el 28 de julio de 1845 apareció en forma de libro con el título de *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga*. En la carta con la que Sarmiento acompaña el manuscrito que remite al diario, deplora las urgencias del momento que le hacen descuidar ciertos aspectos literarios:

Un interés del momento, premioso y urgente a mi juicio, me hace trazar rápidamente un cuadro que habia creído poder presentar algún día tan acabado como me fuese posible. He creído hacinar mis ideas sobre el papel tal como se presentan, sacrificando toda pretensión literaria a la necesidad de atajar un mal que puede ser trascendental para nosotros (Sarmiento, *O.C.* 1, 34)

Más tarde la crítica hará de la premura con que se escribió el *Facundo* un lugar común, que en más de una oportunidad ha sido tomado como comprobación de la hipótesis de que Sarmiento se consideraba a sí mismo un soldado de la pluma y no un escritor. Sin embargo, las palabras de Sarmiento, sus lamentaciones acerca del descuido que advierte nos darían cuenta de una preocupación no sólo por lo ideológico sino también por lo estético que, lamentablemente, por su condición de escritor que vive en una hora aciaga debió “sacrificar”.

Pese al explícito reconocimiento de las limitaciones literarias del texto, Sarmiento, en una carta de fechación muy próxima a la anterior, el 24 de julio de 1845, remite un ejemplar de *Civilización y barbarie* a Juan María Gutiérrez y se queja de las deficiencias de la edición; sin embargo, solicita su divulgación, crítica y comentario:

Remito a Ud. el primer ejemplar de *Facundo* que ve la luz pública. Ha salido como una cosa infamemente tratada. ¿Quiere Ud. encargarse de analizarlo por *El Mercurio*, y decir que es un librote estupendo, magnífico, celeberrimo? Sin miedo a ofenderme diga en ese sentido lo que se le dé la gana (Palcos 31).

El 8 de agosto, días después de leer la nota de Gutiérrez en *El Mercurio*², Sarmiento escribe nuevamente al crítico y le reitera la solicitud de divulgación del texto.

² Cabe consignar que Sarmiento advierte que Gutiérrez ha reseñado el *Facundo* sin haberlo leído. No se equivoca. Gutiérrez, en una carta a Juan Bautista Alberdi confiesa su disgusto con la obra: “Lo que dije sobre el **Facundo** en **El Mercurio**, no lo siento, escribí antes de leer el libro: estoy convencido de que hará mal efecto en la República Argentina, y que todo hombre sensato verá en él una caricatura: es este

Un mes más tarde, en nueva epístola a Juan María Gutiérrez, fechada el 25 de agosto de 1845, se dirige a él con las siguientes palabras que denotan la necesidad de reconocimiento:

Es Usted un taimadísimo amigo, a quien es preciso importunar sin descanso para arrancarle una palabra. Vamos déjese querer. Le remito un cajón que le entregará Peña, el cual contiene 170 ejemplares de mi *Odisea*, como se ha complacido en llamarla Ud. por una admirable mezcla de afecto, convencimiento e inofensiva ironía. Pero no importa, yo también la llamaré desde ahora mi *Odisea*, con más títulos a ella que Homero, a quien como Ud. sabe la envidia póstuma ha venido a despojarle de tanta gloria unos veinticinco siglos después de su muerte (Palcos 37).

Unos renglones más adelante, da cuenta de su conciencia de escritor aunque haya sido hasta ese momento provinciano viñatero y vuelve a encarecer a Gutiérrez la divulgación del texto entre los amigos que el crítico tiene en Francia y en Londres. Se interesa particularmente porque le sirva de intermediario para que el libro de un “rezagado viñatero” fuera leído en la *Revista de Ambos Mundos* y en el *Times*.

Considero interesante señalar dos aspectos de esta carta. En primer lugar, Sarmiento advierte que el tono de Gutiérrez no es ni de aprecio por lo escrito ni de convencimiento; le conviene, y se apropia de ella, la comparación entre su libro y la *Odisea*, en cuanto esta comparación crea un espacio literario que el texto reclama. En segundo lugar, da muestras de conocer el *metier* del escritor pues para él la categoría supone el reconocimiento de los pares y de las grandes capitales europeas. Hay en la carta una frase bastante curiosa que el sanjuanino le dirige a Gutiérrez. Parece ser que desde Chile, él advertía cómo su texto había sido recibido con desconfianza por los exiliados radicados en Montevideo, tanto por los miembros de la Generación del 37 como por los unitarios. Y entonces alardea de su condición de escritor novel y le recrimina al crítico que parece ser como una pata que al ver nadar a sus hijos, en este caso el provinciano Sarmiento, les advierte: “No hijitos, os vais a ahogar”. Provinciano y exiliado, Sarmiento se atreve a nadar/escribir.

libro como las pinturas que de nuestra sociedad hacen a veces los viajeros por decir cosas raras (Gutiérrez 56).

Algo semejante se observa en un fragmento de la “Carta a Valentín Alsina” que introduce como prólogo de la edición de 1851. Tras la primera edición, Sarmiento, que como hemos visto, se ha preocupado por la circulación de su libro, le ha enviado un ejemplar a Valentín Alsina y le ha pedido que le señalara los errores más destacables de su texto. Las notas de Alsina se publicarán recién en 1901, pero Sarmiento las ha recibido y las ha leído detenidamente. A la hora de preparar la segunda edición de su texto, le parece pertinente incorporar una carta dirigida al crítico, aceptando las sugerencias en cuanto a supresión de partes y justificando la no corrección de los errores señalados. La “Carta” ha sido escrita alrededor de 1851: Rosas todavía está en el poder, pero el Facundo ya ha sido objeto de los elogiosos comentarios de la *Revista de Ambos Mundos*. Considero necesario tener en cuenta esta situación para alcanzar un entendimiento cabal de lo que escribe Sarmiento. El fraseo de la “Carta a Alsina” testimonia claramente la intención y los anhelos más íntimos de Sarmiento, escritor americano:

Tengo una ambición literaria, mi caro amigo y a satisfacerla consagro muchas vigili-
as, investigaciones prolijas y estudios meditados. Facundo murió corporalmente en Barranca Yaco;
pero su nombre en la historia podía escaparse y sobrevivir algunos años (...) Sería agraviar a la
Historia escribir la vida de Rosas, y humillar a nuestra patria, recordarla, después de rehabilitada,
las degradaciones porque ha pasado. Pero hay otros pueblos y otros hombres que no deben quedar
sin humillación y sin ser aleccionados. ¡Oh!, la Francia, tan justamente erguida por su suficiencia
en las ciencias históricas, políticas y sociales; la Inglaterra, tan contemplativa de sus intereses
comerciales; aquellos políticos de todos los países, aquellos escritores que se precian de
entendidos, **si un pobre escritor americano se presentase ante ellos como un libro, para
mostrarles como Dios muestra las cosas que llamamos evidentes, que se han postrado
ante un fantasma, que han contemporizado con una sombra impotente, que han acatado un
montón de basura, llamado a la estupidez, energía; a la ceguera, talento; virtud a la
crápula y la intriga**³(...) No siente Ud. que quien tal hiciera podría presentarse en Europa con su
libro en la mano, y decir a la Francia y a la Inglaterra, al Times y a la Presse: “Leed, miserables y
humillados” (Sarmiento, *Facundo* 20) .

Discúlpeame la longitud de la cita pero la considero necesaria. En el inicio, el desvelo
de Sarmiento y tres términos claves: narrador-pobre-americano. Al final, cada uno de
estos términos encuentra un término antagónico. Leed-europeos-humillados. Sarmiento
recorre un camino interesante que le permite pasar de la condición de carencia que

³ La negrita nos pertenece.

adjudica al escritor americano, hasta la humillación que el no consagrado, el ignorante, el atrasado, inflige al que observa desde la cima de la civilización y de la consagración. Pero resulta que a los instruidos europeos, a los editores del *Times* y de la *Presse* cuyos comentarios tanto ha buscado de acuerdo con lo que leímos en las cartas a Gutiérrez, los coloca ahora en el lugar de los lectores. Y no se detiene allí. Se arroga una actitud adánica. Porque para Sarmiento, los europeos se han equivocado en las acciones pero, fundamentalmente, se han equivocado en nombrar. Los coloca del lado de la equivocación y se reserva la tarea de Adán. Han llamado a la ceguera talento, virtud a la crápula y así han tergiversado la realidad americana como han hecho –según su ya publicada imagen del *Facundo*– de Simón Bolívar un general europeo. Y, en la carta avanza aún más, confiesa anhelar para él ese tesoro de humillar la soberbia de los grandes, sean ellos sabios o gobiernos. Aparece aquí un nuevo aspecto de la función que Sarmiento le adjudica al escritor americano que es la de mostrar la verdad. Ser escritor americano resulta entonces develar una “otredad” que Europa no ha sabido entender.

Este texto hay que asociarlo a otros dos relatos de Sarmiento. Uno es anterior a la carta. Una vez más, aparece en *Viajes*, en carta fechada en París. El propio Sarmiento, en la carta fechada en septiembre de 1846, en París, recuerda la recepción que le ha dado el director de la *Revista de Ambos Mundos*. Se trata de un tal Mr. Buloz. Sarmiento ha dejado la traducción de unos capítulos del *Facundo* porque, al fin y al cabo, Gutiérrez no le ha cumplido el encargo, y se ocupa él mismo. Vuelve jueves tras jueves a humillarse detrás de la puerta de la *Revista* para recibir siempre la misma respuesta: “No se ha leído”. Finalmente, un jueves, Mr Buloz en persona le abre la puerta de par en par y “le suplica humildemente” (*Viajes* 121) que se encargue de los artículos sobre América porque en Francia no ha habido hombres competentes. Sarmiento ha obtenido el triunfo que anhelaba. En realidad, en la “Carta a Alsina”, se

refiere a un sueño que ya ha cumplido: los sabios de Francia lo han reconocido como escritor de América.

Otro texto contemporáneo de la carta agrega un matiz a la cuestión. En este caso, me refiero a un comentario que introduce en un capítulo de *Recuerdos de provincia*. Al reseñar el destino de los primitivos habitantes de San Juan, los huarpes, Sarmiento advierte que en tres siglos han sido borrados del catálogo de las naciones pues si éstas no progresan o se estancan, en realidad descienden y desaparecen. Recuerda en esta oportunidad –no lo ha aclarado a la hora de describirlo en *Facundo*– que Calíbar era un huarpe cuya gloria ha llegado a Europa y su memoria ha quedado grabada gracias a un fragmento de *Facundo* transcrito por la *Revista de Ambos Mundos*. Resulta ahora que Sarmiento, en cuanto escritor americano, ha logrado perpetuar el mundo primigenio que de no haber contado con el romancista estaba destinado a desaparecer. A la actividad adánica del escritor, es necesario sumarle la recuperación de los mitos, porque este capítulo acerca de los huarpes tiene una virtud aclaratoria en cuanto a la operación de desciframiento y de origen de la escritura americana: América es barbarie pero no solamente barbarie. En San Juan, usada como símbolo de América, sobreviven costumbres huarpes y personajes huarpes. Y la literatura americana/argentina debe hacerles lugar; pero estas civilizaciones por no marchar hacia adelante son borradas del catálogo de las naciones. Y eso es lo que Sarmiento no quiere permitir en América. Anhela rescatar lo americano, mitificarlo, exponerlo. Doble tarea del escritor: traducir lo americano para que sea entendido por el espíritu europeo, traducir lo europeo para que sea asequible al espíritu americano. En última instancia, la escritura recobra su papel de búsqueda de claves que permitan entender el mundo. Sin embargo, reconoce que para no desaparecer lo primitivo, lo mítico, lo fundacional –los huarpes simbolizan todo eso– debe lograr la atención de la civilización y, fundamentalmente, debe humillar a los

poderosos de la tierra para ocupar un espacio que los europeos leen erróneamente. Ellos se arrodillaron ante Rosas; en realidad, deberán humillarse ante el libro americano que se ofrece como castigo. El movimiento de Sarmiento en la frontera en que se tocan estos dos modos de existir se levanta como muestra cabal de su convencimiento de que “la barbarie no es tan sólo ignorancia de lo que el civilizado sabe, es también sabiduría de lo que el civilizado ignora” (Halperín 23). Es cierto que América debe ser civilizada y que el escritor americano sacrifica, en más de una oportunidad el quehacer literario por la necesidad de denunciar el proceso de barbarización que lo acecha. Sin embargo, Sarmiento insiste en que Europa también debe aceptar las limitaciones de su conocimiento.

Sinteticemos la postura de Sarmiento: la literatura americana, si va a existir, deberá rescatar lo genuino, la lucha entre materia y espíritu, entre civilización y barbarie. Esta tarea azarosa y compleja supondrá luchar contra la indiferencia o recelo de los propios paisanos⁴ y contra el orgullo de los poderosos y sabios europeos pero, fundamentalmente, supondrá en la instancia que a él le tocó vivir supeditar los logros literarios a las exigencias coyunturales. Grandeza y miseria del escritor americano.

Cuando muchos años más tarde, en 1882, le toca escribir la necrológica del poeta norteamericano Longfellow. Sarmiento, ya maduro, retorna a sus reflexiones sobre el destino y la función del poeta. Me parece posible leer el comentario como una mirada retrospectiva de su propia trayectoria. Afirma lo siguiente:

Noble fin de los hombres de genio, que ha sido el órgano de los dolores y de los goces de su patria, que la han alumbrado como Víctor Hugo en los días tristes y en las noches sin luz, a perseverar y á esperar mostrándole le *petitesse* de los que se imaginaban grande (Longfellow 373).

Son palabras de un autor maduro. Atrás quedó el Sarmiento de 40 años. Sin embargo, insiste sobre sus convicciones. De las múltiples funciones que ha señalado

⁴ En más de una oportunidad Sarmiento ha representado esta actitud con la que manifestó, Varela, exiliado en Montevideo.

para el escritor americano, después de las desventuras sufridas para lograr un lugar que le ha redituado odios, indiferencias, rechazos y también múltiples admiraciones, parece rescatar una función primordial: el escritor debe alentar, debe perseverar en la lucha por correr el velo que oculta la verdad, debe nombrar la realidad con una mirada desprejuiciada y siempre genesíaca. Esa función, rescatada una vez más en carta de 1883 a Miguel Cané, es la que parece privilegiar sobre otras. Es el poder de la palabra imaginativa para luchar y vencer. Porque, en 1883, puede afirmar que a Rosas no lo venció Urquiza en Caseros, sino que “a Rosas lo destronamos, sublevando la conciencia europea con obras literarias. El *Facundo* fue el tío Tom de la esclavitud” (Saenz Hayes 280). Como afirma Tulio Halperín Donghi, Sarmiento quiere creer “que ha desarrollado exitosamente el papel de redentor” (Halperín Donghi, *Búsqueda* 43). Esta fue la fortaleza de su quehacer y debe ser el objetivo último de todo escritor americano que sólo debe prohibirse, según la opinión manifiesta de Sarmiento, cualquier palabra que revele conciencia de debilidad. Quizá, incluso, Sarmiento sepa que, en cuanto escritor americano de Repúblicas que aún no se habían organizado⁵, estaba condenado a ser desplazado. Si su misión obtuviera éxito y, tras develar los misterios que encadenan a la sociedad, ésta lograra liberarse del atraso y avanzar, seguramente la figura de Sarmiento quedaría colocada en el lugar de quien, habiendo guiado al pueblo a la tierra prometida, no puede ingresar en ella. Quizá esa sea la desventura máxima del escritor americano, tal como lo concibió el sanjuanino.

⁵ Confrontar con “Un viaje de Nueva York a Buenos Aires del 23 de julio al 29 de agosto de 1868”. Domingo Faustino Sarmiento. *Obras Completas*, XLIX, 295.

Bibliografía

Gutiérrez, Juan María. *Epistolario Valparaíso*. Buenos Aires: Claridad, 1949.

Halperín Donghi, Tulio. Prólogo. En: Domingo Faustino Sarmiento. *Campaña en el Ejército Grande*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes / F.C.E., 1997. pp. 9-53.

----. “‘ Surgir en un día’ La búsqueda de un lugar en el mundo y las ambigüedades en un desenlace victorioso”. *Filología*. [Buenos Aires] Año XXIII, 2. 1988. pp. 3-44.

Palcos, Alberto (Ed.). *Páginas confidenciales. Sus luchas, sus pasiones, sus triunfos, las mujeres en su vida*. Buenos Aires: Elevación, 1944.

Saenz Hayes, Ricardo. *Miguel Cané y su tiempo*. Buenos Aires: Kraft, 1955.

Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo o civilización y barbarie*. Barcelona:

Ayacucho, 1985. Prólogo de Noé Jitrik. Notas de Nora Dottori y Susana Zanetti.

----. “ Longfellow. Necrológicas”. En: *Obras de Domingo Faustino Sarmiento*. Buenos Aires: Imprenta Mariano Moreno, 1944. Volumen 45.

----. *Viajes por Europa, África y América. 1845-1847*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica/ Archivos, 1993. Edición coordinada por Javier Fernández.

----. *Obras de D.F. Sarmiento*. Buenos Aires: Imprenta Mariano Moreno, 1900. Volumen I.

----. *Obras de Domingo Faustino Sarmiento*. Buenos Aires: Imprenta Mariano Moreno, 1900. Volumen XLIX.

[Volver al menú](#)

3.11. *El tilo*, de César Aira, y la anti–memoria histórica

Leonardo Graná
USAL (estudiante)

Resumen:

En este trabajo se propone estudiar la relación que existe entre la escritura del autor argentino César Aira (n. 1949) y la decodificación semiótica de la cultura e historia argentinas. Para eso, se harán manifiestos los recursos paródicos que el autor utiliza para deformar los conceptos de memoria histórica e identidad cultural. Puede observarse el uso tergiversado de los famosos conceptos *civilización* y *barbarie*. Además, se percibe que al tiempo que todos estos conceptos remiten a un orden social extraartístico, César Aira los transpone y utiliza para producir un nuevo orden de decodificación inmanente. En vez de crear un sujeto cultural argentino –propio de un proceso de semiosis inserto en las series de un orden específico– la escritura de Aira confía en sí misma como proceso y no como producto, al invertir conceptos históricos y culturales como *peronismo*, *clase media*, etc. Como conclusión, vemos que César Aira propone como método y objetivo de la creación artística una *memoria lúdica* cuyo fin es la producción de la obra misma, el goce del proceso escritura-lectura, la ausencia de responsabilidad por parte del autor de decodificar el complejo de la realidad y la descarga de esta responsabilidad sobre la espalda del lector.

[Volver al menú](#)

Ponencia Completa:

El tilo, de César Aira, y la anti–memoria histórica

Leonardo Graná
USAL (estudiante)

Introducción

La ciencia literaria ha dado cuenta de manera reiterada de la relación que existe entre los textos y las diferentes órdenes heterogéneas que forman la cultura. El texto

literario sólo se concibe, dentro de la sociedad, como un objeto cultural que tiene un poder recursivo explícito.

Recordemos, por ejemplo, a Jan Mukařovský, para quien el arte tiene como referencia el plexo de los fenómenos sociales, ya sea la política, la economía, la religión, otros, o todos ellos en conjunto (Mukařovský: 50). Además, el arte no sólo tiene como función dominante la función estética, sino que también pueden participar de este dominio otras funciones extrartísticas, marcadas como explícitas y evidentes por el receptor de la obra. Cabe agregar que debemos comenzar a considerar el concepto de *memoria histórica* dentro de este campo de funciones que compiten dentro de la obra artística.

Nombremos a otro teórico de la literatura. Roland Barthes manifiesta en 1977 la presencia de tres fuerzas prácticas que tejen el texto literario: *mathesis*, *mímesis* y *semiosis*. A nosotros nos interesa la primera de ellas. Por *mathesis* debemos entender, explica Barthes, el surgimiento de los saberes, de *todos* los saberes de la cultura en el texto (Barthes, 124-127). Dentro de estos saberes hay que incluir no sólo los clásicos, ya un poco mecanizados: la historia, la política, la filosofía. También están incluidos los saberes potenciales: la literatura moviliza aquello que en la combinatoria y en la reformulación deja su carácter estático o perimido y comienza a orbitar en el orden individual y social. Entonces, el arco intelectual que se tiende entre *memoria histórica* e *identidad cultural* tendría como marca de origen la *mathesis*.

Recordemos, finalmente, otro ámbito de la teoría literaria amplia que se relaciona con la semiótica. Un texto, como un todo, es la codificación de un complejo de objetos culturales cuya combinatoria potencia la posibilidad de nuevas codificaciones (Eco, 1988: 50-58). Así, la *memoria histórica* es el acto de reflexión explicitada por una

instancia de praxis (un texto, una manifestación, un homenaje), cuyo origen es el momento en que un marco de semiosis se comprende como proyecto y promueve el cumplimiento de ciertas acciones para realizarse en este proyecto. Los actos producen un fenómeno de recursividad: todo sistema de códigos tiene esta característica, es decir, la de poder por sí mismas crear la posibilidad de mantenerse en el tiempo. Además, este proceso de recodificaciones ilimitadas tiene una marca ideológica fuerte: todo texto es ideológico, y el concepto de *memoria histórica* lo es también.

Ahora bien, ¿qué es la *memoria histórica*? Es la recodificación aglutinante, dentro de un segmento social, de procesos culturales inespecíficos que tienen por objetos elementos *sui generis* tales como hechos pretéritos, mitos fundacionales, figuras carismáticas, etc., cuyo objetivo es actualizar elementos propios del pasado en lo que se da en llamar *sujeto cultural* (Cros: 9-24). El rasgo principal a destacar es la aglutinación, es decir, que este sujeto cultural genera marcos de identidad, y su acción tiende a la recursividad gracias a acciones pedagógicas (en las escuelas, en la familia), en acciones políticas (actos conmemorativos), en acciones metasemióticas (estas Jornadas, por ejemplo).

La literatura es otro campo propicio para la concretización de la memoria histórica. Pongamos por caso los textos fundantes de cada pueblo. Como todo objeto cultural, el texto literario tiene la propiedad de funcionar como “capacitor” semiótico. El texto es resultado de una serie de codificaciones y recodificaciones que promueven la producción o anclaje del heteróclito objeto que puede llamarse cultura. Metafóricamente, cada texto “se carga” de ciertos objetos culturales y puede “ser descargado” gracias a la lectura.

Los textos literarios que surgen a partir de la incógnita acerca de la memoria histórica y de la identidad son aquellos que problematizan mejor estos procesos de *socialización de la memoria*. Como si fuera un policial, el texto en su totalidad participa del develamiento de un misterio: cuál es el sujeto cultural que corresponde a cierto grupo social.

***El tilo* como negación de la memoria histórica**

El tilo, de César Aira, fue publicado en Rosario en 2003. En sus ciento veinte páginas, un narrador equisicente (Tacca: 72) describe la propia infancia en el pueblo de Coronel Pringles. El tiempo de lo narrado se centra en pleno gobierno peronista y en la Revolución Libertadora. Como es natural en César Aira, el mecanismo básico de la trama parece ser sólo una excusa para la irrupción de una sucesión de microrrelatos, cada uno de ellos disparadores, a su vez, de los siguientes. En *El tilo*, el recuerdo de las infusiones que el padre del narrador hacía con las hojas de los tilos de Pringles da comienzo a un incierto recorrido por experiencias infantiles; todas ellas, nucleadas por dos grandes marcos culturales: el peronismo –su génesis, su hegemonía y su caída– y la literatura.

En relación con estos dos marcos, el narrador pone el acento en la incomprendibilidad de los conceptos; el objetivo final del texto debería ser explicar y explicitar qué es el peronismo y qué es la literatura. Para el narrador, ambos conceptos son claves para desentrañar su propia identidad –la individual y la social. *El tilo* se cierra con la reflexión que, implícitamente, es anterior al texto en el tiempo de la

escritura: “Me propuse recuperar aquel viejo yo” (Aira: 124).¹ Ese “viejo yo” es el de la infancia marcada por el peronismo.

Se podría plantear como hipótesis que César Aira incluye el objeto cultural *peronismo* tan sólo como un recurso producto del azar o de la asociación de ideas, y que bien podría haber sido sustituido por cualquier otro concepto político-social. Aunque los textos de Aira permiten este tipo de hipótesis, la consideramos inútil; mejor supongamos que el peronismo es un objeto cultural funcional al texto.

En *El tilo*, el peronismo surge por primera vez a partir de una leyenda que el narrador inserta en el discurso: la leyenda del Niño Peronista (Aira: 9-11). Esta historia relata el ataque furioso contra el imposible niño político, en época de prohibición del peronismo. Lo extraño de la situación es que los atacantes pertenecen a la misma Resistencia peronista. Entonces, el narrador concluye de este suceso las secretas relaciones entre el peronismo, los símbolos y los mitos.

Vemos ya, gracias a esta introducción en el universo ficcional, cómo el texto plantea una lectura poco historicista de los sucesos de la historia. El contrato pactado exige una laxa y amplia credulidad ante las “traducciones” del mundo real al mundo de la fábula. El peronismo aquí no es una red compleja de instituciones sociales, ni siquiera es la marca textual que permita al lector modelo comprender que está ante un texto que busca la resolución de un conflicto de identidad cultural.

Sin embargo, a lo largo del texto el narrador enuncia varios intentos de clarificación acerca de qué complejo de significados se corresponde con el peronismo. Veamos algunos pocos ejemplos: en la página 17, se lee “El peronismo era una magia, pero una

¹ Se cita según la edición: Aira, César, *El tilo*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003.

magia implacable” (Aira: 17); al final, en la página 123, leemos: “El peronismo todavía era una materia en fusión, proteica: no había nada definitivo todavía” (Aira: 123), para aclarar luego que “el plasma, como el peronismo, era imprevisible y proteico” (Aira: 124).

Estas y otras propuestas de comprensión tienen mucho de juego de palabras y poco de exégesis. Vemos que en última instancia el desentrañamiento del peronismo se resuelve sólo en la enunciación de proposiciones brillantes y explícitamente “literarias”, pero vacías según un punto de vista cultural. Aquí, el peronismo es únicamente un recurso del discurso para manifestarse a sí mismo. Lo importante es *este* discurso; ni el enigma del peronismo ni la identidad cultural tienen una textualización manifiesta.

En el universo que se teje entre los diferentes textos existentes, *El tilo* plantea como recurso a explotar el pastiche. Esta obra engarza ciertas proposiciones que introducen la problematización de la memoria histórica. Ahora bien, según las competencias decodificadoras, podríamos emparentar esta problemática con la que es provocada por cierto género discursivo literario que tiene como función la puesta en escena del pasado cultural como conflictivo. Estos géneros –que no definimos, sino que planteamos intuitiva e inespecíficamente– producen enunciados que manifiestan una voluntad de investigación arqueológica, de resemantización de la identidad de una sociedad. Estos enunciados se revelan en oraciones cuyo contenido es algún tipo de definición histórico-cultural o alguna descripción histórica. Estos enunciados poseen, además, una tensión entre dichas definiciones o descripciones y la estilización propia de los géneros literarios.

Así, en *El tilo*, vemos que el intento de comprensión del peronismo genera cierto tipo de investigación –esta no es otra cosa más que la obra misma. En el texto, este

planteo se “aglutina” en núcleos altamente significativos: estos son las definiciones de peronismo cuyos ejemplos hemos citado anteriormente. Lo interesante –lo particular y específico– de *El tilo* es que estas definiciones juegan deliberadamente con lo que podríamos llamar una hiperestilización de la forma del género discursivo, al generar productos cuyos contenidos se reducen a un mínimo, fagocitados por la expresión y la misma puesta en discurso. El narrador explota el recurso del pastiche puntual, de la imitación de un género en detrimento del contenido (Genette: 30 y ss.).

En otras palabras, los planteos acerca de qué es el peronismo no significan nada según el análisis de los mecanismos ideológicos que demarcan el sujeto cultural. Es decir, la arqueología de *El tilo*, cuya función primera debería haber sido la construcción de la memoria histórica, en realidad parodia esta búsqueda y produce la aniquilación de toda memoria histórica posible.

La tentativa de exégesis del peronismo fracasa, pero a partir de dicho fracaso surgen nuevas interpretaciones; este juego en los límites, esta producción de la forma cuyo contenido decepciona, nos remite directamente a una segunda intención que debemos considerar. En la fábula de *El tilo*, el peronismo, como proceso público e histórico-social, se relaciona con hechos privados, propios de la vida y del círculo íntimo del personaje-narrador. Vemos, por ejemplo, cómo la leyenda peronista es el disparador de la narración de estas memorias (Aira: 9-12); vemos cómo el ascenso y la caída del padre del narrador está directamente vinculado con el ascenso y descenso político del peronismo; vemos, también, cómo el peronismo y el antiperonismo polarizan la relación de los padres (Aira: 75 y ss.); se vincula, finalmente, la proscripción del peronismo (desarrollado en el texto con la prohibición de pronunciar el nombre *Perón*) con el

enmudecimiento del padre del narrador (Aira: 75). La lista de ejemplos podría ser aún mayor.

Esta estrategia expuesta en *El tilo* es habitual en la obra de César Aira: la explotación de las redes semióticas de los objetos culturales, es decir, la superproducción de sentido, mediante la exploración de las diferentes combinaciones entre los núcleos significativos de la fábula (por ejemplo, los núcleos *religión* y *juego* en *Cómo me hice monja* [1993], y los núcleos *creación artística* y *risa* en *Cómo me reí* [2005]).

Primera consecuencia: la incorporación del peronismo como red cultural dentro del texto no se traduce en la emergencia de un sujeto cultural o de la ansiada memoria histórica. En este punto, *El tilo* es un engaño para el lector ingenuo; mientras que quien aborde este texto con la experiencia de lecturas anteriores de los libros de este autor comprende inmediatamente hacia dónde se debe enfocar la atención. *El tilo* exige como lector modelo un ser que acepte la irresolución de la memoria histórica, el vacío provocado dentro de la tentativa de explicar qué es el peronismo. Este proyecto que fracasa no debe provocar inquietud en el lector modelo, porque el fracaso es justamente una estrategia del narrador.

Segunda consecuencia: como ya hemos anticipado, parte de la estética airana coincide con la superproducción de sentido. Así, el desaprovechamiento conciente de la red semántica que se nuclea en torno del objeto cultural *peronismo*, la inauguración de una memoria puntual y el vaciamiento del sujeto cultural da como resultado la posibilidad y la necesidad de reestructurar los sentidos de *El tilo* según una lógica o una funcionalidad diferente. En este sentido, vemos cómo el núcleo semántico *peronismo* se relaciona en el texto con otro núcleo presente y paralelo: el *arte*, el origen del *arte*. Este

núcleo se hace explícito en la expresión entrecortada del padre del narrador, luego de la audición radial de *Yerma*, de Federico García Lorca:

Un escritor, para poder escribir algo como esto [*Yerma*]... (...) ...para escribir algo tan contrario a los sentimientos que vive todo el mundo... tiene que... inventar... escribir... como si él viera la vida... (...) Va contra la corriente... Es como si... La vida al revés. Eso es. El escritor tiene que vivir la vida al revés (Aira: 85-86).

Este juego combinatorio, desarrollado entre las redes significativas *peronismo* y *arte* (junto con otras, como por ejemplo la *figura paterna* y el concepto de *inversión*), forma la articulación central del texto, cuya forma es de por sí errante, por momentos fluida e invisible.

El microrrelato que mejor refleja estas asociaciones es aquel en que se narra la experiencia de la tiza líquida y la escritura (Aira: 42-46). Expliquemos: el ventanal de la contaduría donde el narrador hace pequeños trabajos se encuentra pintado con tiza líquida, una pintura blanca que no permite ver el interior del local. El narrador y sus amigos juegan con esa tiza, escribiendo con los dedos en el ventanal. Para que las palabras escritas tengan sentido desde la perspectiva exterior, hay que escribirlas en sentido inverso, al revés. Una de esas palabras escritas es, justamente, *Perón*. La luz de la tarde que atraviesa el ventanal proyecta esta palabra sobre el mostrador. El narrador reconoce sorprendido esto: “Y entonces, sobre la madera oscura del mostrador, justo enfrente de mí, en el sitio exacto donde yo podría haberla escrito, apareció una palabra, en gruesas letras rosadas: PERÓN” (Aira: 45). Recordemos que este nombre era una palabra prohibida, debido al derrocamiento del presidente. Luego, “cuando cedió la sorpresa y pude volver a pensar, fue el turno de maravillarme de que se proyectara al derecho, no al revés” (Aira: 46).

Repitamos: en este microrrelato se encuentran comprimidas todas las redes semánticas que propone el texto, a saber: el peronismo, la prohibición de la voz, la escritura y su origen, la inversión. Dentro de las fuerzas de sentido inscriptas en *El tilo*, el peronismo cumple la función de negación, de violación del mandato: mediante su escritura se produce *la* escritura. Esta génesis comparte junto con otros momentos del texto la figura legendaria de Perón, ya alejada del objeto socio-histórico-cultural, ahora resemantizada en acto creativo, en *fiat* mítico que permite, mediante la comprensión de la ley de inversión –la expresada por el padre, acá representada por el reflejo de la palabra invertida sobre el mostrador– descubrir el hecho artístico y la literatura.

Estudemos lo dicho desde otra perspectiva. *El tilo* plantea otro par de opuestos: el peronismo y la Historia. Según el narrador, ambas se contradicen. Es claro que si el peronismo está anclado en el mito, la leyenda, la pseudo-religión y la superstición, la Historia no puede sino rechazarlo.

Luego de la Revolución Libertadora, comienza la decadencia del padre del narrador: “Lo que perjudicó a mi padre fue que a partir de entonces empezó a correr la Historia, y él se quedó atrás” (Aira: 35). Es decir, el empuje del tiempo se contradice con el peronismo. El peronismo no puede acompañar el avance de la historia; como mito y leyenda, se debe mantener estanco en el pasado.

Pasa lo mismo con la escritura y la literatura. La Historia y el arte recorren ejes temporales distintos e inversos:

Al escribir esta crónica yo estoy haciendo más o menos lo mismo que ese salto en el tiempo [salto del pasado al futuro] (...). Salvo que yo lo hago al revés, del futuro al pasado, pero por efecto de la escritura, de la transparencia del estilo, el revés se vuelve el derecho, es decir el revés del revés (Aira: 52).

Vemos cómo se configuran, en esta red de sentidos que forma *El tilo*, los diferentes núcleos semánticos: el peronismo se asocia míticamente no sólo con el origen de la escritura, sino también con una temporalidad paralela y retroactiva. Esto está expuesto por el padre mediante la definición de la poética: “La vida al revés” (Aira: 86). Por un lado está el arte; por otro lado, está la Historia.

En este sentido, la lectura atenta de este texto debe reconocer en los proyectos de semiosis potenciados por el núcleo cultural *peronismo* no una estrategia de surgimiento de la memoria histórica y del sujeto cultural, sino la emergencia de una memoria individual, totalmente antitética a todo marco social, relacionada con el origen mítico de la literatura.

Conclusión

Según hemos analizado, *El tilo* elabora la puesta en escena de un desengaño, cuyo producto se resuelve, como muchos textos de César Aira, en la manifestación de la escritura como elemento que se problematiza y cuya problematización es la existencia de la escritura misma. El discurso de *El tilo* es la búsqueda de un *yo* (recordemos que la obra se cierra con esta intención), y este *yo* sólo se hace posible en el discurso como tal. El lenguaje airano, grabado en escritura, confía en sí mismo como *proceso* y no como *producto* (Capano: 602). Esta estética de la obra de Aira, claramente identificable en *El tilo*, es una estética de la *energeia*, que plantea la literatura como acto dinámico y como juego, opuestos a la creación de un sujeto cultural, cuya función es social y opuesta a la red de sentidos desarrollados en la obra.

Como conclusión, vemos que César Aira propone como método y objetivo de la creación artística una *memoria lúdica* cuyo fin es la producción de la obra misma, el

placer del proceso escritura–lectura, la ausencia de responsabilidad por parte del autor de decodificar el complejo de la realidad y, debido a la necesidad de analizar el texto tal como hemos hecho, la descarga de esta responsabilidad sobre la espalda del lector, si es que tal cosa es posible.

Bibliografía consultada

Bibliografía primaria

- Aira, César, *El tilo*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003.

Bibliografía secundaria

- Aira, César, *Cómo me hice monja*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1999.
- -----, *Cómo me reí*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2005.
- Barthes, Roland, *El placer del texto*, [seguido por] *Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France pronunciada el 7 de enero de 1977*, Buenos Aires, FCE, 2003.
- Capano, Daniel Alejandro, “El juego de la ficción en *El congreso de literatura* de César Aira”, en Silveira Martins, D. (org.), *Anais do XVIII Seminário Brasileiro de Crítica Literária. XVII Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul. I Jornada Internacional de Narratologia. Narratologia e Crítica Literária*, Porto Alegre, EDIPUCRS, 2001, pp. 601-611.
- Cros, Edmond, *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, Buenos Aires, Corregidor, 1997.
- Eco, Umberto, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1988.
- -----, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1999.
- Genette, Gerard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- Mukařovský, Jan, “Función, norma y valor estético como hechos sociales”, en Mukařovský, Jan, *Escritos de estética y semiótica del arte*, [s.l.], Editorial Gustavo Gili, [s.d.], pp. 44-121.
- Tacca, Oscar, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1978.

[Volver al menú](#)

3.12. Cautivante cautiverio o las tretas de la marcación

Sonia Jostic
USAL – IDAES

Resumen:

Tras reparar en la funcionalidad constructora del arte (literatura y pintura) en ocasión del proceso fundante de la identidad nacional, la comunicación entabla una discusión a propósito de las implicancias que la “heterogeneidad semiótica” despliega en la encrucijada “palabra-imagen”, para lo cual se operará con el concepto de *transposición*.

Lo previo será abordado en el marco del relato (fuente) “El placer de la cautiva” (incluido en *Los que llegamos más lejos*, de Leopoldo Brizuela), cuyo cuerpo textual debate con *La cautiva*, la pintura (receptor) de Juan Manuel Blanes que lo precede, y, a través de ella, con las fuentes literarias decimonónicas.

Habiendo nutrido –tanto la iconografía como la literatura del siglo XIX– el tema del cautiverio con determinados motivos (erótico/compasivo), “El placer de la cautiva” sostiene tales lineamientos, pero los conecta provocativamente con el *topos* de la sangre. De este modo: al potenciar el motivo del erotismo con el componente racial, la tónica del cautiverio se tensa al punto de resultar desarticulada: antes que cautiva, la protagonista del relato deviene *cautivante*.

Tras haber explorado la construcción ficcional de esta nueva subjetividad, la comunicación trabajará con más detenimiento en las marcas de racialización (sin duda –involuntarias– herederas del discurso oficial decimonónico) que subyacen en un relato de marcada voluntad corrosiva.

[Volver al menú](#)

Ponencia Completa:

Cautivante cautiverio o las tretas de la marcación

Sonia Jostic
USAL – IDAES

Encaminado a intervenir en la elaboración de lo que Benedict Anderson ha denominado “comunidad imaginada”, el arte argentino ha asumido una “funcionalidad constructora” en el proceso fundante de la identidad nacional. La creación de valores simbólicos supo hacerle guiños a la dimensión histórica, en la que tanto la plástica como

la literatura decimonónica abrevaron para generar sentimientos de pertenencia colectiva. En efecto, letra y pintura de tema histórico¹ contribuyeron a satisfacer la necesidad de imágenes de la nueva nación; necesidad que, en rigor, parece haber persistido de algún modo, incluso al punto de (re)plantearse –con matices peculiares– en cierta literatura de fines del siglo XX y principios del XXI,² en ocasiones atenta a las posibilidades ofrecidas desde el fértil terreno de los cruces entre la palabra y la imagen. En estos últimos casos,³ la imagen deviene representativa del discurso “dominante” del siglo XIX, con el que discute la relectura encarada por palabras que, desde el presente de la producción, proponen una mirada polémica respecto de aquél.

En relación con tales concurrencias, Louis Marin (1993) ha señalado que se producen metamorfosis mutuas cuando los textos son atravesados por imágenes, pues éstas los cambian y ellas son, asimismo, transformadas por aquéllos. Estas operaciones de cambio suponen “desviaciones” que se generan y son captadas *por* y *en* el tránsito de una serie a la otra. La palabra es excitada por el poder de la imagen, que la activa, la abre y la desplaza, en un acto en el que esa palabra no deja, sin embargo, de hablar y de escribir por sí misma, porque, de hecho, ella es el único modo en el que la imagen puede realizarse: sólo de forma mediata, a través de una retórica que implica simultáneamente decir algo sobre las imágenes y estudiar qué dicen éstas. A su vez, la imagen tiene el poder de mostrar aspectos que la palabra no puede-desea enunciar en virtud de cierta “irreductibilidad de lo visible a los textos” (Chartier, 2001: 76). Así, ambas instancias

¹ Me apropio de la clasificación propuesta por Roberto Amigo (1994) en relación con la plástica del siglo XIX: su propuesta desecha el término “pintura de historia” en beneficio del de “pintura de tema histórico”, dado que la primera categoría hace referencia “al patrón de las grandes máquinas pictóricas europeas” –a las que, según el autor, las pinturas rioplatenses responden en escaso número-- mientras que la segunda resulta más abarcadora y permite ampliar el análisis e incorporar géneros como la pintura militar o de crónica de sucesos contemporáneos. A propósito del terreno literario, la de por sí engorrosa categoría de “narrativa histórica” conduce a pensar el género histórico con una lente que considere ciertos márgenes de “laxitud”: dado que la ficción histórica implica el trabajo con un pasado no experimentado por el autor (Pons, 1996), la categoría “histórica” resultaría menos pertinente en el caso del *corpus* literario decimonónico que en el del contemporáneo. En cualquier caso, la producción literaria actual trabajada en la presente comunicación es en ocasiones “aledaña” a la narrativa propiamente histórica, con la que se vincula sólo de modo lateral, a través de datos, hechos y/o personajes históricamente localizables. Se trata, en fin, de una narrativa en la que es posible leer *de algún modo* la historia, fundamentalmente a partir de la presencia de *figuras espaciales y actanciales* de las literaturas de la conquista y del desierto como viajes, indios, conquistadores, “desiertos”, fortines, malones, cautivas, ejércitos, mestizos (Gramuglio, 1982).

² Aparecida durante la década del ochenta para cobrar impulso durante la del noventa, esta producción ficcional (en rigor, un *corpus* novelístico más amplio: argentino-uruguayo-brasileño, integrado por textos que se ocupan de los momentos correspondientes al descubrimiento de América y al de la formación del estado-nación) ha sido vinculada con la construcción de nuevos mitos nacionales como respuesta a la “necesidad teóricamente abierta por el vacío cultural que los cambios de Estado habrían dejado en su transición democrática” (Garramuño, 1997).

³ Pienso específicamente en *Fuegia* (1991), de Eduardo Belgrano Rawson, y en el texto del cual procede el caso trabajado en estas páginas, a saber: *Los que llegamos más lejos* (2002), de Leopoldo Brizuela.

constituyen “[d]os estructuras diferentes [que] concurren, pero, al estar formadas por unidades heterogéneas, no pueden mezclarse” (Barthes, 1986: 12) y cuyo vínculo ha sido definido incluso en términos de una verdadera rivalidad en el territorio cultural (Mitchell, 2000). Esa heterogeneidad semiótica provoca una suerte de crispación que abre un lugar de reflexión en la bisagra texto-imagen, donde el uno y la otra se experimentan como límites que se provocan mutuamente y generan reenvíos que exceden la simple mecánica de ilustración y de sustitución; antes bien, palabra e imagen –ambas– ejercen poderes genealógicos, productores de sentido, en un doble aspecto: crean condiciones de visibilidad bilaterales y también generan una plusvalía de sentido por fuera de sus esferas correspondientes. De este modo, surge la naturaleza paradójica de ese espacio-bisagra en tanto sitio de encuentro, choque, potenciación, en fin: de exceso de representación, que es, sin embargo, irrepresentable y que adquiere su espesor en los juegos de tensión que se arman en su interior.

Todo lo previo encuentra un lugar de manifestación interesante en el tratamiento de un fenómeno esencialmente “intermedio” como es el de la *transposición*, entendida ésta como una operación de pasaje que supone un “cambio de soporte o lenguaje de una obra o género” (Steimberg, 1998: 115) en ocasión del cual los relatos involucrados “suelen reducirse, o inflarse, o achatarse, o teñirse de matices que, en ciertos casos, parecen destinados a exhibir los poderes de un medio, y en otros a reproducir una moda, o a recordar la insistencia de una tradición.” (95-96) A propósito de ello, la presente comunicación explora el modo en el que se *transpone* la espesura de un nudo *temático*⁴ poderoso y ciertamente activo en el imaginario nacional; a saber: aquél que tiene a la figura de la cautiva como núcleo recuperado y reciclado a través del tiempo, cristalizado y a la vez revitalizado por las diversas narraciones escenificadas en el cuerpo de materiales asimismo diversos.

Mi *corpus* se recorta a partir del conjunto de relatos que integra *Los que llegamos más lejos* (2002), de Leopoldo Brizuela, cada uno de los cuales se encuentra precedido por una imagen: fotográfica, en casi todos los casos, y pictórica en el titulado “El placer de la cautiva”. Una hipótesis respecto de tales divergencias podría vincularse con el sesgo que atraviesa las elecciones de referencialización, dado que la mayoría de

⁴ Cesare Segre (1985) define el *tema* como material “culturalmente codificado, [y como tal] insert[o] en el conjunto de los materiales figurativos convencionales que confluyen en la obra de arte: materiales [...] definibles en cierto modo como *clichés*” que, no obstante su insistencia en la recurrencia, gozan de la revitalización (resemantizadora) conferida por mecánicas de reutilización en su paso de un texto a otro. Segre articula, pues, una propuesta dialéctica en la que recursividad y reactivación se sintetizan en el encuentro *temático*.

los textos elige privilegiar la mirada sobre los indígenas con el propósito de –al decir del propio autor en el “Cuaderno de bitácora”– “señalar [el] silencio [en torno de esos pueblos] en nuestros libros, en nuestra cultura y en nuestra vida política, en nuestra vida toda”. Debido a su carácter fuertemente persuasivo y “autenticador”, la fotografía resulta consecuente con esa operación de rescate encarada desde la escritura: al permitir el ingreso de “lo real literal”, ella registra, constata y atestigua que tanto la existencia como el exterminio “fueron y ocurrieron así”. Creo que el uso de la fotografía en *Los que llegamos más lejos* opta por el género “etnográfico” aun en el caso de las fotos posadas, ya que incluso los retratos “consentidos” por los indígenas (tanto los más “documentales” como los más “artísticos”) se proponen documentar una práctica en la que la visión es colocada al servicio del poder (el Estado, la ciencia) puesto que *representar* constituye una “acción concreta sobre el sujeto tendiente a comprenderlo y dominarlo.” (Penhos, 1995) En otro orden, retomo los planteos de Mitchell a propósito del “combate” entre las imágenes y las palabras para leerlo, en términos amplios (y respectivamente), como emparentado los conceptos naturaleza-cultura; esto es:

La imagen es el signo que pretende no ser un signo, disfrazándose [...] de inmediatez natural y presencia. La palabra es su ‘otro’, lo artificial, la producción arbitraria del deseo humano que fractura la presencia natural introduciendo elementos no naturales en el mundo –tiempo, conciencia, historia, y la intervención alienante de la mediación simbólica. [...] Existe la imagen natural, mimética, que luce como o ‘captura’ lo que representa, y su *rival pictórico, la imagen artificial, expresiva* que no ‘luce como’ lo que representa porque eso sólo puede ser transmitido mediante palabras... (Mitchell, 2000: 43-44 – la traducción y el subrayado son míos).

En una afirmación como la previa se opera simultáneamente sobre instancias diversas, a saber: el eje que vincula imagen-palabra y luego, dentro del nivel mismo de la imagen, la de tipo mimético (que me parece viable traducir como fotográfica) y la pictórica. Cultura, palabra y pintura serían aquí, por tanto, partes de la misma serie. Ahora bien, también se ha señalado que “[...] es necesario oponer la fotografía, mensaje sin código, al dibujo que, aunque denotado, es un mensaje codificado” (Barthes, 1986: 39), por lo que concluyo que podría pensarse la opción fotográfica como coherente con el sesgo con que el siglo XIX ha definido el mundo indígena, esto es: como naturaleza bárbara. A la inversa, la pintura se propone como más cercana a las palabras y, a través de ellas, a la cultura civilizada, siempre, por supuesto, blanca. En definitiva, la sintaxis según la que se organizan las imágenes de *Los que llegamos más lejos* impondría, de por sí, una lectura de los textos, ya que la (única) imagen pictórica –a saber: *La cautiva*, de Juan

Manuel Blanes (c. 1880)– no precede sino al relato titulado “El placer de la cautiva”, cuyo universo de sentido se arma a partir de una mirada que se posa ya no tanto sobre el indígena sino más bien sobre el blanco generando, por tanto, cierta ruptura respecto del resto de los relatos también a partir de las palabras.

En tanto artista al servicio de la ideología política, cuya obra se afianza en la construcción de imágenes identitarias del estado-nación moderno, Blanes realizó varias “Cautivas”, a saber: *Rapto de una blanca*, *El malón* (ambos datables alrededor de 1875), *El ángel de los Charrúas* y *La cautiva* (presumiblemente realizadas en la década de 1870-1880). En ellas es posible reconocer –además de la condición de personaje devenido *tipo* (dado el reconocible proceso estereotipador de los rasgos físicos, psicológicos y morales que en torno a ellas ha conformado la tradición)– la dimensión alegórica,⁵ que hace de la cautiva una “metáfora de la frontera entre la civilización y la barbarie, de la diferencia y también de la contaminación” (Iglesia, 1987: 82). Como “delegada” del universo blanco, la cautiva representa a la civilización en el hostil territorio bárbaro; pero, como mujer, ella es mancillada por el salvaje y, por lo mismo, depreciada por el hombre blanco. De allí su polivalencia: civilizada, pero asimismo “contaminada”.⁶ La cautiva se sitúa, pues, en una encrucijada atravesada por conflictos múltiples, en este caso vinculados con la raza y el género. Pero para acceder a la “traducción” (iconológica) de las imágenes es preciso el cotejo con las fuentes literarias con las que aquéllas entablan un diálogo permanente. En este respecto, la saga de las cautivas trazada por la letra argentina despunta en el interior de la crónica *La Argentina*, de Ruy Díaz de Guzmán (siglo XVII), donde se relata la historia de Lucía Miranda,⁷ la cristiana blanca y casada que suscita los apetitos siempre lascivos de Siripo y que reproduce, junto con su esposo, el gesto expiatorio (y consecuentemente sacralizador) de los mártires cristianos. Atravesando los siglos es posible hallar la “lascivia bárbara”

⁵ Dimensión que emerge del nivel iconológico del análisis. En efecto, en su ya clásico *Estudios sobre iconología*, Erwin Panofsky, uno de los más distinguidos pensadores de la historia del arte, recomienda la distinción de tres niveles de análisis: 1) descripción preiconográfica, que incluye observaciones de forma pura (configuraciones de línea y color), portadoras de significados primarios o naturales; 2) análisis iconográfico (identificación de temas secundarios o convencionales, o de figuras por medio de atributos asociados); 3) interpretación iconológica (definición del significado o contenido intrínseco).

⁶ La reinserción social de las cautivas que hubieren sido concubinas de los indios (como el caso de aquéllas que prefirieron permanecer entre los “bárbaros” para no abandonar a sus hijos mestizos) fue sumamente difícil; de hecho, hubo cautivas que, rescatadas de su condición de tales, no fueron reconocidas ni mucho menos reclamadas por sus familias.

⁷ Recuperada en las *Historias* de los cronistas jesuitas, historizada en el ensayo (*Nuevo aspecto del Comercio en el Río de la Plata*) y dramatizada en el teatro de Manuel José de Lavardén (*Siripo*, siglo XVIII) y otros, y posteriormente novelada por Rosa Guerra y también por Eduarda Mansilla (siglo XIX), cuyas versiones se concentran en los tintes sentimentales de la relación entre los personajes.

atada al incidente del rapto en el –todavía neoclásico– poema *En el regreso de la expedición contra los indios bárbaros, mandada por el Coronel D. Federico Rauch* (1827); luego, el fundacional poema *La cautiva* (1837), de Esteban Echeverría, que recupera los ingredientes lascivos y crueles aplicados al “bárbaro”; *Una excursión a los indios ranqueles* (1871), de Lucio V. Mansilla, que narra asimismo a las víctimas de la barbarie; ya en el marco de la tradición gauchesca, *Santos Vega* o *Los mellizos de la Flor* (1872), de Hilario Ascasubi, también suscribe el componente sexual en ocasión del rapto; y la *Vuelta de Martín Fierro* (1879), de José Hernández, que despliega, una vez más, la crueldad indígena de la que será objeto una cautiva definida por el sufrimiento ante su hijo (mestizo) muerto a manos del salvaje.

El listado previo amerita el ensayo de ciertas conclusiones preliminares. En primer lugar, expone la peculiar contundencia con la que la cuestión del género se nutre del *motivo*⁸ erótico. Las representaciones de malones y de raptos se sujetan a este tratamiento a través de la fuerza y de la violencia masculinas, y de este modo remiten a las imágenes eróticas de la Antigüedad y a las de corte orientalista, pobladas de sultanes y harenes. Es posible afirmar, entonces, que la figura de la cautiva localiza o “‘pone en historia’ una tópica erótica largamente frecuentada en la tradición artística de Occidente” (Malosetti Costa, 1994: 12), traída a estas zonas por pintores viajeros de formación romántica. Laura Malosetti ha identificado dos modalidades en la construcción –tanto literaria como iconográfica– de la imagen de la cautiva, según la tópica erótica fuera definida a partir de: (a) la sensualidad (presencia del caballo, jinetes atléticos, mujeres con ropas rasgadas y piel al descubierto) o de (b) la compasión (casta mártir o bien mancillada y, por ello, condenada por una transgresión siempre forzada). En un caso u otro, el erotismo articula una inversión sumamente operativa, capaz de legalizar (léase: blanquear) la usurpación:⁹

⁸ Remito nuevamente a Cesare Segre (1985), quien recupera planteos que conciben el *motivo* como la unidad mínima en la que pueden descomponerse los elementos constituyentes del *tema*. Como este último, el *motivo* se define por la estereotipia, la recursividad, la posibilidad de articular lo nuevo con lo viejo. Sin embargo, el *motivo* se vincula con el “telón de fondo” desarrollado en una obra antes que con la totalidad de ésta, como sucede en el caso del *tema* (el cual puede inclusive superar y trascender los límites de la obra). Dentro del conjunto de *motivos*, Segre inscribe los *topoi*, definidos como “creencias presentadas como *comunes* a cierta colectividad de la que al menos forman parte el locutor y su alocutor; [...] de ahí que el *topos* tenga muchos puntos comunes con el presupuesto”; como consecuencia de ello, “el *topos* se presenta como *general*, en el sentido de que vale para una multitud de situaciones diferentes de la situación particular en la que el discurso lo utiliza.” (Anscombe y Ducrot, 1996)

⁹ Lo cual pone de manifiesto –al decir de Louis Marin– la constitución doble de las imágenes, simultáneamente ostentadoras de un nivel “transitivo” o transparente en virtud del cual toda representación *representa* algo, pero también de un nivel “reflexivo” u opaco por el cual toda representación *se presenta* a sí misma representando algo.

El cuerpo de la mujer robada ocupó el lugar simbólico del centro del despojo, invirtiendo los términos del mismo: no era el hombre blanco quien despojaba al indio de sus tierras, su libertad y hasta su vida, sino el indio quien robaba al blanco su más preciada pertenencia. La violencia ejercida por el indio sobre ella [la mujer, la cautiva] justificaría de por sí toda violencia contra el raptor (2001: 243).

Más allá de lo anterior, se pone de manifiesto el rechazo de una relación erótica interracial; un rechazo que es, en rigor, marcadamente asimétrico en la medida en que concede literariamente el vínculo entre el hombre blanco y la mujer india, pero nunca el de la mujer blanca y el hombre indio, en cuyo caso se considera que aquélla debe afrontar la generación de mestizos solitariamente (Ramos, 1998). Y es en esta zona: el justo centro del ultraje, donde se inscribe *La cautiva* de Blanes: una mujer blanca –blanquísima–, de pie, con la cabeza inclinada hacia el suelo y una mano cubriéndole el rostro en un gesto que sugiere la deshonra; en el fondo, como una amenaza, dos indígenas que se yerguen delante de una choza la observan con actitud vigilante y, por qué no, satisfecha. La iconografía se reviste de la pátina racial que aporta el exagerado contraste entre los destellos inmaculados de la sufriente piel femenina (cromáticamente homologada con el cielo) y la oscuridad con que se tiñe la amenazante piel indígena, integrada al color de la pampa.¹⁰

Ahora bien: ¿cómo opera “El placer de la cautiva” en su condición de texto-fuente? Ello es: ¿cómo articula las previsibilidades y las autonomizaciones de sentido¹¹ que se tensan en el ejercicio *transpositivo*? El relato el Brizuela¹² se involucra

¹⁰ Propongo, a la luz del itinerario trazado hasta aquí, que, a esa altura del siglo XIX, la pintura de Blanes no responde tanto a una alegorización *per se*; antes bien, resulta posible pensar la existencia de una “pintura literaria” constituida como un género autónomo, ya consolidado en el Río de la Plata. El soporte alegórico estaría dado, pues, por los textos, y sería heredado por una plástica aplicada a representar figuras de naturaleza textual.

¹¹ A la vez que “[...] los esquemas narrativos de base, con sus motivos característicos, no pueden abandonarse sin volver ilegible la transposición como tal.” (Steimberg, 2003: 296), en el otro extremo de la tensión el texto-receptor se independiza respecto de las matrices originales al proponer “cambios que son fracturas ideológicas, en el sentido de que introducen nuevas claves generales de lectura” que le asignan un carácter emisor (de por sí generativo) al producto transpuesto: “definid[o así] en términos de su independencia con respecto al supuesto mensaje del texto-fuente.” (299-300)

¹² “El placer de la cautiva” es, ante todo, una crónica (incluye fechas, precisión en los datos, etc.) elaborada a partir de fuentes literarias. Como tal, recupera el programa estético ya examinado en Blanes, el cual implicaba cierto deslizamiento genérico dada la importancia del componente literario en su pintura. Por eso: a una “pintura de tema histórico” que abrevia en la literatura más que en el referente en sí le corresponderá una crónica construida a partir del universo literario más que a partir del discurso historiográfico. Pero esta crónica se encuentra también atravesada por el relato de viajes y por el relato de frontera, géneros que, a su vez, han sabido superponerse a lo largo del siglo XIX. Estos géneros introducen otros *topoi*: por ejemplo, los vinculados con el espacio (el determinismo del “desierto” sobre los sujetos, la “tierra adentro” como una suerte de *non plus ultra*) o los vinculados con determinados *tipos* sociales (la “flojera” de los gauchos en la guerra). Este *tropo* funciona, por tanto, como coartada que permite filtrar la versión decimonónica de los hechos en la escritura contemporánea y, de ese modo, garantiza la visibilidad del hecho transpositivo.

explícitamente con la masa iconográfico-textual analizada desde su propio título, el cual exhibe ya no sólo el tema (“cautiva”) sino también el motivo erótico (“placer”); luego, ya en el interior del cuerpo textual, aparece el otro motivo frecuente e implícitamente (o no tanto) yuxtapuesto en el discurso decimonónico, a saber: el *topos* de la sangre y, con él, la cuestión de la raza. La pintura de Blanes que precede el relato suscita un horizonte de expectativa en virtud del cual Rosario, la protagonista, es intuida como una blanca que extrañamente decide abandonar la “civilización” en pos de la “tierra de infieles”, donde –a manera de bautismo– debe sortear la prolongadísima persecución de Namuncurá, a lo largo de la cual ella identifica e incorpora prácticas propias de este verdadero arte de la cacería humana en su modalidad indígena. Perseguida y perseguidor mantienen, simultáneamente a la persecución, una suerte de duelo erótico, en el que sus figuras quedan totalmente equiparadas: se dice de ellos, por ejemplo, que “a fuerza de estudiarse *se asemejaban* cada vez más” o bien que: “Por primera vez, hubo entre ambos una *paridad* tan asombrosa que todo el paisaje contuvo el aliento.” A lo largo de un oximorónico “viaje *inmóvil*” en el que Namuncurá y Rosario están siempre separados por una distancia idéntica, las miradas de los personajes se posan, cada una, en el cuerpo del otro refuncionalizando así la noción de frontera que deja de percibirse –decimonómicamente– como espacio de exclusión para constituirse (erotismo mediante) en espacio de mezcla.

El relato se encuentra precedido por un enunciado en el que el cronista justifica la reproducción de los hechos:

Que una de aquellas tácticas [de persecución en el desierto] de los indios haya sido revelada alguna vez a un blanco, es sin dudas excepcional; que éste haya sido una mujer, casi una niña, es seguramente un caso único; pero que esta mujer, además de comprenderla, haya conseguido adoptarla y manejarla y deberle, a un tiempo, poder y esclavitud, justifica, creo, contar esta larga crónica más de cien años después, cuando un mismo polvo mudo reposa sobre el Senado y los huesos de los indios (35-36).

La excepcionalidad de los sucesos amerita, pues, una narración basada en la hipótesis de que es altamente improbable que blancos e indios compartan sus saberes. El relato argumenta al respecto (y, al hacerlo, polemiza con la pintura de Blanes), pero en un momento dado la narración acude a la mención de un detalle vinculado con la ascendencia de la protagonista:

Rosario sólo atinó a buscar en su memoria algún saber de nómada que le hiciera distinguir el rumbo Oeste, pero no hallaba más que la imagen de una tatarabuela suya, india de la tribu de Raninqueo, que harta de la prisión de una casa en el pueblo un día se había vuelto a sus caravanas... (65).

Es decir: el *topos* de la sangre que subyace en esta declaración es el que permite el avance de la argumentación: es altamente improbable que los indios compartan sus saberes con los blancos, pero en este caso ello sí ocurre debido a la condición mestiza de Rosario. Dicha explicitación transforma la historia en su totalidad: de pronto, todos los ingredientes extra-ordinarios se vuelven explicables, y esa explicación deriva de la portación de sangre indígena: tan “poderosa” que todavía, tras cuatro generaciones, induce determinadas actuaciones. Sólo ahora es posible comprender por qué, mientras que “la nación entera quería exterminar a los salvajes, nadie salvo esa niña enamorada del desierto” había deseado retirarse hacia la tierra adentro; cómo había sido posible que un indio le revelara sus tácticas y que ella las comprendiera, las adoptara y las manejara; que ella fuera tan diestra en la manipulación de los cuerpos: que supiera cómo seducir a Namuncurá y fuera seducida por él; y que, por fin, no sólo consintiera sino que, más aún, impulsara muy activamente la efectivización del vínculo interracial asimétrico. La tópica erótica, potenciada por la racial, se ha tensado hasta tal punto que el cautiverio como tema resulta desarticulado: Rosario ya no es cautiva sino *cautivante*, por lo que el postrero despellejamiento de los pies se convierte en un guiño paródico absolutamente retórico, un apéndice de naturaleza lúdica (Hutcheon, 1981). Al proponer que es la presencia del componente sanguíneo indígena aquello que hace de Rosario un personaje tan poroso como para absorber los saberes del otro o para sentirse atraída por el “desierto” y por una virilidad distinta, el relato anula la posibilidad de que tales vínculos puedan llegar a materializarse entre un indio y una blanca *pura*. En otras palabras: en este punto interviene la *racialización*, entendida ésta como:

metatérmino útil para circunscribir analíticamente aquellas formas sociales de marcación de alteridad que niegan conceptualmente la posibilidad de ósmosis a través de las fronteras sociales, y censuran en la práctica todo intento por borrar y traspasar tales fronteras. Esto es, marcaciones que descartan la opción de que la diferencia / marca se diluya completamente, ya sea por homogeneización cultural, en una comunidad política envolvente que –de manera simultánea aunque a menudo implícita– se racializa por contraste (Briones, 2002: 75).

Por eso, el “pasaje” que la “blanca” Rosario emprende hacia un universo (aparentemente) ajeno concluye topándose con ese coágulo de imposible licuación. La pureza de sangre (blanca) habría coartado la posibilidad misma de encarar un desplazamiento en tal dirección; entonces, si ese desplazamiento se manifiesta y, más aún, si se concreta, ello se debe exclusivamente a cuestiones de impureza sanguínea. En rigor, la discusión puede conectarse con la presencia de otro *topos* ligado con el de la sangre y construido a partir de la percepción de la categoría *mestizo* como “siempre más

cercana al componente ‘indígena’ que al ‘elemento no indígena’ que se toma como operador metonímico del signo ‘argentino típico’” (Briones, 2002). Nuevamente, es la condición mestiza (oculta por el fenotipo pero declarada por la memoria y la sensibilidad) de Rosario lo que le permite acceder a las claves indígenas.

Brizuela explota los fillos desafiante –e incluso amenazante– de su personaje: la construye como una suerte de heroína creadora de nuevos espacios de exploración a partir del cruce de fronteras y el acceso a identidades negadas. Rosario condice, pues, con los enunciados realizados por el autor en el “Cuaderno de bitácora”: “Quise explorar la capacidad de españoles y criollos para apreciar *lo* diferente; quise explorar su modo de imaginar *al otro*, empleando mi propia imaginación ulterior y mestiza” (303 –subrayados míos). Entonces, si en su itinerario transpositivo el texto promueve y explicita procesos de relectura tendientes a licuar las diferencias, ¿por qué se afirma, desde esa posición “intermedia” que implica el mestizaje, que se quiso “explorar *lo* diferente”? ¿Por qué, si la ficción propone –utópicamente– un todo inclusivo y desjerarquizado, el ademán de habilitar un punto cero a partir del cual confrontar lo propio con “lo *otro*”? En rigor, en el interior de “El placer de la cautiva” es posible rastrear una presencia bastante frecuente de marcaciones que se cuelan de un modo opaco (con “eficacia residual”, al decir de Jameson, 1991), sujetas a herencias de naturaleza implícita y que se han fijado como postulados naturalizados del “sentido común”. De este modo, la posible pátina “residual” (Williams, 2000)¹³ de “El placer de la cautiva” se reduce a momentos, jirones, viñetas dentro de la economía del texto; momentos que no alcanzan a armarse sistemáticamente. En este sentido, por sobre los ademanes de “emergencia” parecen prevalecer “arcaizaciones”,¹⁴ nutridas de ciertos *topoi* racializantes, reproductores de hegemonía y fervientes deudores de las eficacísimas operaciones realizadas por los intelectuales (y el arte) del siglo XIX.

* * *

Bibliografía

¹³ Raymond Williams define lo *residual* como material “que ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad en el proceso cultural; no sólo –y a menudo ni eso– como elemento del pasado, sino como efectivo elemento del presente (que) puede presentar una relación alternativa e incluso oposicional respecto de la cultura dominante.”

¹⁴ Lo *arcaico* opera, según Williams, a contrapelo de lo *residual*, y debe ser entendido “como un elemento del pasado para ser observado, para ser examinado e incluso ocasionalmente para ser conscientemente ‘revivido’ de un modo deliberadamente especializado”; es decir: tendiente a ser total o ampliamente incorporado (y, así, desactivado) a la cultura dominante.

- Amigo, Roberto. "Imágenes para una nación. Juan Manuel Blanes y la pintura de tema histórico en la Argentina". *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, 1994. t. 2. 315-331.
- _____. "Región y Nación. Juan Manuel Blanes en la Argentina". *Juan Manuel Blanes. La nación naciente (1830-1901)*. Museo Municipal de Bellas Artes: Montevideo, 2001. 51-77.
- Anscombe, Jean-Claude y Oswald Ducrot. *La argumentación en la lengua*. Madrid: Gredos, 1996.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 1980.
- _____. *Lo obvio y lo obtuso*. Buenos Aires: Paidós, 1986.
- Briones, Claudia. *La alteridad del "Cuarto Mundo". Una deconstrucción antropológica de la diferencia*, Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1998.
- _____. "Mestizaje y Blanqueamiento como Coordenadas de Aboriginalidad y Nación en Argentina". *Runa* 23 (2002): 61-88.
- Chartier, Roger. *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial, 2001.
- Gramuglio, María Teresa. "Increíbles aventuras de una nieta de la cautiva". *Punto de vista. Revista de cultura* 4:14 (1982): 27-28.
- Garramuño, Florencia. *Genealogías culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.
- Hutcheon, Lynda. "Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie". *Poétique* 46 (1981).
- Iglesia, Cristina y Julio Schwartzman. *Cautivas y misioneros. Mitos blancos de la conquista*. Buenos Aires: Catálogos, 1987.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious. Narrative as a Symbolic Act*. Ithaca-New York: Cornell University Press, 1991.
- Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- _____. *Rapto de cautivas blancas. Un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina, 1994.
- Marin, Louis. *Des pouvoirs de l'image*. Paris: Seuil, 1993.
- Mitchell, W. J. T. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2000.
- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza: 1984.
- Peluffo Linari, Gabriel. "Los íconos de la nación". *Juan Manuel Blanes. La nación naciente (1830-1901)*. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes, 2001. 35-49.
- Penhos, Marta, "La fotografía del siglo XIX y la construcción de una imagen pública de los indios". *El arte entre lo público y lo privado*. Buenos Aires: VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, CAIA, 1995. 109-125.
- Pons, María Cristina. *Memorias del olvido. La novela histórica a fines del siglo XX*. México: Siglo XXI, 1996.
- _____. "El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica". *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*. dir. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2000. 97-116.
- Ramos, Alcida Rita. *Indigenism. Ethnic Politics in Brazil*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1998.
- Segre, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1985.

- Smith, Carol. "Myths, Intellectuals, and Race / Class / Gender Distinctions in the Formation of Latin American Nations". *The Journal of Latin American Anthropology* 2:1 (1996): 148-169.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1981.
- Steimberg, Oscar. "Las dos direcciones de la enunciación transpositiva: el cambio de rumbo en la mediatización de relatos y géneros". *Figuraciones. Memoria del arte / memoria de los medios* 1-2 (2003): 295-302.
- _____. *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel, 1998.
- Torre, Claudia. "Los relatos de viajeros". *Historia crítica de la literatura argentina. La lucha de los lenguajes*. dir. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2003. 517-538.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 2000.

Volver al menú

3.13. Héctor Bianciotti, hombre de dos culturas

Ana María Llurba
USAL - UCA

Resumen:

La busca de la propia identidad, que llevara a Héctor Bianciotti al exilio voluntario, lo ha transformado en un hombre de dos culturas que declara: "mi idioma es otro, mi imaginario es distinto. Me expreso de otra manera... Se cambia por distintas razones..."; mas ese cambio no implica una pérdida de sus raíces nacionales pues, como señala: "Los únicos que dudan de la identidad argentina son los argentinos, que todavía se preguntan de dónde viene el tango."

Al hacerse realidad esa imagen de sí mismo veladamente intuida en la infancia, su arte se transforma, el francés reemplaza al español y le permite alcanzar la armonía entre su identidad y esa cultura que para él simbolizaba el jardín del paraíso, transgresión incluida. En su obra, lo argentino es una presencia constante que surge de la nostalgia que aflora al pronunciar una palabra, de los recuerdos del pasado, de la evocación de esa familia que pareciera tener tan poco en común con su yo presente, del vasto horizonte de la llanura infinita, que es parte de ese núcleo formativo original al que está irremediamente unido, que es el origen de su identidad, de ese niño que aún lo acompaña, y que nutre su presente.

[Volver al menú](#)

Ponencia Completa:

Héctor Bianciotti, hombre de dos culturas

Ana María Llurba
USAL - UCA

Aujourd'hui, c'est ma vie qui me cherche ¹
"En el fondo, nunca salí de la pampa",
Héctor Bianciotti

¹ Héctor Bianciotti, *Ce que la nuit raconte au jour*, Paris, Grasset, 1992, p. 5.

Identidad cultural y memoria histórica. Los ejes temáticos propuestos para estas jornadas dan pie a la controversia, a la discusión, a la busca de una definición abarcadora y compleja de la extensión y comprensión de esos conceptos.

Me pregunto si es posible hablar, categóricamente, de la identidad cultural de una nación –lo que implica un conjunto de valores materiales y espirituales comunes y un patrimonio cultural compartido– cuando es tan difícil definir la identidad personal que se confirma en relación con la alteridad en base a la singularidad y diferencia.

Nuestra mismidad, eso que nos individualiza en relación con los otros, es una construcción psíquica surgida en función del deseo y las experiencias de vida; el yo, en su devenir, se nutre en contacto con los otros, asimila todo aquello que puede hacer suyo, se transforma en virtud de sus circunstancias, y ese proceso culmina en el umbral de la muerte, instante en el que esa identidad múltiple, varia y multiforme que, paradójicamente, ha mantenido su mismidad a lo largo de la vida, queda fijada.

La identidad cultural², que puede definirse como la conciencia compartida por un grupo de individuos que reconocen y expresan su pertenencia a la comunidad que los nuclea, es un sentimiento que nace a partir de la posición que un grupo adopta frente a los otros, una construcción que se estructura en base a las diferencias, a conceptos tales como raza, nación, creencias y símbolos, en la que el yo colectivo se afirma diferenciándose de los otros. Yo colectivo que, al igual que el yo individual, se nutre, se enriquece y se transforma en contacto con los otros sí mismos.

¿Puede sostenerse la existencia de una identidad cultural en un tiempo en el que el hombre se separa de sus pares para diferenciarse y afirmar su individualidad, en el que se duda de las identidades absolutas, simples y sustanciales? ¿Cómo nos

² En relación con el concepto de cultura. Tylor señala: "Cultura o Civilización, tomadas en su sentido etimológico más extenso, es ese todo complejo que comprende el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y las otras capacidades o hábitos adquiridos por el hombre en tanto miembro de la sociedad" (*Cultura Primitiva*, Ayuso, t. 1977, p. 18).

posicionamos ante los otros? ¿Cuál es nuestro grupo de pertenencia? ¿A qué caracteres responde nuestra identidad cultural? ¿Cómo definirla con precisión teniendo en cuenta nuestro complejo entramado étnico, histórico y social, la heterogeneidad de nuestras raíces? Nuestra identidad cultural, indudablemente, se teje con hebras de diversas culturas; la imagen de su rostro, cambiante como la de un calidoscopio girando en la rosa de los vientos, nos ofrece apariencias diferenciadas de sí mismo. Desgajada del viejo tronco de la cultura hispánica, nuestra cultura nacional es plural, simbiótica, alquímica; ha sabido hacer suyos, alear y transmutar los aportes de una inmigración heterogénea y se ha abierto, a partir del siglo XX, en un plano de igualdad, a la interrelación con las otras culturas.

A influjo del pensamiento romántico, que estableció un fuerte lazo entre la lengua y el concepto de nación, el inconsciente colectivo de nuestro pueblo, al constituirnos como estado independiente, sintió la necesidad de una lengua diferenciada de la española que fuera representativa de nuestro pensamiento y nuestra idiosincrasia. Las preocupaciones en torno al “idioma de los argentinos”, que tienen sus antecedentes en las generaciones del 37 (Echeverría, Sarmiento, Alberdi) y del 80 (López, Mansilla, Gutiérrez, Wilde), en tiempos de cultura bilingüe con el francés, encuentran en el Borges de *El tamaño de mi esperanza* (1926), una voz firme y clara que señala la necesidad de que la Patria recupere la identidad perdida, el verbo criollo y coloquial que diera su voz a nuestras letras en el siglo XIX³, un idioma nacional adaptado a la realidad contemporánea sin caer por ello en la barbarie del habla de los inmigrantes, en el

³ Al respecto, en *El idioma de los argentinos*, Madrid, Alianza, 1998, p 29. “Mejor lo hicieron nuestros mayores. El tono de su escritura fue el de su voz; su boca no fue contradicción de su mano. Fueron argentinos con dignidad: su decirse criollo no fue una arrogancia orillera ni un malhumor. Escribieron el dialecto usual de sus días: ni recaer en españoles ni degenerar en malevos fue su apetencia. Pienso en Esteban Echeverría, en Domingo Faustino Sarmiento, en Vicente Fidel López, en Lucio V. Mansilla, en Eduardo Wilde. Dijeron bien en argentino: cosa en desuso. No precisaron disfrazarse de otros ni dragonear de recién venidos para escribir. Hoy, esa naturalidad se gastó. Dos deliberaciones opuestas, la seudo plebea y la seudo hispánica, dirigen las escrituras de ahora.”

lunfardo o el arrabalero que “es cosa más grave”.⁴ El joven Borges, cuya niñez fue anglófona y su adolescencia franco-germana, al comenzar a definirse en esa escritura que es destino, materia e instrumento de autoconocimiento, hace del español su lengua íntima, y busca en ella su propia voz, el matiz de diferenciación, el registro que le permita singularizarse y universalizarse a la vez, una cadencia y un acento familiar, “el de nuestra pasión, el de nuestra casa, el de la confianza, el de la conversada amistad”, el de nuestros afectos. Dar con su voz es descubrir su propia identidad, por eso sostiene que “toda literatura es autobiográfica, finalmente. Todo es poético en cuanto nos confiesa un destino, en cuanto nos da una vislumbre de él”⁵

Décadas después, su amigo y discípulo, Héctor Bianciotti –que lo acompañara en vísperas del pasaje final, cuando esperaba “la muerte con los ojos abiertos”– busca empeñosamente su voz y su registro para encontrarlos, al fin, en la cadencia de la lengua gala, aprendida en su adolescencia, con la ayuda de un diccionario, por afinidad con Valéry.

La necesidad de alcanzar su verdadera identidad lleva a Bianciotti al exilio voluntario por razones íntimas: “par simple instinct de bête traquée et l’ambition de me confondre au plus vite avec l’idée que je nourrisais de moi-même”⁶. Como el ave fénix, renace de sus cenizas y, al conciliar las exigencias de su alma y de su cuerpo, alcanza, en la vida y en el arte, la armonía entre su realidad y su deseo y la inserción en el paisaje de esa cultura que, para él, es símbolo del jardín del paraíso, trasgresión incluida. Ese cambio de centro, ese deslizamiento cultural no implica el olvido del ayer, sino una actualización del pasado en un presente abierto hacia el futuro, como se desprende de las palabras pronunciadas en su ingreso a la Academia, que señalan el

⁴ Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Seix Barral, 1996, p. 121

⁵ Jorge Luis Borges, *op.cit.*, p. 128

⁶ “Por simple instinto de animal acorralado y la ambición de confundirme lo más pronto posible con la idea que yo nutría de mí mismo.”

Deleted:

aporte de “un imaginario venido de lejos”⁷ a la cultura francesa. Si bien Bianciotti, formado en una cultura de base plural que posibilita el pasaje, como otros representantes de nuestra literatura⁸, cruza la frontera de la lengua española para ingresar a un nuevo territorio lingüístico: “mi idioma es otro, mi imaginario es distinto. Me expreso de otra manera... Se cambia por distintas razones...”; pero ese cambio no es radical, no entraña una pérdida de sus raíces nacionales pues ese paisaje era parte de sí mismo, alentaba sus sueños, instaba a la rebeldía y la aventura, a la conquista del ideal del yo. Aunque continuara escribiendo en nuestra lengua, el tiempo y la distancia habrían determinado un cambio pues, en su ausencia, el país y el idioma se transformaron.

La obra de Bianciotti es bilingüe. Escribe sus primera narraciones: *Los desiertos dorados*, *Ritual*, *Detrás del rostro que nos mira* y *La busca del jardín* en la lengua de la infancia, en ese español que sus padres, que lo hablaban con dificultad, imponían en la comunicación familiar sobre el dialecto del Piamonte –reservado a la intimidad de la pareja y vedado a los niños⁹, dialecto que fuera defendido a ultranza por los inmigrantes y sus descendientes en la pampa cordobesa–, en un intento de arraigarse a este suelo y, acaso, por el temor a ser marginados u objeto de burla como Cocoliche o Giacumina. Al hallarse a sí mismo, instintivamente, se produce el deslizamiento a la otra lengua, la de sus afinidades, la de su intimidad y sus sueños secretos

⁷ C'est de tout cœur que je remercie votre Compagnie, qui n'a crainit ni l'audace ni le paradoxe en décidant d'accueillir quelqu'un qui vient de loin, et qui a passé de sa langue d'enfance à celle de sa littérature d'élection par des chemins de contrebandier, sans rien apporter d'autre, en guise de présent, qu'un imaginaire venu d'ailleurs. Mais c'est tout un pays, le pays de ma première naissance, l'Argentine, qui, avec moi, Messieurs, vous remercie. Un pays jeune où une tradition des mieux établies est l'amour de la France ; où dire « la France » équivaut à dire « la Culture », dont l'Académie française demeure le symbole des symboles” *Discours prononcé dans la séance publique*, le jeudi 23 janvier 1997. . http://www.academie-francaise.fr/immortels/discours_reception/bianciotti.html

⁸ Eduarda Mansilla, Larreta y Victoria Ocampo se cuentan entre quienes escribieron algunas de sus obras en francés.

⁹ [En el plano simbólico, el dialecto se asocia al deseo y la prohibición, al edipo y la trasgresión. Tras intentar afincarse en la tierra de sus mayores y recuperar su lengua –hasta había pensado en comprar una parcela en el cementerio local – Bianciotti renuncia a desandar el camino y vivir una vida ajena; desechará la lengua materna y la impuesta por el padre; indudablemente el piamontés, que tiene puntos de contacto con el francés, ha favorecido el deslizamiento a la nueva lengua.](#)

Deleted:

¿Cómo se ha de considerar a Bianciotti en cuanto a su identidad cultural?
¿Como argentino por ser su lengua materna el español, o como francés puesto que escribe en lengua francesa y hace más de treinta años que se ha radicado en Francia?¹⁰
Ni lo uno, ni lo otro. Al intentar encasillarlo en una identidad cultural única, en una actitud reduccionista y caprichosa, se deja de lado un rico material de singularidades, afinidades y diferencias que, verdaderamente, definen una personalidad individual.

Bianciotti es argentino y francés, europeo y latinoamericano, inmigrante en la tierra de Molière: “soy el argentino-francés” declara a su llegada, en 1997, como miembro de la comitiva del presidente Chirac, y extranjero en su suelo natal. Interrogado al respecto, señala: "Los únicos que dudan de la identidad argentina son los argentinos, que todavía se preguntan de dónde viene el tango".

Lanzándose tempranamente a la aventura de vivir, Bianciotti pone distancia física, temporal y verbal entre él y ese mundo originario, gris, limitado y frustrante para la realización de sus sueños más íntimos. En penoso aprendizaje, forja con deseo, dolor y renunciamentos su nueva realidad, mas, a poco de sentirse un hombre nuevo, otro, se ve invadido por los fantasmas del pasado que pueblan su imaginario y por el paisaje de la tierra natal que ha asomado tímidamente en *La busca del jardín*: “Las primeras cosas que sus ojos vieron se confunden en una sola, incesante: la llanura que se extendía sin la menor oscilación alrededor de la pequeña casa de la infancia”,¹¹ y que cobrará relevancia en su obra posterior. En ese libro con reminiscencias proustianas y “profundamente autobiográfico”, al punto de poder considerarlo como un anticipo de sus autoficciones, la memoria comienza a extender sus rayos sobre el ayer que surge a

¹⁰ Héctor Bianciotti reside en Francia desde 1961; en 1981 optó por la ciudadanía francesa y en 1984 comenzó a escribir en la lengua adoptiva. "Al cabo de veinte años de vivir de mi pluma como periodista, de escribir cinco libros en castellano, llegó un momento en que empecé un libro y lo empecé en francés, sin darme cuenta".

¹¹ Héctor Bianciotti, *La busca del jardín*, Barcelona, Tusquets, 1996, p. 11. El paisaje de la llanura alterna con otros en su libro de relatos *El amor no es amado*.

partir de las palabras de esa “pequeña e íntima enciclopedia”, palabras como **tren** con las que los personajes, el niño y el hombre, van trazando un paisaje alumbrado por la inquietud, la añoranza y el dolor, en el que “ la polvareda de la llanura envuelve sus recuerdos más vívidos [y] la enconada presencia fluida de la pampa resume el paisaje de la infancia, el inclemente país de la infancia, cuando él le está diciendo adiós.”¹²

En esas historias, en las que “reinventa el pasado” contándolo como un sueño que tiene “un fondo de verdad, aunque no responde exactamente a la realidad”¹³, el protagonista tras ser desterrado del jardín –espacio idílico y femenino de contención– se ve arrojado a la vastedad de un mundo incierto, carente de sentido de trascendencia, que termina en “el potrero de las cruces”. Es a partir de ese hecho que surge el impulso de huir, la acuciante necesidad de alejarse de ese núcleo familiar que no comparte sus inquietudes y de un espacio infinito vivenciado como prisión y amenaza, para correr en pos de un sueño, el de llegar a ser él mismo, fantasía que no condice con lo que esperaban de él sus figuras parentales, y de un futuro incierto y fluctuante que presiente reservado para él, en el que la vida y la muerte tendrán sentido. De allí en más, guiados por el instinto, sus pasos irán transitando el laberinto de la vida que se abre a un nuevo jardín.

Las primeras novelas de su trilogía autoficcional, *Ce que la nuit raconte au jour* y *Le pas si lent de l'amour*, son viajes hacia su interioridad, hacia un tiempo perdido y recuperado a través de la memoria, en los que abundan las referencias puntuales a su vida: el inicio de un viaje sin intención de retorno, el avistaje de la costa italiana y la fantasía de repetir a la inversa, en el Piamonte, la aventura de sus padres: el dolor lacerante del hambre, la oscura caída y la lucha por sobrevivir y mantener la dignidad en ese infierno de vileza que, a veces, ilumina un resplandor de generosidad. Finalmente la

¹² *La busca del jardín*, Barcelona, Tusquets, 1977, p. 143.

¹³ “La literatura argentina está llena de espejos”, en *La voz del interior*, 18/12/93,

anhelada llegada a París, símbolo del jardín soñado, mundo de sabiduría, belleza y armonía, largamente deseado desde la niñez, en el que emprende la experiencia más riesgosa: la identificación con su nueva lengua. El tono intimista y las confidencias confieren al relato del tortuoso camino trazado por sus sueños, el sentido de verdad propio de la autobiografía. Textos en los que reitera vivencias fundamentales unidas al paisaje, como el descubrimiento infantil del placer en “los días que huelen a hierba y a caballos, felicidad, primero, e infierno después; y, ahora, mi única nostalgia argentina”, o la angustia que le despierta la vastedad infinita de la llanura, a la que siente como una prisión de aire, en la que su mirada desolada busca el horizonte y se desespera al no encontrar salida posible:

Así, la casa, las alambradas, los cercados, y sobre todo la masa de árboles, me evitaron al principio la percepción del vacío geográfico en que vivía [...] Y tuve la revelación de las extensiones de antes del hombre, y alrededor de mi caballo se desplegaban por doquier las distancias, delante de mis ojos, junto a mí y, de ahora en adelante, había un igual abismo llano a mis espaldas. ¿Qué punto en el horizonte podía encerrar La promesa de una escapatoria? ¿Por dónde alcanzar el otro lado? Me encontraba en el centro mismo del otro lado que era cualquier parte, no había más allá: no se puede salir de lo que está abierto sin rumbo ni medida. [...] La llanura, tan real y sin embargo como invisible, habrá sido la experiencia capital de mi vida: se suma uno a la naturaleza, tan monótona que propende a lo sobrenatural [...] El porvenir no despunta por parte alguna; tan solo existe un presente en el que todo reposa.¹⁴

El espacio-tiempo de la memoria se estructura binaria y antitéticamente –nuevo mundo/ viejo mundo, padre/madre, tiranía/libertad, agresividad/amor, realidad/idealidad– y la pampa¹⁵, ese escenario infinito y descentrado como un alef, en el que se siente arrojado, que impregna el alma y signa el destino de los hombres, es vivido con sentimientos negativos.

En *Comme la trace de l'oiseau dans l'aire*,¹⁶ con algo de oficiante que convoca a los fantasmas que lo habitan, y mucho de dramaturgo, Bianciotti, que ama los ritos,

¹⁴ Héctor Bianciotti, *Ce que la nuit raconte au jour*, Paris, Grasset, 1992, p.66

¹⁵ La imagen de la pampa hace su debut en las letras francófonas de la mano de Eduarda Mansilla en *Paul ou la vie dans les pampas*, en 1869

¹⁶ Héctor Bianciotti, *Comme la trace de l'oiseau dans l'air* Paris, Grasset, 1999. *Como la huella del pájaro en el aire*, Barcelona, Tousquets, 2001p. 220

crea el telón de fondo del “teatro de la memoria” e invita a los personajes a ocupar su lugar en el escenario de la vida, a encarnar su rol. Así vemos desfilar, en el espacio textual, a los hermanos, encabezados por Cecilia, la hermana mayor, que “precede a la madre en el teatro de la memoria”, a la que intuimos como madre sustituta, amada al punto de no haber tenido “celos sino de ella.” (p.15), la omnipresente figura de la madre que “siempre está en mis libros”y la ambigua imagen del padre, ese rústico y duro campesino que añora la cultura, al que se enfrenta desafiante para comprender en la madurez, al volver la vista a su infancia, que ese hombre rudo ha dejado marcas indelebles en su Yo prefigurando sus características: “me contaba historias del pasado [...] me di cuenta de que yo era idéntico a él. Hasta en la escritura.”

A partir del regreso “ansiado y temido”, que congrega a la familia como un círculo de fieles cuyas vidas se entrelazan a la del “elegido”, el yo va descubriendo, en la mirada de los otros, una estima y una comprensión insospechadas. Esas figuras que le devuelven la imagen de un triunfador, le hablan, sin saberlo, de la alteridad que lo vincula con él mismo, planteando el tema de la ilusión de la identidad del yo. El juego pronominal marca el desdoblamiento del yo en otro sí mismo, en sujeto y objeto de la mirada, en imágenes diferentes: “el “yo” no dice nada de él, él solo es lo que es para los demás, una perpetua imitación de sí mismo” (p. 14) y esa imagen del triunfador, de hombre seguro de sí que los otros tiene de él, no habla de sus carencias ni refleja el miedo que lo envuelve y lo anima en cada una de sus decisiones..

La narración se estructura, amalgamando memoria e imaginación, en una serie de capítulos breves, de fragmentos de vida entrecortados por silencios flotan que en el espacio textual alcanzando profundidades insospechadas, permitiendo vislumbrar el sentido de las cosas en la continuidad de la vida. Los espectros que el flujo de la memoria deposita en las arenas del recuerdo, hablan de la alteridad que lo vincula con él

mismo, de cuánto sigue siendo habitada su existencia por otras experiencias y otras palabras.

Los sentimientos, las reflexiones y las revelaciones que los recuerdos del regreso despiertan, giran en torno del paso del tiempo, del destino, del amor y de la muerte. Las reflexiones en torno a la vida y la muerte, más allá del dolor por la pérdida de los padres, se van entrelazando en el recuerdo de tres seres fraternales que dejaron una traza invisible y permanente en el Yo: Jorge Luis Borges y Hervé Guibert, unidos por la ceguera y el deseo de vivir con lucidez y pasión la muerte, y Sebastián Ramírez, el amigo tan amado en la adolescencia, para quien morir llegó a ser casi una necesidad, quienes sin proponérselo le transmitieron una enseñanza de vida.

En *Comme la trace de l'oiseau dans l'air*, el narrado autodiegético, que ha alcanzado el destino ensoñado en su adolescencia, busca captar la verdad inasible de sí mismo desgranando una serie de recuerdos que, proyectados en el cielo de su memoria, le ofrecen singulares imagen de aquel que fue, en las que se entrelazan, complementan, confrontan y se oponen dinámicamente distintas representaciones de su yo, surgidas de la intersección de su mirada con las de los otros.

El espacio autobiográfico y el ficcional se funden para transmitir una idea acerca del hombre que se ha enfrentado a la aventura de vivir, de amar, de ser libre y al aprendizaje de la muerte en busca de su identidad, para reencontrarse, finalmente, en la imagen del niño que fue y aun lo acompaña:

Sin la obstinación de ese niño, que me encomendó la misión de seguir sus pasos [...] jamás me hubiera lanzado a la aventura [...] Muchas veces intenté esquivarlo, apartarlo de mí, renegar de él. Pero sin él, no hubiera tenido un camino por el que alejarme. El seguiré a mi lado cuando la muerte llegue [...] menos para acompañarme que para ordenarme que no pierda el dominio de mí mismo. Si le doy satisfacción, lo oiré murmurar: “Está bien así” en el que proyecta la imagen del *self*¹⁷, ese sí

¹⁷ Entendemos por tal la organización de las autoimágenes que dan lugar a una estructura fundamental dentro del yo—.

mismo que, bajo múltiples apariencias, entraña la verdad profunda de ese “algo que no cambiará jamás, ese algo que podemos proyectar hacia el porvenir en tanto que el deseo arda”(p. 14) y la clave de una vida que se desvanece como la gota de rocío en la hierba; como la espuma de los días, “como la huella del pájaro en el aire (p. 220).

¿Cuál es la identidad cultural de Bianciotti? Puedo responder a esa pregunta diciendo que es la resultante de la traza del deseo, la que surge de la búsqueda y el encuentro pleno. Bianciotti, si se quiere, es un mestizo cultural; el voluntario destierro lingüístico causó un desgarró, la herida se abre en los momentos de tensión emocional. En su obra, lo argentino es una presencia constante que surge en la añoranza que aflora al pronunciar una palabra; en los vaivenes de la memoria; en el recuerdo de esa familia que pareciera tener tan poco en común con su yo presente y pasado; en las imágenes de la vastedad, de la llanura infinita que es parte de ese núcleo formativo original al que está irremediamente unido; en la presencia de ese niño que siempre lo acompaña y nutre su presente, y en ese sentimiento de pertenencia a Europa connatural a hijos de inmigrantes. Es un argentino francófono marcado por el paisaje de la pampa, disconforme con la realidad de su país de origen y nostálgico a su pesar, pero también “un inmigrante de regreso” en el viejo mundo, un ciudadano francés que se expresa en una prosa impecable y fría –en apariencia tan impersonal y glacial como la de su admirada Marguerite Yourcenar–, que encubre el fuego que despiertan sus recuerdos, un fuego que huele a pampa, a infinito, a vértigo. Indudablemente su estilo contenido y claro es francés, pero los matices y la connotación son destellos de la Cruz del Sur.

Bibliografía

- Aínsa, Fernando, *Identidad cultural de iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, 1986
- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, FCE, 1983
- Bargalló Carreté, Juan, *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla. Alfar, 1994.
- Ledesma Pedraz, M. (comp.), *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, Jaén, Universidad de Jaén, 1999.
- AA.VV., *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Barcelona, Suplemento Revista Anthropos, 1991.
- Bianciotti, Héctor, *Ce que la nuit raconte au jour*, Paris, Grasset, 1992. *Lo que la noche le cuenta al día*, Barcelona, Tousquets, 1993
- , *Le pas si lent de l'amour*, Paris, Grasset, 1992. *El paso tan lento del amor*, Barcelona, Tousquets, 1996
- , *Comme la trace de l'oiseau dans l'air* Paris, Grasset, 1999. *Como la huella del pájaro en el aire*, Barcelona, Tousquets, 2001
- Borges, Jorge Luis, *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Seix Barrals, 1996.
- Bourdieu, Pierre, *Cosas dichas*,. Barcelona, Gedisa, 1996
- Eakin, Paul John, *Fictions in Autobiography, Studies in the Art of Self Invention*. Princeton. Princeton University Press, 1985.
- Genette, Gérard, *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1993.
- Giner, S. y R. Scartezzinni, eds. , *Universalidad y diferencia*, Madrid: Alianza,. 1996.
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975.
- , *Pour l'autobiographie*, París, Seuil, 1998.
- , *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980.
- , *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971.
- Maury, Pierre, « Hector Bianciotti, les années eiropéennes », *Magazine Littéraire*, N° 335, 1995, pp. 98-103
- Olney, James (ed.), *Studies in Autobiographie*, Nueva York, Oxford, University Press, 1988.
- Pouillon, Jean, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1993. el idioma del otro
- Rubione, Alfredo, *La crisis de las formas*, Buenos Aires, Emecé, 2006.
- Todorov, Tzvetan et al, *Cruce de culturas y mestizaje cultural*, Gijón: Júcar, 1988.
- Vattimo, Gianni . *El sujeto y la máscara*, Barcelona, Península, 1989

Volver al menú

**3.14. Mempo Giardinelli: *Santo Oficio de la memoria.*
Contaminaciones lingüísticas y culturales en los discursos de Ángela
Domeniconelle.**

Mirtha Coutaz de Mascotti
Marta Zobboli
Instituto de investigaciones literarias Juan Filloy
Fundación Mempo Giardinelli

Resumen:

Desplazar la lectura del discurso como objeto que comporta una significación, hacia el análisis crítico de dicho discurso, lleva a abordar los parlamentos de la Nona en *Santo Oficio de la memoria* como un espacio que permite interpretar un orden familiar cuyo funcionamiento ella regula, legitima, excluye o silencia. Metonímicamente, representa el mantenimiento de un orden social ligado a la cultura inmigratoria.

Las elecciones comunicativas basadas en el uso de la lengua italiana, la primera persona, las citas, la proliferación de enunciados fragmentarios sobre la historia argentina, la elipsis, instalan sus creencias como representaciones sociales que, transmitidas, adquieren carácter identitario.

La interacción entre lenguas, ideologías, culturas y tradiciones conecta dos mundos. El amor de Ángela por Italia y el interés por el nuevo país de pertenencia, producen en su discurso una identidad híbrida, carácter reconocible en las comunidades de inmigrantes que pueblan la Argentina, más allá de las fronteras Domeniconelle.

[Volver al menú](#)

Ponencia Completa:

**Mempo Giardinelli: *Santo Oficio de la memoria.*
Contaminaciones lingüísticas y culturales en los discursos de Ángela
Domeniconelle.**

Mirtha Coutaz de Mascotti
Marta Zobboli
Instituto de investigaciones literarias Juan Filloy
Fundación Mempo Giardinelli

Desplazar la lectura del discurso como objeto que comporta una significación hacia el análisis crítico de dicho discurso nos lleva a abordar los parlamentos de la Nona

en *Santo Oficio de la memoria*¹, no sólo como sustentadores de la estructura novelesca, sino como un espacio que permite interpretar las relaciones intersubjetivas que construyen un orden familiar cuyo funcionamiento ella regula, legitima, autoriza, excluye o silencia. Metonímicamente, representa el mantenimiento de un orden social ligado a la cultura inmigratoria que marcó, en parte, la identidad nacional.²

La organización lingüística y el sustento semántico cumplen un papel esencial en las relaciones individuo/sociedad familiar. La aparente totalidad del saber de Ángela produce en algunos personajes, y en el mismo lector, un efecto de dominación, una ilusión de que escucharla alcanza para conocer toda la realidad, que la suya es una verdad irrefutable. Las creencias del sujeto Ángela sobre el mundo itálico están construidas sobre representaciones previas que ella ha ido completando y modificando. La transmisión de las mismas se realiza mediante un mecanismo comunicativo cifrado, en primer lugar, en el uso de la lengua italiana. Para insultar, el italiano: “-¡Pazzo, imbécile, finishela con la scrittura!” (p. 241); para dar órdenes, el italiano: “*Scrive, scrive, stupidetto...*” (p. 242); para expresar conmiseración por el Tonto o por los hijos abandonados en Europa, también el italiano: “*Poverini, poverini...*” (pp. 239, 242-243); como para los vocativos: “*¡Attenti, donne...!*” (p. 33), “*Pietro carissimo...*” (p. 83), “*Pietro, caro...*” (p. 442); para las invocaciones a la Virgen: “*Mamma mía, Santa Vérgine*” (p. 21) y para lo que considera digno de conservarse en la memoria.

Pedro en boca de la Nona es *Pietro, hijo, hijo mío, mijo*, y la tensión discursiva propia del vocativo se ve aumentada por el uso de los modos imperativo o subjuntivo, subordinados a verbos de rogar o pedir, para reclamar el no regreso.

¹ SOM identifica en adelante a *Santo Oficio de la memoria*. Trabajamos con la primera edición de Norma, Colombia, 1991, a la que corresponden los números de página. Hay dos ediciones posteriores corregidas, una de Planeta, Biblioteca Breve y otra de Ediciones B, de España.

² Utilizamos el concepto de *análisis crítico del discurso* según Luisa Martín Rojo, María Laura Pardo y Rachel Whittaker, *El análisis crítico del discurso: una mirada indisciplinada*, en *Poder-Decir o El poder de los discursos*, impreso en España, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1998.

Las interferencias de una lengua en otra o de expresiones pertenecientes a distintos niveles; las citas, verdaderas o apócrifas, desde Dante y Virgilio hasta el Carreño, se combinan con la proliferación de un enunciado fragmentado, que va dejando mojones, señales con las cuales el lector reconstruye la cadena de significantes que permite recuperar el sentido de la historia social, política, cultural, gremial de la Argentina, aunque no de manera ordenada y explícita sino a contrapelo de la versión oficial, porque la Nona es contestataria. Estos procedimientos operan como recursos legitimadores por la fuerza ilocucionaria de su emisora y producen un discurso de poder a cuya influencia resulta difícil sustraerse.

Así vemos que, por aceptación o rechazo, la palabra de Ángela, como habla ajena, contamina los monólogos de las otras voces. Si bien el recurso de la primera persona unifica las intervenciones de los distintos narradores, la Nona no constituye sólo otro enunciador, sino que trasciende sus parlamentos y se inmiscuye en todos los de los demás personajes. Esta presencia permanente es la que actúa como elemento de dominación.

La valoración positiva hacia la Nona, de respeto y hasta de admiración se manifiesta claramente en Franca, quien la califica de: “Exótica, impredecible, sarcástica. Sí, pero genial en lo suyo, porque después de todo venía de la más completa ignorancia y se había inventado una cultura. Toda mezclada, cierto. Por eso era caprichosa y arbitraria y confusa, como sucede con los autodidactas. Pero tenía lo suyo.” (p. 112). También en Gaetano, que reconoce: “Soy más hijo de ella que de él...” (p. 22). Enrico declara: “Sembró en nosotros el amor a la inteligencia, el culto a la memoria, la decisión de luchar contra el olvido y nos forzó a desarrollar la capacidad de comprensión, aceptación y apoyo de todos los cambios posibles.” (p. 25).

Magdalena, quien a pesar de las diferencias mantuvo siempre una relación de afecto, dice de ella: “Doña Angiulina también fue una buena mujer [...] fue solidaria, comedida, nada exigente y siempre discreta; era una mujer que opinaba sobre todo, que no dejaba tema sin abordar y siempre con ideas peculiares, muchas veces extravagante...” (pp. 88-9). Aída tiene una mezcla de compasión y admiración hacia la Nona y admite que: “... tuvo una memoria sin fisuras. Esta mañana antes de venir me fijé en el diccionario de la Real Academia. Memoria, primera acepción: ‘Potencia del alma, por medio de la cual se retiene y se recuerda lo pasado’. Vaya si habrá sido potente la abuela que se pasó la vida esperando una justicia que nunca llegó...” (p. 638).

Rosa, a pesar del temor que le genera, reconoce:

La abuela Angiulina era muy buena en un sentido pero también cuando quería era terrible. Yo creo que cada noche de mi vida –y aun hoy– me acordé de aquella frase que nos decía algunas noches: ‘Esta es justo la hora en que Dante y Virgilio entraron al infierno’. Lo decía de sopetón y abriendo mucho los ojos, así como poseída y nos llenaba de miedo (p. 164).

Aurelia, la artista plástica, valoriza sus gustos y cultura “... ella tenía un gusto bastante refinado si bien muy ecléctico en materia de pinturas [...] yo creo que fue una vieja harpía pero con un temperamento artístico de la gran siete.” (p. 322).

Pedro tiene hacia ella un afecto sin claudicaciones: “–Sos divina” (p. 43) y Paola, reconoce haber producido su tesis “... para elaborar la defensa que hacía la Nona de Virgilio...” (p. 354).

Roberta, con actitud ambivalente, señala que: “Con la Nona había que estar siempre alerta, especialmente cuando enarbolaba el Carreño. Yo la sufría como todos, pero también me enternecían ciertos detalles” (p. 308), mientras que Vittoria elige la prescindencia: “Pero yo con la Nona no me meto y ella allá y yo acá porque si no con ella no se puede” (p. 428).

Odio y rencor son los sentimientos que mueven a Anunzziatta. Rosa evoca cuando “... empezó a insultar a la abuela, a gritarle que por el amor de Dios muriera de

una vez, que se fuera al infierno donde seguro que la estaban esperando y que se fuera con su Dante y todos los demonios y no sé cuántas herejías.” (p. 37). Sebastiana comparte el odio de Anunziata y destaca su tosudez: “Pero abuela es así. Se le mete una idea en la cabeza y no se la quita ni Cristo. Y la defiende como si de eso dependiera la suerte del universo.” (p. 451); lo mismo hace Giuliana al decir: “Y la loca de la abuela le llevaba la contra a todo el mundo...” (p. 141). Riccarda va aun más lejos con sus sentimientos: “-Yo no la quiero. Me da miedo y siempre le pido a Dios que nos libere de ella...” (p. 468).

Una comprensión con reservas se advierte en Micaela: “... la Nona era una plaga pero bien que se la bancó y dirigía la casa y cómo laboraba...” (p. 222).

“Para ella no había nada como lo italiano, lo romano en particular, y sus amores eran como son típicos en los nacionalistas: apasionados, recios, definitivos. Algo que heredamos [...] porque aunque nos llamamos Domeniconelle-Stracciattivaglini somos más lo último que lo primero” (p. 22), dice Enrico. Si aceptamos que Ángela pretende que su amor por lo italiano obre como estímulo en los miembros de su familia, reconoceremos que las marcas en la superficie textual de sus parlamentos funcionan como operadores para el mantenimiento de rasgos de la cultura italiana que pasaron a formar parte de nuestra identidad. Esos modalizadores discursivos se constituyen en estrategias de manipulación.

Los decires de la Nona circulan en el espacio familiar, se instalan con la fuerza de “representaciones sociales”³ y permiten observar las interacciones entre estos particulares enunciados y las respuestas –enunciados o acciones– de los diferentes miembros de su familia. Así, cada uno construye sus propias representaciones y las transmite. Las representaciones individuales se convierten en colectivas por la

³ Utilizamos esta expresión en el sentido que le da Alejandro Raiter en el Capítulo I de *Representaciones sociales* de Raiter y otros, Bs.As., Eudeba, 2002. “...llamamos representaciones sociales a las imágenes que construyen los medios de difusión sobre los temas que conforman la agenda pública”, p. 11.

influencia de Ángela en hijos, nietos y bisnietos, y devienen en construcciones sociales que configuran una verdadera cosmovisión al ser recibidas por los miembros de una comunidad.

Si las representaciones sociales operan como marco para la formación de las individuales, el discurso de Ángela dirige los procesos de inclusión/exclusión, legitimación/silenciamiento, y tanto en los personajes que la valoran como en quienes la rechazan, actúa en la transmisión persuasiva y en la legitimación de ideologías, o más bien, de fragmentos de ideologías. Enunciados con prestigio se citan y reelaboran constantemente para fundar la identidad familiar, representativa de la comunidad de inmigrantes italianos.

Enseñó que “... tener valores éticos en la vida no es superfluo...”, “... ser estricto no implica ser solemne, del mismo modo que ser riguroso no significa ser rígido...”, que hay que guardarse tanto de los imperios y de los poderosos “... siempre inclinados al abuso y la malevolencia y siempre condenadores a exilios...”, como evitar los discursos bizantinos “... que Bizancio también se terminó” (p. 25).

Sin embargo, es una figura contradictoria. Sus posicionamientos varían según sus cambios de humor y siempre asume una distancia cero entre ella y su enunciado, aunque las sucesivas argumentaciones difieran y hasta se opongan. Un ejemplo paradigmático es su participación en la aventura de Enrico en el Chaco: “No te amilanes, Enrico. Los sueños de Augusto también parecían enormes, pero Virgilio fue capaz” (p. 20). Al llegar, desaprueba todo y frente al argumento de Enrico de que los primeros pobladores habían sido italianos, y como para ella los friulanos eran más suizos que italianos, responde que el norte no es “*muy Italia*” (p. 21). Cuando ve en la plaza de Resistencia la escultura de la loba con Rómulo y Remo, vuelve a cambiar de opinión, lo que prueba la arbitrariedad de sus juicios.

Frente a esto, nos preguntamos: ¿podemos hablar de representaciones sociales o deberíamos hacerlo de representaciones familiares?; ¿en qué se diferencian las representaciones sociales creadas por los medios y el discurso del poder en la sociedad actual, de las que produce Ángela en su familia?; ¿es posible unir el concepto de representaciones sociales a un personaje que se aleja del realismo ya desde su condición de *cuasi* eterna, que se comunica tanto en la cotidianidad como en los sueños, que desacomoda, aguijonea, influye en hijos y nietos durante toda su vida y aún después de su muerte? Consideramos que hay una respuesta: los cambios, según los dictados del poder de turno de la realidad, se desplazan hacia la hipérbole en el plano de la literatura.

Sólo en la literatura las elecciones narrativas mencionadas: el predominio de la primera persona, el uso del monólogo interior como género, las citas autoridad, la proliferación de enunciados sobre la realidad histórica, todas estrategias para “verosimilizar” el discurso, pueden estar ligadas al personaje menos verosímil de la novela. ¿Invalida esto su condición de transmisora de identidad? No, si entendemos a la literatura como el espejo deformante que devela cuando parece ocultar, que opaca lo transparente para invitar al descubrimiento. Como todo en esta novela, el discurso de Ángela, con sus contradicciones y ambigüedades, resulta desmesurado. Es tal vez el personaje que más explícitamente quiebra el aparente realismo de SOM. Eterna y omnipresente, parece poseer una ubicuidad que desorienta, pero si algo representa inequívocamente es la memoria. Ella sola oficia como puente entre la cultura heredada y la de la nueva tierra que habita. El natural proceso de *transculturación*⁴ de los pueblos, que implica ciertas pérdidas, ciertos desarraigos, junto a la incorporación de rasgos propios de la nueva cultura, se da en los Domeniconelle con ella como figura de intermediación. En su vastedad, recibe, aprehende, procesa y opina sobre los aspectos

⁴ Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo Veintiuno, 1985, pp. 32-33.

de la historia y la realidad argentinas sin aceptar pérdida alguna de los caracteres propios de la italianidad. Al contrario, condiciona su mirada y, sobre todo, sus juicios acerca de lo que sucede y sucedió, a través de una especie de paradigma de la perfección cuyo eje pasa por Dante, Virgilio y, en ocasiones, hasta por Mussolini, sobre todo en lo que se refiere a la monumentalidad, medida acorde con su propia desmesura.

En síntesis, si hay algo perfecto en este mundo, es italiano y por eso debe conservarse. Esta es la razón por la cual Ángela –archivo viviente– es la memoria, una memoria selectiva que propicia la recuperación de algunos recuerdos y el silenciamiento de otros. Trae al presente el pasado y acerca lo lejano. Su mundo familiar se quiebra constantemente con la irrupción del universo fantástico de sus lecturas y de la interpretación que ella hace de esas lecturas. Acomoda sus citas y sus discursos para mantener atrapada a la familia en torno a un eje de interés, que es la perduración de la cultura originaria, o mejor, la personal visión que de ella tiene. Ángela es también una síntesis de las dos corrientes de la inmigración italiana, sin representar claramente a ninguna de las dos: la de la alta cultura, cuya influencia llegó a través de publicaciones como *Nosotros*, *Martín Fierro* y *Sur*, y la de la masa popular constituida por campesinos o habitantes de los conventillos de la ciudad, una mayoría casi siempre analfabeta, que vino a “hacerse la América”. Ambas forman parte del tejido social de nuestro país y aportaron a nuestra identidad cultural tanto elementos del arte clásico y de las vanguardias que empezaban a manifestarse en Europa, como la valoración del trabajo, base segura del progreso.

La verbosidad de Ángela, la fuerza arrasadora de su soliloquio –las respuestas de los otros sólo parecen operar como disparadores para nuevas intervenciones de este personaje “archivo” que posee todas las respuestas– vuelven a confundir. Su estilo es hablar, tal vez para llenar con palabras la gran elipsis, la ausencia de sus hijos

abandonados en Italia y nunca recuperados, a quienes sólo se refiere ocasionalmente, cuando parece renacer la esperanza del reencuentro, esperanza que la guerra vuelve a pulverizar. Pero ese aparente monologuismo siempre responde en realidad al dialoguismo intertextual de que habla Bajtin y es garante de un comportamiento social. Su palabra y su gesto repican generando adhesiones y rebeldías. Así, ella es la entrada que nos permite abordar las relaciones familiares, metonimia de otras más abarcativas entre cultura y lenguaje. La lengua y las tradiciones italianas pasan por la Nona, hacen un anclaje en el entorno cercano, se enriquecen no sólo con el lenguaje sino también con los acontecimientos del contexto físico, político y social al que ahora pertenece esta familia y así Ángela es quien transfiere carácter identitario. Su voz es el emergente de las voces que la habitan y que, saturada de valores, creencias, ideología, entra en diálogo con las otras voces que pueblan la novela, que a la vez están invadidas por otras voces, entre las cuales se formaliza la red interpersonal que hace, de una suma de individuos, una comunidad.

La interacción entre lenguas, ideologías, culturas y tradiciones que se da en el universo ficcional de SOM, conecta dos mundos, dos realidades. El amor de Ángela por Italia y su interés por el nuevo país de pertenencia –que también transmite– producen en su discurso una identidad híbrida, carácter fácilmente reconocible en las comunidades de inmigrantes que pueblan el país, más allá de las fronteras Domeniconelle.

Bibliografía.

Giardinelli, Mempo: *Santo Oficio de la Memoria*, Colombia, Ed. Norma, 1991.

Austin, J.L.: *¿Cómo hacer cosas con palabras?*, Buenos Aires, Barcelona, Paidós, 1982.

Bajtin, Mijail: *Estética de la creación verbal*, México, Siglo Veintiuno, 1985.

-----: *Textos y contextos*, La Habana, Ed. Arte y literatura, 1986.

- Benveniste, Emile: *Problemas de gramática general I y II*, México, Siglo Veintiuno, 1983.
- Kristeva, Julia: *Semiótica I y II*, Madrid, Espiral/Fundamentos, 1978
- : *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1981.
- Lotman, Yuri: *Estructura del texto artístico*, Madrid, Ed. Istmo, 1982.
- y Uspenki, B.: *Sobre el mecanismo semiótico de la cultura*, en Lotman y Escuela de Tartú, *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979.
- Martín Rojo, Luisa; Pardo, María Laura y Whittaker, Rachel: *El análisis crítico del discurso: una mirada indiscriminada*, en *Poder-Decir o El poder de los discursos*, Ed. De la Universidad Autónoma de Madrid, 1998.
- Raiter, Alejandro: *Representaciones sociales*, cap. I, Buenos Aires, Eudeba, 2002.
- Rama, Ángel: *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo Veintiuno, 1985.
- Ricoeur, Paul: *La metáfora viva*, Bs.As., Asociación Editorial La Aurora, 1977.
- Todorov y Ducrot: *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo Veintiuno, 1986.
- Van Dijk, Teun: *Estrategias y funciones del discurso*, México, Siglo Veintiuno, 1991.
- : *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*, Barcelona, Gedisa, 1998.

[Volver al menú](#)

3.15. Un desafío fundacional: crear la novela argentina

Hebe B. Molina
Universidad Nacional de Cuyo
CONICET

Resumen:

Los escritores “socialistas” argentinos, hacia mediados del siglo XIX, enfrentan un desafío: encontrar el instrumento discursivo más accesible para lograr la emancipación cultural, que han predicado desde 1837. Eligen primero el artículo de costumbres, pero con este medio polémico no consiguen su propósito. Optan, luego, por la novela. Esta decisión no resulta fácil de tomar porque sobre esta alternativa confluyen numerosos factores adversos, sobre todo, las múltiples objeciones contra la novela como género literario que se formulan desde diversos sectores. En este trabajo, propongo revisar algunas instancias del proceso de gestación de la novela argentina, particularmente las referidas al uso de textos literarios narrativos, especialmente en el período 1837-1855, con el objeto de determinar las ventajas que –frente al artículo de costumbres– ofrece la novela para la transformación social que se pretendía, y de este modo aclarar en qué consiste la argentinización de la novela.

[Volver al menú](#)

Ponencia Completa:

UN DESAFÍO FUNDACIONAL: CREAR LA NOVELA ARGENTINA

Hebe B. Molina
Universidad Nacional de Cuyo
CONICET

El 7 de marzo de 1855, Vicente López le escribe a su hijo Vicente Fidel, radicado en Montevideo, durante el autoexilio ocasionado por sus discrepancias con el centralismo porteño:

Aquí el que escribe p^a honrrar su patria, debe hacerse cargo que echa sus obras en un buque que vá á atravesar el turbio mar contemporaneo para llegar al puerto de un mejor porvenir, en el cual será leído, y juzgado según su merito. Lo digo tambien por tu bella Novela.

La “bella Novela” es *La novia del hereje* o *La Inquisición de Lima*, que López escribe en Uruguay y publica en Buenos Aires, entre 1854 y 1855. Palabras sabias y proféticas las de don Vicente, pues todavía hoy los que escribieron *para honrar la patria* no son juzgados según su *mérito*, sobre todo a causa del desconocimiento que hay sobre ellos y sus obras. En particular, los novelistas reciben todos –en conjunto, como miembros de la Generación del ‘37– la cualificación de “escritores liberales” en pos de un proyecto político sectario, el de construir no sólo una nación sino también un concepto liberal de nación, como si lo político fuese la única motivación que los ha impulsado a todos ellos a escribir (Myers, Schwartzman, Unzueta). Mientras tanto, sus obras casi no se reeditan y, por lo tanto, se leen poco. En general, estos textos no son valorados estéticamente y, en consecuencia, predomina la opinión de que la novela argentina nace con la Generación del ‘80 (Pagés Larraya, Laera).

Estas afirmaciones surgen del examen de los resultados, del proceso histórico ya concluido. Nosotros, en cambio, nos preguntamos por el inicio, por las causas que llevaron a la elección de la novela como instrumento de transmisión ideológica. Y esta pregunta se origina en la observación de que, en estos comienzos, confluyen diversos factores que son adversos a este proceso: los escritores que lo inician son muy jóvenes –subyace, pues, un problema generacional– y forman un grupo reducido, no dominante, que –al año de constituirse como tal– pasan a actuar desde la clandestinidad y el exilio, en sociedades tan diferentes como lo son Montevideo, La Paz y Santiago de Chile. Pero, sobre todo, nos interesa respondernos por qué eligen la novela cuando este género recibe –desde diversos sectores– numerosas y continuas objeciones, o sea, cuando escribir y publicar novelas resulta todo un desafío. Propongo, pues, en este trabajo revisar algunas instancias del proceso de gestación de la novela argentina, en particular las referidas al uso de textos literarios narrativos, especialmente en el período 1837–

1855, o sea, desde la aparición de *La Moda* hasta la publicación de las versiones completas de las dos novelas más importantes de la época: *Amalia* y *La novia del hereje*.

Es innegable la existencia de un proyecto generacional pues Esteban Echeverría lo expone en el *Dogma socialista* (1846); pero es mucho más que un programa político pues conciben la política como un medio para acceder a la educación y así, por medio de ésta y de una literatura con identidad propia, “crear un proyecto de cultura nacional” (Pérez 13). Al exponer las “Palabras simbólicas”, el maestro realiza un somero pero terminante diagnóstico: “Somos independientes, pero no somos libres. Los brazos de España no nos oprimen; pero sus tradiciones nos abruma” (148); también indica el remedio: “Un orden político nuevo exige nuevos elementos para constituirlo. Las costumbres de una sociedad fundada sobre la desigualdad de clases, jamás podrán fraternizar con los principios de igualdad democrática (146). Y, en la “Ojeada retrospectiva...”, Echeverría juzga que el artículo de costumbre al estilo de Larra es la forma literaria “tal vez más eficaz y provechosa en estos países” (84). La ecuación es clara: para una sociedad nueva, nuevas costumbres; es decir, para una sociedad argentina, costumbres argentinas; para cambiar las costumbres hacen falta escritores que con la palabra corrijan las prácticas coloniales y muestren el camino para la transformación social. La literatura “socialista” o “progresista”, como ellos mismos la denominan, debe estar al servicio de ese proyecto civilizador.

La cuestión radica en qué tipo textual es el más adecuado para transmitir tales ideas y para lograr convencer al mayor número posible de ciudadanos. Las obras de teatro son útiles y pueden ser escritas, pero no representables en época de tiranía, por lo que su alcance se reduce notablemente. En cambio, el periodismo –gracias a las mejoras tecnológicas de las imprentas- se expande con rapidez y llega a más hogares que el

libro. La incorporación del folletín con textos literarios ensancha la curiosidad del lector y también amplía la gama de lectores al interesar a las mujeres. En consecuencia, la primera alternativa que se presenta, la más accesible para promover un cambio en las prácticas sociales, es el artículo de costumbres (Ruiz).

Este es un tipo de texto muy conocido porque el costumbrismo en general ha proliferado desde 1801, desde el primer periódico, *El Telégrafo Mercantil...* (Verdevoye: 154). Echeverría mismo publica uno –“Apología del matambre”– en *El Recopilador de Buenos Aires* y en *El Republicano* de Montevideo durante mayo de 1836. Como demuestra Beatriz Curia, “[e]n el matambre, manjar de neto origen argentino, condensa Echeverría varios rasgos de lo que podría llamarse *nuestra identidad*” (“Nosotros y...” 4)¹.

El artículo de costumbres es un tipo textual específico para señalar las lacras sociales con el dedo acusador de un narrador crítico y ácido. El objetivo del ataque es cualquier persona o situación de la vida cotidiana; por lo tanto, establece una división social tajante entre los *acusados* -el ciudadano común- y el *acusador*, que es al mismo tiempo juez que sentencia. Aún más, estos nuevos autores-acusadores son jóvenes, sin autoridad social y “reformistas” –al decir de Rosas (Weinberg 105)– y por ello sufren el rechazo de la mayor parte de la sociedad adulta, de los conservadores que añoran todavía los beneficios que tenían durante el sistema colonial español, y del gobierno paternalista y autoritario de Rosas. Incluso otros jóvenes –como Florencio Varela– disienten de sus propuestas revolucionarias y desconfían de las cualidades de estos “reformistas” (Weinberg 72-77, 187-193).

En consecuencia, la crítica y la acidez generan enemigos más que ciudadanos conversos y, por ende, el artículo de costumbres no produce el efecto deseado. La otra alternativa² es la novela, género nuevo, sin antecedentes en el Río de la Plata. Este

cambio de opción no parece ser consciente al comienzo, pero se advierte claramente en los dos semanarios más representativos de la Generación del '37: *La Moda* (1837-1838) de Buenos Aires y su continuación, *El Iniciador* de Montevideo (1838-1839). En el *Gacetín semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres* abundan los artículos de costumbres –ya que de *modas* se trata– y las notas sobre literatura se refieren sobre todo a la poesía y al teatro; en cambio, en el periódico de Cané y Lamas, empiezan a aparecer comentarios sobre el “romance” y se incorporan –sobre todo, en el segundo tomo de *El Iniciador*– narraciones ficcionales de diversos orígenes y hasta dos novelitas de tono sentimental y trasfondo histórico-político del propio Miguel Cané (p): “Dos pensamientos” y “Una historia” (Curia *El Cané desconocido... y Miguel Cané (p)...*)³.

El paso de la preferencia de un texto al otro es lento porque ambas formas provocan rechazo: el artículo de costumbres, por la insolencia del narrador; la novela, porque trata historias sentimentales que enfrentan las “buenas costumbres”. Por ejemplo, Vicente Fidel López, en un artículo de *La Moda*, “Importancia del trabajo intelectual”, reprocha a los profesionales y comerciantes:

[...] que pierdan su tiempo de ocio leyendo, si lo hacen, novelas inmorales, vacias ó ridiculas –como el Hijo del Carnaval, la Abadesa, el Solitario, el Renegado y tanta otra que, como estas, no sirven sino para extraviar la razon y el gusto, y por hacerlos incapaces hasta de leer dos páginas seguidas, no solo de un libro serio y útil, sino tambien de un buen romance; de un romance como los de Walter Scott, los de Victor Hugo, Vigny, Saint-Beuve y demas romancistas de genio (187).

López resume las críticas habituales que reciben por aquel entonces algunas novelas –las “inmorales, vacias ó ridiculas”– y también recurre a la táctica más frecuente por medio de la cual se defienden otras: el recurso a la autoridad de renombrados escritores europeos y a su condición de “genios”. Entonces se produce una doble paradoja: por una parte, que los intelectuales –futuros novelistas– fomentan estas

lecturas al tiempo que recomiendan cautela, pues se mantiene la acusación de inmoralidad que –por diversas concepciones– pesan sobre ellas desde el siglo XVIII (Molina “Un nacimiento...”); por otra parte, que se utilice un elemento extranjero para nacionalizar costumbres. Tengamos en cuenta, además, que los argentinos leen novelas desde mucho antes de que se animen a escribirlas y estos ensayos novelescos recién nacidos deben competir con producciones extranjeras ya consolidadas.

No obstante, poco a poco los escritores van descubriendo las ventajas de la novela, sobre todo, que sea un tipo textual flexible pues no está condicionado por la preceptiva neoclásica, por no ser un género aristotélico. La novela nace huérfana de respaldo académico (Molina “Hacia la configuración...”). A los novelistas no les queda otro recurso que apelar a los buenos modelos, aunque sean europeos. Pero, a través del folletín, de la publicación por entregas y del sistema de suscripción previa, las obras se pueden difundir por todas partes, o sea, tanto en hogares argentinos como extranjeros. Además, estas ventas aseguran algún dinero a los autores, seguramente poco pero indispensable cuando se vive en el exilio (López, V. F., Carta a Vicente López). Como las ventajas superan a las desventajas, los escritores deciden adaptar el género a la finalidad “socialista” y nacionalizarlo.

El concepto de literatura socialista resulta de un movimiento dialéctico, de la síntesis entre lo universal del clasicismo y lo individual del romanticismo. En un artículo de *El Iniciador*, Alberdi sintetiza la “fórmula completa”: “[c]ombinar la patria y el individuo, el pueblo y el ciudadano, y en el equilibrio armonico de esta combinacion esta encerrada la solucion del problema social” (181). En esta fórmula la novela tiene un lugar destacado, a pesar de que es “la poesía individual” (182).

En las preceptivas españolas, la novela es incorporada como “historia fingida”, pero “su temática amorosa y su finalidad de entretener (*delectare*) afectaban a la

compleja moralidad censora de los neoclásicos” (González Alcázar 111). Sólo la posibilidad de usarla como canal de instrucción “para conocer la vida y las costumbres de los hombres [...] salva a la novela de lo que se le acusaba” (112). Este didactismo también es usado por los teorizadores argentinos. Vicente Fidel López, en su *Curso de Bellas Letras* (1845), define la novela como una idealización verosímil de la realidad, y de una parcela muy precisa de esa realidad: la “vida privada o doméstica” que complementa la “vida pública ó histórica” (295) que es asunto de la historia y de la épica, ya que cada persona tiene una cara pública y otra privada. En la sociedad democrática a la que se aspira, la vida cotidiana de los ciudadanos también es materia interesante y útil. Y, porque la finalidad es elevada, los requisitos son exigentes:

Su objeto primordial es pintar la vida doméstica i ennoblecer los afectos, que resultan de estas relaciones morales en que se apoya la familia. De aquí, nace la necesidad de que la novela sea *moral* es decir; que renueva [*sic*] en nosotros las afecciones, que les dé impulso, que les dé energía, i sirva para provocar fuertes simpatías en favor de todo lo que sea análogo al orden, a la armonía i a la libertad doméstica, i que puede servir para purificar la conducta que cada individuo deba guardar al practicar los deberes que le corresponden (296).

En esta línea argumentativa se entiende que López adhiera a los juicios de Antonio Gil de Zárate respecto a que la novela española por excelencia es el *Quijote* o que la “mayor perfección” la alcanza la novela histórica de Walter Scott porque le ha dado a esta clase de composiciones “toda la utilidad de que son susceptibles” (298-299).

De su propia cosecha, López agrega:

La novela [...] es una obra de partido i que puede servir con eficacia para favorecer toda clase de miras. Como la novela pone en acción toda clase de caracteres, puede sublimar los unos i humillar los otros, promoviendo simpatías o antipatías llenas de veemencia i capaces de servir poderosamente las pretensiones del autor (302).

En la actualidad, rechazaríamos este planteo por manipulador, pero –para López– esta característica de la novela es una cualidad positiva pues la convierte en una forma literaria apta para la reforma social que se pretende a través de la formación

moral.

Estas buenas intenciones no son comprendidas en un primer momento. *La novia del hereje* no es bien aceptada en Buenos Aires. Múltiples causas de índole generacional, política y religiosa se conjugan en este rechazo. Para provocar reacciones más favorables, Cané hace público un “Juicio crítico” sobre la novela de López, en el que se lamenta por la falta de respuesta periodística ante la aparición de esta obra. Después de resaltar el “desarrollo intelectual” de los argentinos, acusa a los otros de *no patriotas* y de incompetentes:

[...] acaso, nos hemos dicho en presencia de ese silencio, las urjentes cuestiones políticas [...] son los motivos que esplican la conducta de esa prensa, ó tal vez la obra no ha llenado las esperanzas que produjeron sus primeros capítulos y adoptándose la idea de nuestro amigo el doctor don Florencio Varela que aseguraba haber hecho demasiado callándose la boca, sin criticar el trabajo literario que no era de su gusto, se ha preferido el silencio á la crítica desfavorable.

Sea de esto lo que fuere, para nosotros, es un deber de patriotismo y conciencia escribir nuestras ideas buenas ó malas, adelantadas ó atrasadas, sobre la obra del doctor López, porque la reputamos el ensayo en su género y la encontramos digna de llamar la atencion de las personas competentes” (557-558).

En este pasaje se insinúan razones de “gusto”, de “adelanto” y de “atraso”, es decir, se mantiene en 1855 las ya viejas discusiones sobre lo clásico y lo romántico. Cané desvía el enfoque que ha impuesto Florencio Varela hacia el tema del patriotismo: la novela de López vale porque es –para él– la primera novela histórica argentina.

No obstante las críticas, los autores siguen escribiendo novelas pues este género es el más adecuado para la argentinización de la literatura debido a múltiples razones: por su amplia difusión entre todo tipo de lectores, la relación directa que sostiene con la realidad circundante, los temas inspirados en la vida cotidiana, los personajes comunes con los que puede identificarse cualquier lector, el tono sencillo y vulgar, las posibilidades de usar el humor y la ironía, pero sin ocasionar resquemores; en definitiva, la finalidad estética, que no tenía el artículo de costumbres (Molina “Poética...”). El

interés por lo argentino se mantendrá durante todo el siglo XIX. Aun las novelitas sentimentales que crecerán como “hongos” –según un rezongo de *La Tribuna* (“Novelas”)– se referirán a lo nuestro de alguna manera⁴.

Durante el período de la Organización nacional, aumenta el número de novelistas y este proceso de argentinización se acentúa sobre todo porque los escritores pasan a ocupar lugares decisorios en la nueva estructura política. Me atrevo a conjeturar que este paso de una posición alternativa a otra dominante (Even-Zohar 33) marca la diferencia sustancial entre la Generación del '37 y la del '53; además, presupongo que, en sentido estricto, deberíamos adjudicar la novela como un producto y un logro de la Generación del '53. Al respecto discrepo de las rotundas aseveraciones de Alejandra Laera, cuando afirma que, luego de la caída de Rosas, “las pocas novelas que se escribieron después no recuperan el legado de la generación anterior, no diseñan un proyecto novelístico y tampoco tienen la impronta nacional de las anteriores” (*El tiempo...* 18; “Géneros...” 419-422). En verdad, el proyecto sigue siendo el de argentinizar la literatura, y esto significa no sólo tomar lo argentino como tema sino, muy especialmente, que sean argentinos los autores, escriban lo que escriban. En el primer número de *Los Debates* (1° de abril de 1852), Bartolomé Mitre explica esta propuesta respecto del folletín:

Hasta hoy ningun periódico americano ha dado á esta parte del diario su carta de ciudadanía: ella no se adorna sino con pensamientos estraños naturalizados por los tipos de imprenta; y sin embargo esa es la parte del Diario que busca con mas placer la mayoría de los lectores ¿por qué no nacionalizarla? [...] Mas adelante procuraremos publicar en el Folletin producciones originales ó nuestras ó salidas de la pluma de nuestros compatriotas [...] (2).

Luego del exilio que ha acentuado la natural dispersión de todo grupo generacional (Villegas), cada escritor desarrolla una línea novelística distinta: López, la histórica; Mármol, Juana Manso, Felisberto Pelissot, Francisco López Torres y otros, la novela histórica de inspiración política; Cané, la sentimental, con personajes argentinos

en ambientes europeos; Eduarda Mansilla, la histórica y la costumbrista; Rosa Guerra, la histórico-sentimental; Juana Manuela Gorriti, de todo un poco. Sólo Mitre no publica otra novela después de Caseros⁵. Estos y otros novelistas –alrededor de treinta y cinco en total (Litchblau), que no son pocos– mantendrán en común el interés por lo argentino y la preocupación por honrar a la patria. Cumplirán, en definitiva, la consigna de Echeverría:

Todo hombre [...] tiene una misión. Toda misión es obligatoria.
Sólo es digno de alabanza el que conociendo su misión, está siempre dispuesto a sacrificarse por la patria, y por la causa santa de la libertad, la igualdad y la fraternidad.
Sólo es acreedor a gloria, el que trabaja por el progreso y bienestar de la humanidad (139).

Creo que López, Cané (p), Mármol, Mitre y tantos otros han cumplido su misión: la novela argentina nació y creció gracias a ellos.

NOTAS

¹ Deberíamos agregar, por supuesto, “El matadero”, que el maestro guarda inédito y que escapa –¿o no?- a las pautas genéricas de aquel entonces.

² No alcanzo a tratar en esta ocasión por qué se prefiere la prosa y no la poesía (Molina “Un nacimiento...”).

³ El número 1 del tomo II (del 15 de octubre de 1838) está integrado en su totalidad por narraciones novelescas, sentimentales o históricas. Téngase en cuenta, además, que en el último número de *El Iniciador* (t. II, nº 4, 1º de enero de 1839) se edita íntegramente el “Código ó declaracion de los principios que constituyen la creencia social de la Republica Argentina. Introduccion. Palabras Simbólicas de la fe de la Joven Generacion Argentina” (*El Iniciador* 421-441).

⁴ Por ejemplo, en las dos entregas de *Las violetas: Ensayos literarios* (1858), escritas una por Francisco López Torres –“Dayla”- y la otra por Tomás Gutiérrez –“Nunca es tarde cuando la dicha es buena”-, las respectivas acciones ocurren en la Recoleta y en los bosques de Palermo, si bien las historias sentimentales que narran son convencionales. Agradezco a Beatriz Curia el conocimiento de estas novelitas.

⁵ Un caso particular es el de José Mármol, quien publica las cuatro primeras partes de *Amalia* entre 1851 y 1852, y la reedita completándola en 1855. Las variantes son tantas y de tanto peso que se puede hablar de una *nueva* novela. Luego, no concreta su plan de componer otras dos novelas más, como continuación de aquélla.

BIBLIOGRAFÍA

Cané, Miguel (p). “*La Novia del Hereje ó La Inquisición de Lima. Por el Dr. D. Vicente F. López. (Juicio Crítico)*”. *La Revista de Buenos Aires* II (1863): 624-32.

-
- Curia, Beatriz. *Miguel Cané (p), primer novelista argentino*. Inédito. 2006.
- . "Nosotros y los *de extranjeris*: La identidad como programa; Homenaje a Esteban Echeverría en el bicentenario de su nacimiento (1805-2005)". *Revista de Literaturas Modernas* 36 (2006): en prensa.
- . "Perspectivas sobre la estética de Miguel Cané (padre)". *Revista de Literaturas Modernas* 27 (1994): 163-191.
- Curia; Beatriz (ed.). *El Cané desconocido: Marcelina*. Por Miguel Cané (p). 1838. Ed. crítica. Buenos Aires: Centro de Integración Cultural de la Sociedad Científica Argentina, 1996.
- Echeverría, Esteban. *Obras completas*. Comp. y biografía de Juan María Gutiérrez. 2ª ed. Buenos Aires: Ediciones Antonio Zamora, 1972.
- El Iniciador*. Ed. facsimilar. Est. preliminar de Mariano de Vedia y Mitre. Buenos Aires: Kraft, 1941.
- Even-Zohar, Itamar. "Factores y dependencias en la cultura: Una revisión de la teoría de los polisistemas". *Teoría de los polisistemas*. Estudio introductorio, compilación de textos y bibliografía: Montserrat Iglesias Santos. Madrid: Arco/Libros, 1999. 23-52.
- González Alcázar, Felipe. "Teorías sobre la novela en los preceptistas españoles del siglo XIX". *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica* 23 (2005): 109-124.
- Laera, Alejandra. *El tiempo vacío de la ficción: Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Tierra firme. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- . "Géneros, tradiciones e ideologías literarias en la Organización Nacional". *Schvartzman* 407-437.
- La Moda: Gacetín semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres; 1838*. Ed. facsimilar. Pról. y notas de José A. Oría. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 1938.
- Litchblau, Myron I. *The Argentine Novel in the Nineteenth Century*. New York: Hispanic Institute in the United States, 1959.
- . *The Argentine Novel. An annotated bibliography*. Lanham, Md. & London: The Scarecrow Press Inc., 1997.
- López, Vicente. Carta a Vicente Fidel López. Buenos Aires, 7 marzo 1855. Doc. 2462. Colección de los López. Archivo General de la Nación, Buenos Aires.
- López, Vicente Fidel. "A Félix Frías". Santiago de Chile, 8 setiembre 1842. Carta 197 de "Archivo de Félix Frías: Documentos referentes a los refugiados argentinos y sus actividades revolucionarias posteriores a la campaña del general Juan Lavalle". *Revista de la Biblioteca Nacional* XXIV.58 (Buenos Aires, 2º semestre, 1951): 491-509.
- . Carta a Vicente López. Santiago de Chile, 22 julio 1843. Doc. 3963. Colección de los López. Archivo General de la Nación, Buenos Aires.
- . *Curso de Bellas Letras*. Santiago de Chile: Imprenta del Siglo, 1845.
- López Torres, Francisco y Tomás Gutiérrez. *Las violetas: Ensayos literarios*. Buenos Aires: Imprenta Americana, 1858.
- Mitre, Bartolomé. "Folletín". *Los Debates* [Buenos Aires] 1 abr 1852: 2.
- Molina, Hebe B. "Hacia la configuración de una teoría de la novela hispanoamericana: Aportes de la Generación argentina del '37/53". XXVII Simposio Internacional de Literatura: "Literatura y globalización". Instituto Literario y Cultural Hispánico, Biblioteca Nacional de Montevideo, Montevideo, 7-12 ago. 2006.
- . "Poética de la novela según los metatextos del siglo XIX". XIII Congreso Nacional

-
- de Literatura Argentina. Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, San Miguel de Tucumán, 15-17 ago. 2005.
- . "Un nacimiento acolegado: Justificación de la novela en el contexto decimonónico argentino". *Alba de América* 25.47 (2006).
- Myers, Jorge. "Aquí nadie vive de las bellas letras": Literatura e ideas desde el Salón Literario a la Organización Nacional". Schvartzman 305-333.
- "Novelas". *La Tribuna* 2 jun. 1860: 2.
- Pagés Larraya, Antonio. *Nace la novela argentina (1880-1900)*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1994.
- Pérez, Alberto Julián. *Los dilemas políticos de la cultura letrada (Argentina – Siglo XIX)*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- Ruiz, Bladimir. "La ciudad letrada y la creación de la cultura nacional: costumbrismo, prensa y nación". *Chasqui* 33.2 (nov. 2004): 75-89.
- Schvartzman, Julio (dir.). *La lucha de los lenguajes*. Buenos Aires: Emecé, 2003. Vol. 2 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik, dir. 12 vols. 1999 a la fecha.
- Unzueta, Fernando. *La imaginación histórica y el romance nacional en Hispanoamérica*. Lima - Berkeley: Latinoamericana Editores, 1996.
- . "Soledad o el romance nacional como folletín: Proyectos nacionales y relaciones intertextuales". *Revista Iberoamericana: Cambio cultural y lectura en periódicos en el siglo XIX en América Latina* LXXII.214 (ene.-mar. 2006): 243-254.
- Verdevoye, Paul. *Literatura argentina e idiosincrasia*. Pról. y edición de José Isaacson y Beatriz Curia. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- Villegas, Juan. *Teoría de historia literaria y poesía lírica*. Canadá: Girol Books, 1984.

Volver al menú

3.16. Claudio Mamerto Cuenca

Un programa trunco en la primera generación romántica

Lic. Javier Moscarola

Resumen:

La ponencia buscará trazar un recorrido por la obra de este autor, muerto prematuramente en la batalla de Caseros, teniendo en cuenta tres vectores fundamentales: la relación de sus composiciones con los modelos formales de España, las vinculaciones entre estética y política durante la primera mitad del siglo XIX y, finalmente, la necesidad de una valoración de su obra desde el presente.

Las fechas de las sucesivas ediciones de su obra poética (1861 a cargo de Heraclio Fajardo y 1892 a cargo de la casa Juan Alsina) ponen de manifiesto, en algunos casos, un deliberado desinterés de la crítica; en muchos otros, el olvido liso y llano. El trabajo tendrá como objetivo, entonces, presentar la figura de Cuenca en el marco de la primera generación romántica (integrada por los nacidos entre los años 1808 y 1825) y reconsiderar su ubicación dentro del canon nacional.

Volver al menú

Ponencia Completa:

Claudio Mamerto Cuenca

Un programa trunco en la primera generación romántica

Lic. Javier Moscarola

Introducción: la construcción del porvenir

*“Tres generaciones después de una defunción,
el recuerdo del muerto desaparece por completo”*

La frase es de Miguel Bahamonde¹, abre su novela *Buenos Aires novelesco*, y la hemos elegido para comenzar este trabajo por considerarla sintomática. Cincuenta años separan a Bahamonde de Cuenca, pero la cita se justifica porque muestra uno de los principales terrenos sobre los cuales queremos reflexionar. Y es la idea de que, en el

¹ Bahamonde, Manuel, *Buenos Aires novelesco*, Buenos Aires, s/d, 1889. p. 3.

siglo XIX, la valía de una obra se piensa no tanto desde el presente sino desde la construcción de una posteridad utópica. Veremos, si somos claros en el análisis, cómo esa idea de posteridad se transforma a lo largo del tiempo y de los agentes que la enuncian como posible.

Es decir: le prestaremos atención al *acontecimiento*² literario que constituye Cuenca, no únicamente a su producción y presentación sino, fundamentalmente, a su recepción. Las premisas desde las cuales partiremos son las siguientes: 1) escribir es, al decir de Roland Barthes³, una solidaridad histórica; 2) el concepto de “posteridad” y de “gloria futura” es relativo a un contexto determinado y se construye desde un presente relativo; y 3) la crítica –en tanto juicio de valor, en tanto pronunciamiento– también forma parte de esa “cadena formadora de historia” de la que hablaba Jauss.

Ediciones

La primera y única edición completa de las obras de Cuenca estuvo a cargo del poeta Heraclio Fajardo, que, como veremos, consideró su trabajo como una misión. Fueron tres tomos impresos en 1862 por la imprenta argentina El Nacional. Tanto la segunda (*Obras poéticas* escogidas, París, Garnier, 1889, con perfil biográfico a cargo de Toro y Gómez) como la tercera (Buenos Aires, Juan Alsina, 1892) dejan de lado su producción teatral.

En 1926, el Instituto de Literatura Argentina dirigido por Ricardo Rojas editó en su sección “documentos” los dramas *Don Tadeo* y *Muza*, con un interés más bibliográfico que literario.

Una figura pintoresca

² Jauss, *La literatura como provocación*, Barcelona, Ediciones Península, 2000, p. 133 y ss.

³ Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

Claudio Cuenca nació en Buenos Aires el 30 de octubre de 1812, y en sus cuarenta años de vida nunca abandonó la ciudad. Pertenece a la primera generación romántica⁴ (la de los nacidos entre 1805 y 1821). La historia médica de nuestro país lo recuerda como un eminente cirujano (hacía disecciones cerebrales y tenía a su cargo la cátedra de Fisiología en la Universidad de Buenos Aires); pero es su curioso y desgraciado papel en la historia política argentina lo que motiva, muy esporádicamente, breves comentarios en la bibliografía nacional. Poco tiempo después de terminar sus estudios en la Facultad de Medicina fue convocado por Juan Manuel de Rosas para ocupar el cargo de médico de la Gobernación de Buenos Aires. Cuenca, contrario al régimen rosista, acepta el ofrecimiento. En 1851, es designado Cirujano Mayor del ejército. Muere un año más tarde en la batalla de Caseros, a manos de las tropas de Urquiza, sin poder revelar su disconformidad con el régimen al cual servía.

Dos composiciones suyas son significativas en cuanto a este punto. La primera, el soneto *Mi cara*, no está fechada. El acertado tratamiento del asunto (el fingimiento constante del yo lírico frente a los otros, y el sufrimiento que se desprende de esa impostura) coincide con el armonioso manejo de los recursos formales, que son la clave del poema:

Esta cara impasible, yerta, umbría, / Hasta ¡ay de mí! para la que amo helada,
/ Sin fuego, sin pasión, sin luz, sin nada, / No creas que es, ¡ah, no! la cara mía. /
Porque esta, amigo, indiferente y fría / que traigo casi siempre, es estudiada... / es
cara artificial, enmascarada, / y aquí, para los dos, -¡la hipocresía! / Y teniendo que
ser todo apariencia / disimulo, mentira, fingimiento, / y un astuto artificio en mi
existencia, / por no poder obrar conforme siento / y me lo mandan Dios y mi
conciencia, / tengo, pues, que mentir, amigo, -y miento!⁵.

Ninguna reserva o disimulo, en cambio, presenta *A Rosas*, composición que el poeta guardaba en el bolsillo interior de su saco en el momento de su muerte. Allí el caudillo federal aparece en toda la dimensión psicológica que pretendían atribuirle sus

⁴ ver Fernández Moreno, César, *La realidad y los papeles*, Madrid, Aguilar, 1967.

⁵ Cuenca, Claudio, *Obras poéticas*, Buenos Aires, Juan Alsina, 1892, p. 251.

más acérrimos opositores, y tanto su carácter inconcluso (el poema termina súbitamente en la mitad de la estrofa número ocho) como su soporte físico (un pequeño grupo de papeles escritos a lápiz) hacen pensar en una escritura intermitente, apresurada, en los intersticios de su actividad como médico de guerra. El lugar de enunciación (un presente fugaz, como de hora fatal) expresa desde el primer verso la evidente mordacidad de su contenido: “y esto no es ni más ni menos lo que ahora / te está, perverso Rosas, sucediendo; estás en tu expiación, y ya la hora / de purgar tu maldad está coriendo”⁶.

Estas dos composiciones son las únicas escrituras que revelan su disidencia de manera ineludible. Tanto la forma velada del primer caso como la virulencia explícita del segundo pueden sugerir, *a priori*, una obra tan rica en matices como en fuerza poética.

De la euforia al desdén

El primero en llamar la atención sobre la obra de Claudio Cuenca fue también su difusor más entusiasta. Heraclio Fajardo fue un poeta uruguayo, que costeó la edición completa de las obras entre 1860 y 1862. No duda en utilizar, a lo largo de todo el prólogo, la primera persona del plural. En ella se ve incluido el lector contemporáneo y futuro: “nos toca a nosotros, sus fervorosos tributarios, ofrecerle el incienso de nuestra alma, nuestro diezmo de admiración”. Cargado de llamativas hipérboles, el “prospecto” inicial considera a Cuenca “uno de los más fecundos y poéticos ingenios de la República Argentina” y no duda en denominarlo (“en el fervor de nuestro culto”) el Víctor Hugo del Plata.

Es interesante observar cómo, a través de este panegírico, se construye no sólo un espacio para Cuenca, sino también para él mismo, su “salvador”: “a la sombra de los

⁶ *Ibíd.*, p. 340.

laureles de este genio, iluminados por el sol de la posteridad, salvaremos nuestro nombre del naufragio”. Y lo que se construye no es sólo un espacio poético e histórico, sino social y económico. Desde el enfado y el fastidio, Fajardo señala los “meses de contracción asídua” y los “verdaderos sacrificios” que realizó para costear la edición. Los gastos relativos a ésta “representarían una bagatela si se tratara de un Anchorena, por ejemplo”.

En el Prefacio, que sigue al Prospecto, el entusiasmo de Fajardo alcanza niveles asombrosos: “ese genio deslumbrante, ese astro y no ese meteoro, es el genio de un poeta, es el astro de su gloria que se encumbra hoy al cénit”⁷.

Once años después de la batalla de Monte Caseros y de la muerte del poeta, el venezolano Torres Caicedo publicó *Ensayos biográficos y de crítica literaria* con personalísimos juicios acerca de los autores que consideraba fundamentales en Latinoamérica. Las últimas páginas del primer tomo (p. 453 y ss.) las dedica a Claudio Cuenca. Se trata éste de “un poeta de la mejor escuela”, “que tributaba el más ardiente culto a las Musas” y su difusor inicial, “otro distinguido bardo”⁸. Pero si Fajardo hablaba del Víctor Hugo del Plata, Caicedo –que consideraba a Echeverría un poeta mediocre– lo compara con Tasso y con Larra.

Una escritura que, como la de Cuenca, no se instale en el centro de la escena revolucionaria, que no fustigue a un poder hegemónico cargada de teatralidad tendrá como característica principal (en oposición a las escrituras que sí apuestan a ese juego) la atenuación. La densidad de *El matadero* o el primer párrafo del *Facundo* desplazan, mediante procedimientos lingüísticos concretos, una serie de textos grises, murmurados, que constituyen la breve serie de composiciones que Cuenca escribe en contra del régimen rosista. Tanto Fajardo como Caicedo buscarán devolverle esa espesura, esa

⁷ Cuenca, Claudio, *Obras completas*, Buenos Aires, El Nacional, 1862, t. I, p. XIII.

⁸ Torres Caicedo, J. M., *Ensayos biográficos y de crítica literaria*, París, Guillemin y Cía., 1863, t. I, p. 454.

“inflación”. Sus textos patrióticos, para Caicedo, están “llenos de fuego”⁹ y nacen “del amor más puro a la libertad y la justicia”¹⁰.

El breve tiempo transcurrido, sin embargo, produce en este último crítico cierta distancia entre juicio crítico y objeto. La euforia se temple y, al dispersarse la pasión, se advierten las primeras imperfecciones. Que para Torres Caicedo se concentran en dos: el desleimiento de las ideas y la monotonía de la métrica y la rima. ¿Qué es lo que rescata, entonces? Composiciones que difícilmente puedan atravesar el juicio del tiempo con dignidad: las quintillas de “*la mariposa*”, un poema edulcorado y desaparejo.

Con la vuelta del siglo, el interés exclusivamente literario por la obra de nuestro autor mengua notablemente. Según Ventura Pessolano, encargado de la reedición de sus obras de teatro en el marco de la colección *Documentos*, los personajes de Cuenca son deleznable como abstracciones, se mueven en una psicología rudimentaria y su verso “carece de ritmo interior”¹¹. “Pero cualquiera que sea su mérito artístico –se apresura a señalar– este fragmento teatral debía ocupar un sitio en la serie que publica el Instituto de Literatura Argentina”¹².

Fue justamente el director de este Instituto, Ricardo Rojas, quien revisó su obra con distancia crítica. Para Rojas, el lugar de enunciación del discurso es relevante: se trata del único poeta que no emigró durante la dictadura de Rosas, que “soportó” la tiranía y “no manchó su pluma en la servidumbre literaria”¹³.

Esta advertencia preliminar, que supone un juicio positivo, se desvanece rápidamente cuando lo compara con Echeverría, quien habló de permanecer en el país para combatir la dictadura y no “para transigir con ella en largo silencio como Cuenca

⁹ *Ibíd.*, p. 462.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 462.

¹¹ Cuenca, Claudio, *Muza*, Buenos Aires, Facultad de Historia y Letras, 1926, p. 684.

¹² *Ibíd.*, p. 684.

¹³ Rojas, Ricardo, *La literatura Argentina*, Buenos Aires, Facultad de Historia y Letras, 1926, y. III, p. 449.

transigió”¹⁴. Unos párrafos más adelante, vuelve a acusar al poeta de no resolver su escritura con el arrojo de sus compañeros de generación, llamándolo, sin mayores reservas, *timorato*¹⁵. Esta ruptura isotópica no es infrecuente en la *Historia* de Rojas, en donde muchas veces el tono estilístico se quiebra gracias a la inclusión de un comentario fruto más de la pasión que de la meditación reflexiva. Y todavía no se ha dicho lo peor. Rojas conjetura, en una nota al pie, que una de las razones que explicarían el olvido de su obra se le debe achacar a su segundo nombre, tan poco eufónico: “El nombre de Mamerto ha conspirado contra la fama de este poeta.” Es que Cuenca había nacido con el nombre de Claudio José del corazón de Jesús y, cito ahora a Rojas, “no sé por qué capricho sustituyó este nombre por el de Mamerto”¹⁶.

La recuperación que Ricardo Rojas hace del corpus de Cuenca es funcional al propósito del tomo IV de su *Literatura Argentina*, a saber, trazar un mapa que revise las obras de aquellos que “en tierra extraña escribieron sus mejores libros; en el destierro se formó su ideario”. Y en ese propósito la figura de Cuenca queda descentrada. Como una nota de color, adyacente (sino contraria) al lugar de enunciación de Rojas, quien se siente identificado con los escritores exiliados. La proscripción romántica simboliza para él no sólo una época, sino la ingrata tarea de la vocación por las letras.

Posteriormente, la obra de Claudio Cuenca no tuvo prácticamente lecturas significativas. En Arrieta tenemos un análisis que rescata su falta de obsecuencia, pero que señala, también, “la evagación caudalosa e insustancial de escapes líricos”¹⁷.

Es decir que lo que tenemos aquí es una línea que va de la euforia de sentirse artífices de un capítulo fundamental a las letras Americanas (Fajardo) a la omisión, pasando por un interés que podríamos llamar histórico-bibliográfico (Rojas, Pessolano,

¹⁴ *Ibíd.*, p. 451.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 452.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 448.

¹⁷ Arrieta, Rafael, *Historia de la literatura Argentina*, Buenos Aires, Peuser, 186?, t. II, p. 29.

Rohde). Si realizamos otros cortes en este trayecto (Toro y Gómez, Torres Caicedo, Arrieta), podemos observar un debilitamiento, una atenuación casi sistemática. Hacia 1920, la posteridad imaginada por sus allegados luego de su muerte en Caseros se ha desvanecido.

La cuestión de los modelos

¿Cuál es el romanticismo de Cuenca? ¿Cómo podría definirse? Como el trasvase de un trasvase. Sus modelos son los románticos españoles; no pudo, como Esteban Echeverría y tantos otros, tener su experiencia europea. Mientras, en 1843, Alberdi y Juan María Gutiérrez escriben juntos un byroniano poema a bordo de un buque que cruza el Atlántico, Cuenca disecciona cadáveres en la sala de anatomía de la facultad. No se respira, en sus composiciones, lo que pretende Rohde para un poeta romántico: “... una atmósfera imprecisa, universal, que viste fantasmagóricamente los pinos en los bosques de Alemania, irisa las corrientes del Sena, del Arno y el Tajo, resplandece en las colinas de Escocia...”¹⁸ Las fuentes en donde abreva son Espronceda, Zorrilla y sus pares americanos.

Es sabido que el divorcio completo y absoluto de las formas hispánicas fue un punto central en el programa de la primera generación romántica. Imitar a los españoles o deleitarse en sus versos era persistir en la sumisión e impedir el desarrollo de una civilización y una cultura propias. Con diferentes modulaciones, estas ideas fueron expresadas frecuentemente en proclamas y discursos, pero Juan María Gutiérrez, en las palabras que pronuncia en la inauguración del salón literario, eleva ese sentimiento a la categoría de axioma: “la literatura es un árbol que cuando se transplanta degenera”. Por lo tanto, y en una operación no exenta de contradicciones, propone un retorno al genio

¹⁸ Rohde, Jorge Max, *La evolución de las ideas estéticas en la República Argentina*, Buenos Aires, Coni, 1922, t. IV, p.81.

de la poesía, aunque apresurándose a señalar “que este nombre no traiga a vuestra memoria la insulsa cáfila de versificadores que plagan el parnaso de nuestra lengua”. Los elegidos son otros: Byron, Hugo, Lamartine, Schiller. Con esta nueva filiación, la obra de nuestro autor queda absolutamente desplazada.

Pero la ubicación dentro de un sistema literario no está dada exclusivamente por decisiones externas. En 1844, los talleres de Arzac imprimieron, por entregas, tres volúmenes que conformaban una antología de líricos castellanos contemporáneos. Esta “Lira Española”, con clara alusión a la compilación de Ramón Díaz, pretendió colaborar con la conformación de un campo intelectual afín a España, a quien anónimos prologuistas llamaron la “joven Reina”. El proyecto no llegó a concluirse; de la lista de suscriptores, sólo dos eran poetas: uno era Vicente López; el otro, Claudio Cuenca.

En esta puja por los modelos, Cuenca parece tomar parte. Se suscribe a “La lira Española”, desarrolla sus argumentos en tierras Ibéricas (Burgos, Castilla), no publica sus obras ni intenta distribuir sus dramas con el fin de verlos representados.

Podemos pensar, sin embargo, que su teatro pudo haber tenido una buena recepción en el público de la ciudad, donde las tradiciones españolas estaban, muy a pesar de la *elite* romántica, bastante arraigadas. Los cimientos del Coliseo, en 1803, y el Teatro Argentino frente a la Iglesia de la Merced manifiestan tempranamente el interés de los ciudadanos por contar con un teatro público. Dedicación sistemática, diremos, más que interés, porque en 1818 se crea la “Sociedad del buen gusto del teatro” en cuyos estatutos, redactados por Juan Ramón Rojas, se destacaba la necesidad de fundar “la gloria intelectual de la patria” reaccionando contra los “absurdos góticos” (esto es Calderón, Lope, Montalbán y otros).

El teatro de Cuenca sufrió una recepción crítica similar a la de su lírica, es decir, el interés fue menguando con el correr del tiempo hasta convertirse en mera curiosidad

bibliográfica. Escribió una leyenda española –*La expiación recíproca*–, una comedia –*Don Tadeo*–, y un drama histórico que dejó inconcluso –*Muza*–. Este último está ambientado en la España previa a la reconquista. Fajardo, aquí, encima su nombre en la figura del poeta, intenta colarse en el templo que ha construido para su gloria: no duda en terminar de escribir la obra, “con el solo fin de poder verla representada algún día”.

Salvo la opinión de Pessolano y Juan E. Corbella¹⁹, ganador de un certamen biográfico organizado por la Asociación Médica en 1947, las críticas fueron destructoras. Según Caicedo, *Muza* puede tolerarse únicamente como ensayo, el personaje del jefe árabe es “lamentable” y los monólogos son demasiado extensos.

La mala poesía

Cuenca manifiesta su estética romántica en *El pampero*, composición de factura harto irregular. Félix Weinberg lo incluye en su antología *La época de Rosas*²⁰. Tiene versos muy malogrados, como estos: “Cada páramo un ambiente, / cada florcilla un olor, / cada atmósfera un primor / cada ave un trino de amor.” en donde la rima es tan obvia y forzada que anula toda la construcción, y hasta contamina la siguiente estrofa, mucho más decente.

En otra de las pocas antologías líricas que recogen composiciones de nuestro autor, *Evolución del soneto en la Argentina*, Roberto Ledesma afirma que fueron creadas “sino con el amplio vuelo propio de la escuela, al menos sí con las vocacionales tintas de las alas del cuervo”²¹. Jorge Max Rohde, en una nota al pie, señala la tarea del

¹⁹ Corbella, Juan E., *El Mártir de Caseros*, Buenos Aires, Argamenón, 1957.

²⁰ Weinberg, Félix [sel.], *La época de rosas*, Buenos Aires, Centro Editor, 1992, p. 45 y ss.

²¹ Ledesma, Roberto [pról.], *Evolución del soneto en la argentina*, Buenos Aires, ECA, 1962, p. 14.

poeta, que dedica a la musa “el flaco fruto de su ingenio romántico”²². El juicio de Fajardo, para él, nace de una “imaginación calenturienta”.

Pero frente a todas estas observaciones críticas tenemos la apreciación del mismo poeta, que nunca (aunque podríamos equivocarnos por ignorancia) fue estudiada detenidamente en este punto. Cuenca conocía sus limitaciones, reconocía sus debilidades y la fragilidad de su musa. Creó numerosas bromas sobre sus errores y se adjudicaba con frecuencia motes descalificadores. En uno de sus epigramas, titulado “El presumido”, satiriza la extrema dificultad del proceso compositivo. El enunciador decide participar en un concurso literario, quiere escribir, “como al descuido, por lucir”, un poema. El resultado es pobrísimo, y la cuarteta final termina con el proyecto abandonado: “Pienso, escribo, no me agrada, / borro, enmiendo, quito, añado, / rabio, voto, al fin me enfado / rasgo el pliego y no hago nada.” Equivalente frustración expresa “Un soneto”, poema que tematiza la infructuosa búsqueda de la forma y la irritación ante la imposibilidad de escritura. Los catorce versos conforman un *increscendo* de malhumor que culminan con el furor del último terceto: “¡También una consonante, un epíteto / mal aplicados –¡oh!– ya esto es suplicio! / ¡Llévese el diablo, pues, pluma y soneto!”.

En un “Salve” dedicado al Dr. Guillermo Rawson, solicita desde la primera estrofa eliminar aquellos versos que no puedan reflejar una imagen justa de su referente. Versos que, por la sucesión de adjetivos enumerados, debemos suponer pródigos: “al raquíptico, al pigmeo, al insulso, al tibio, al feo...”²³.

Lo que en otro poeta funciona como tópico de falsa modestia, en Cuenca, se transforma en insistente aclaración. Y si mientras en algunas composiciones ese recato continúa el característico tono engolado de la época, en otras irrumpe con una frescura

²² Rohde, Jorge Max, *La evolución de las ideas estéticas en la literatura argentina*, Buenos Aires, Coni, 1922, t. II p. 248.

²³ Cuenca, Claudio, *op. cit.*, p. 201.

que merece ser señalada. Tal es el caso de “Al señor Vicente Gil”, una larga serie de quintetas en honor a su amigo, en donde dedica las primeras diez estrofas a destacar su pésimo arte. Sobre el final, a partir de la estrofa número veinticinco, divide las culpas de una manera curiosa: “pues es claro y justo a fe / que en esto de versos malos / que se hacen para regalos/ el que escribe y el que lee / merecen los mismos palos”.

¿Cómo entender esta retórica del fracaso? Acaso escuchando una voz discordante frente al entusiasmo de los primeros críticos, siempre laudatorios: la constituida por el Doctor Eugenio Pérez, encargado de pronunciar el discurso en el entierro de Cuenca, el diez de septiembre de 1852. Tempranamente, Gómez (sólo interesado en evocar al destacado profesional y al amigo honrado) advierte sobre la precariedad de sus poesías, evaluando que ellas “eran simples desahogos de un alma entusiasta”²⁴.

¿Qué impidió que el poema *A Rosas* se transformara en himno, como pedían sus escasos pero fervientes difusores? Sin duda, las razones que ya se han expuesto: Cuenca mantuvo en secreto su disidencia al régimen; no tuvo, para las lecturas contemporáneas a la edición de su obra, un corpus relevante; y tomó como padres literarios a progenitores incorrectos. Pero tampoco tuvo receptores homogéneos: poco después de Caseros, la polaridad de las posiciones se diluyó y las desaveniencias entre los opositores al restaurador se tornaron infranqueables (recordemos a Alberdi: “Facundo es Rosas con otro nombre”).

Restaría considerar la factura intrínseca de este corpus. La valoración es compleja, porque Cuenca dejó mayormente borradores, y no sabemos qué textos consideraba acabados. Por otra parte, los múltiples ripios que posee su obra difícilmente hubieran podido ser subsanados en una corrección final.

²⁴ Cuenca, Claudio, *op. cit.*, 1862, p. XLVI.

Dos interrogantes se nos presentan, según un viejo ensayo de Chesterton²⁵, ante la mala poesía. El primero es por qué razón las personas que no son poetas dedican sus esfuerzos a escribir poesía. El segundo interrogante, aún más misterioso, es por qué *los poetas* fallan al escribir poesía. Cuál de las dos preguntas debe responderse en el caso de Claudio Mamerto Cuenca ha sido, según hemos visto, objeto de discusión.

Este trabajo encuentra su fundamento en la idea de que, como afirma Jauss en *Literatura como provocación*, la crítica es el tercer vértice de un acontecimiento literario, y que sus respuestas se transforman en historia y resultan insuficientes si no se actualizan. No pretendimos trasladar la obra del médico de Caseros hacia un lugar central, o denunciar cierta injusticia que supondría la periferia de su ubicación. Nuestro propósito –y esto sí es una consideración última y personal– fue observar cómo no sólo textos capitales (las mentadas *puntas de iceberg*) pueden ser la manifestación de un conjunto subyacente, sino que también pequeñas salientes poco visibles de esa estructura, ejemplos mínimos y laterales pueden dar cuenta de todo un proceso, una época y hasta un sistema literario.

²⁵ Chesterton, Gilbert Keith, *All I survey*, London, Methuen & Co., 1933.

Bibliografía

Arrieta, Rafael, *Historia de la literatura argentina*, s.d.

Corbella, Juan E., *El mártir de Caseros*, Buenos Aires, Agamenón, 1957.

Cutolo, Vicente, *Nuevo diccionario biográfico argentino*, Buenos Aires, Editorial Elche, 1971. pp. 415-416.

Ledesma, Roberto, *Evolución del soneto en la Argentina*, ECA, Buenos Aires, 1962.

Rojas, Ricardo, *La Literatura Argentina*, Buenos Aires, Facultad de Historia y Letras, 1926, t. III.

Rohde, Jorge Max, *La evolución de las ideas estéticas en la literatura argentina*, Buenos Aires, Coni, 1922.

Sarobe, José María, *Urquiza*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1941.

Torres Caicedo, J. M, *Ensayos biográficos y de crítica literaria*, París, Guillaumin y Cia., 1863. t. I, pp. 453-463.

Cuenca, Claudio Mamerto, *Obras poéticas*, Buenos Aires, Imprenta Argentina "El Nacional", 1860-1862.

-----, *Obras poéticas escogidas*, París, Garnier Hermanos, 1889.

-----, *Obras poéticas*, Buenos Aires, Juan Alsina, 1892.

-----, *Muza*, Buenos Aires, Facultad de Historia y Letras, 1926.

Volver al menú

3.17. La construcción genealógico-identitaria de las folkloristas salteñas: entre tradición selectiva y emergencia

Mg. Elisa Moyano
Universidad Nacional de Salta
Consejo de investigación

Resumen:

Desde el proyecto: “La construcción de identidades en textos culturales (literatura, cine, cancionero popular)”, aprobado con el N° 1419, pudimos advertir que algunos artistas construyen su identidad (Talens, 2000) al armar su propia genealogía en acuerdo con una versión selectiva del pasado que resulta operativa dentro del proceso de identificación cultural y social. Ante la dificultad de construirla desde una emergencia que vaya en contra del modo dominante, se vio también que es posible hacerlo desde una preemergencia activa (Williams, 1980).

El proyecto estudia estas cuestiones en textos culturales diversos, pero vamos a centrarnos aquí en la presencia de la mujer en el campo del folklore. Hay dos extremos: las que construyen su identidad (y buscan identificación) haciendo uso de la propia genealogía y de la tradición más selecta (Julia Elena Dávalos) y las que, si bien remiten en su construcción genealógica e identitaria a tradiciones muy antiguas, resultan emergentes, al menos en los grandes escenarios del país (Mariana Carrizo). Entre ellas, están las que buscan promoverse desde lo realizado en música y poesía por generaciones más jóvenes y, fundamentalmente, desde lo producido por otras mujeres (María Elena Chagra, Sandra Aguirre).

Volver al menú

Ponencia Completa:

La construcción genealógico-identitaria de las folkloristas salteñas: entre tradición selectiva y emergencia

Mg. Elisa Moyano
Universidad Nacional de Salta
Consejo de investigación

Cuando un artista construye su identidad personal (Talens, 2000:31) armando su propia genealogía en conformidad con una versión selectiva del pasado y operativa dentro del proceso de identificación cultural y social (Williams, 1988:137), la construye dentro de

la hegemonía, en acuerdo total con una identidad de grupo (van Dijk, 1999: 152) que —atravesada por la ideología— construye un nosotros frente a un ellos (Ibid: 95). Esta idea se vio realizada en el espectáculo unipersonal denominado “Dávalos por Dávalos”, en el que la folklorista salteña de ese apellido, Julia Elena, hace un homenaje a los escritores y cantautores de su familia¹. El árbol genealógico que la cantante diseñó para esa representación, aunque pudo ir más atrás ya que su bisabuelo también fue poeta, remonta —en el acto de recitar sus poemas o cantar sus canciones— a su abuelo Juan Carlos, a sus tíos paternos y, fundamentalmente a su padre, Jaime. Hace caso omiso de las generaciones anteriores, a pesar de que el origen de los Dávalos es ficcionalizado por el célebre poeta en un drama, *Don Juan de Viniegra Herze*, escrito en 1917, que representa la época de las guerras de la independencia cuando un soldado peruano, el Coronel Don Toribio de Mirabal (Toribio Dávalos en la realidad) se casa, en un acto de bigamia, con una niña de las familias más tradicionales de Salta.

El retrotraerse a ese único pasado no es casual y Julia Elena, en una entrevista privada, lo confirma al proclamar que ha decidido tener una sola memoria: la de los Dávalos. Ella, que pudo armar su linaje (un “nosotras”) entroncando con las cantautoras latinoamericanas, ya que escribió un tema dedicado a Chabuca Granda y en la entrevista mencionó a Violeta Parra, recupera un lugar de enunciación específico: el de la generación de 1910, que revalorizó al gaucho y las regiones del interior del país despreciados por los liberales del siglo XIX, al recitar poemas de su abuelo que, aunque vinculados al ámbito de lo doméstico, se refieren a la Salta² idílica que él pintara en sus versos hace ya casi un siglo. La posición de Dávalos era parte de un proceso (sobre el que abundaremos más adelante) a partir del cual el norte argentino y, sobre todo, esta

¹ El espectáculo, que pudo ser observado en la Fundación Salta el 4 de mayo de 2006, estuvo en cartelera —según Julia Elena— durante tres meses en “La casona del teatro” de la calle Corrientes en Buenos Aires.

² En la entrevista dice que Salta es una “comunidad protectora, afectuosa, familiar”.

provincia representaban dentro del imaginario argentino el sitio de lo incontaminado, donde se conservaba lo más puro de la nacionalidad, o mejor dicho, donde se refugiaba la idea de nación mestiza figurada en el gaucho, tan pretendidamente homogénea — aunque parezca lo contrario— como la que imaginaron los liberales desde el paradigma civilización-barbarie. La forma de armar el nosotros con la supresión de otras memorias, realizada por Julia Elena en esta oportunidad³, opera de una manera similar, pues se anulan otras posibles genealogías y eso conduce —a la larga— a la creencia de que no existen.

Intuye, por otra parte, que los poemas de su padre, aunque denuncien la explotación del hombre, como los de Pablo Neruda o los de Manuel Castilla en el ámbito provincial, fueron incorporados a la cultura dominante por ser sólo facsímiles de prácticas culturales genuinamente emergentes. Ella dice que Jaime, a diferencia de su abuelo Juan Carlos, salió en defensa del indio, pero lo respalda diciendo que estas son evoluciones dentro de la poesía o de las familias, que, sin embargo, no alcanzan para romper el orden de los afectos pues todos se regían por un código de ética davaliano, al que no eran ajenos tampoco Castilla ni el “Cuchi” Leguizamón. Podríamos explicar la aparición de ciertos aspectos innovadores y provocadores en los poemas de la generación del ‘40 a la que pertenecían Manuel Castilla y Jaime Dávalos con respecto a la de don “Sanca”, desde las consideraciones de Bourdieu acerca de que los proyectos estéticos novedosos son armas en la lucha por el predominio dentro de un campo específico, en este caso, el campo literario⁴. Alcanzado aquél, sobrevino la canonización que, como en otras oportunidades y latitudes, trajo aparejada la mencionada

³ Recorrida parte de su producción discográfica (“Valses y rancheras” de 1985, Phonogram; “Valsecitos de antes” sin fecha, CBS; “Villancicos” de 1987, sin sello; “Grandes éxitos” de 1992, Sony Music; “Mojada de luz” de 1995, sin sello; “Navidad criolla” de 2000 sin sello, “Chascañahuis” de 2000, sin sello) vemos que, al menos, incorporó temas de muchos autores, y aunque canta —entre otros temas de su autoría— uno denominado “Niño sin pan” en el que se reclama a la sociedad por el abandono de los niños. no podemos asegurar polifonía en el sentido bajtiniano del término (ver nota X).

⁴ Visto desde las teorías de la identidad, también fue un modo de armar un nosotros.

incorporación a la cultura dominante y la neutralización de la potencia revolucionaria. Si bien la innovación en temas o tonos hecha por la generación Castilla con respecto a la del viejo Dávalos, estuvo acompañada también por un paso del verso medido a la manera hispana al verso libre, esto no está presente en los textos de Jaime leídos por Julia Elena en los que la versificación tradicional —y lo veremos en los ejemplos que siguen— comprime la denuncia ya a la forma del soneto (como en el caso de "Juan Contrera"), ya a los versos hepta u octosílabos⁵ con su ritmo fijo, que en vez de llamar al cambio, apacigua:

Madrugando expectorando sus carajos, / trasminando amarga nicotina. / Su púlpito es la cárcel o la esquina / donde ventila rabias y gargajos. / Siempre fue mal pagado su trabajo / por eso busca alivio en la cantina, / orillera tribuna de doctrina / donde purgan sus quejas los de abajo. / Nació terco, rebelde y pendenciero, / el rigor policial le curtió el cuero/ guasqueándolo sin asco y con alambre. / ¡Cómo pretenden que no sea malo, / si se ha vuelto cascarudo el palo / viviendo a la intemperie y muerto de hambre!

Relacionar este texto con "Juan del aserradero" de Castilla y con *Los de abajo* de Azuela, nos permite decir de él lo afirmado por Catherine Saintoul para los textos indigenistas, aunque éste no lo sea. Dice ella que, más allá de sus buenas intenciones, acaban trasluciendo un cierto racismo y un cierto etnocentrismo que se hace presente en ese texto de Manuel Castilla, cuando compara a Juan con los perros, y en el de Jaime Dávalos, cuando dice que el palo se ha vuelto cascarudo.

⁵ Ejemplificamos el uso de los versos heptasílabos con un fragmento de "El resentimiento":

El hombre por el hombre
brutalmente explotado;
el hombre por el hombre
salvaje, envilecido,
lo que hace del hermano
de patria un resentido,
y de nuestro grandioso
país un rezagado.

Y de los versos octosílabos con una estrofa de "Denuncia":

Hay quien trafica en las sombras
con la sangre y con las lágrimas
de nuestro pueblo dormido
sobre la tierra saqueada.

En la primera parte del espectáculo, Julia Elena permaneció sentada en un rincón del escenario con la luz de unas velas y toda vestida de negro, y además de recitar los poemas del padre y el abuelo, entonó canciones de los otros Dávalos. Luego, pasó un video en el que Jaime entona la “Canción del Jangadero”, cuyo protagonista es un hombre que conduce la jangada (balsa) y habla del propio trabajo: llevar los talados troncos “río abajo”. En un verso, en el que la explotación de la naturaleza y el sufrimiento del hombre van de la mano, se afirma: “... la sangre con el agua se nos va”.

En la segunda parte, la cantautora se presentó de pie y al vestido negro se agregaron un poncho y un sombrero de gaucho (símbolos de la salteñidad), otra vez en concomitancia con el rescate de lo rural y lo gauchesco realizado por la generación de 1910 a la que pertenecía Juan Carlos Dávalos. En esta parte, eminentemente musical, las zambas y canciones de Jaime (hubo muy pocas de otros ritmos y ninguna de otro autor) seguían, en su mayoría, refiriendo a la explotación del hombre, de acuerdo con las rupturas hechas por su generación. La conjunción entre indumento y temas, operada por la ella, puso de manifiesto que los cambios de la generación del ‘40 no fueron más que una vuelta de tuerca dentro un mismo imaginario social y cultural. Esto es fácil de confirmar con unas estrofas de Jaime dedicadas a “José Hernández” y recitadas también en la primera parte del espectáculo en las que se alaba el acto de hablar por el otro cultural, hecho mencionado, en cambio, por Josefina Ludmer como un escamoteo:

Porque siempre templaste el instrumento / para expresar el alma del gauchaje / y ponerle palabras al silencio / de tu pueblo, en él vives, José Hernández. / Y cuando la violencia o la injusticia / metan sus sanguijuelas insaciables, / alzaré con tu voz el horizonte / un malón de guitarras populares, / y será cada criollo un Martín Fierro / y nuestra rebeldía, José Hernández.

Podríamos pensar por lo afirmado hasta aquí que la personalidad de la artista se diluye completamente con las interpretaciones de poemas y canciones de otros, pero no es así. En ambas partes y en simultánea con esas realizaciones, hace comentarios acerca de sí misma en una construcción autobiográfica en la que el yo se iba validando a sí

mismo al relacionarse (u oponerse) a personas y acontecimientos diferentes de sí. Se distingue de sus antepasados varones, por ejemplo, al arrojar agua (no vino⁶ como ellos) al escenario en un acto de “dar de beber a la tierra”, según sus palabras en ese momento. O al momento de cantar canciones escritas a diversos y controvertidos amores, marcando su propia elección y la de su pareja por la fidelidad. Ella adquiere entonces un papel central al asumirse discursivamente como eje de su propia experiencia.

Con relación a esta estrategia, Jenaro Talens (2000) afirma que no hay verdad alguna en asumirse discursivamente, sino efecto de verdad producido por y a través de la enunciación, para llegar a la conclusión de que el efecto autobiográfico es una construcción retórica. Lo interesante de la reflexión de Talens –quien en realidad está hablando de las autobiografías en prosa, no de las orales de los cantautores como la que analizamos, aunque válido también para ellas– es su evaluación de la tarea. Dice que el autobiógrafo hace una segunda lectura de la experiencia, en cierta forma más verdadera que la primera, pues le añade la conciencia de ésta y un significado que quizá no tuvo cuando ocurrió, puesto que se encuentra inmerso en un trabajo de justificación personal y no en una empresa objetiva y desinteresada.

En efecto, unirse genealógicamente a sus mayores, aunque marcando sus diferencias por ser ella mujer, permite a Julia Elena relacionarse con la *tradicción selectiva* que, al resultar operativa dentro de un proceso de definición e identificación cultural y social, tuvo pretensiones homogeneizadoras, según lo afirmábamos al comienzo. Ahora bien ¿quiénes armaron con ella un nosotros? ¿quiénes se sintieron identificados con esa selección del pasado, la realizada por los Dávalos de generaciones anteriores y asumida por Julia Elena? Entre los asistentes pudimos reconocer —y con un ejemplo basta— a Martín Güemes, descendiente no directo del héroe gaucho, quien

⁶ Vale la pena mencionar que el segmento recitado más importante fueron una serie de sonetos titulados “Nacimiento del vino”.

comentaba que en su casa había dos Delfinas, su esposa y su hija. Curiosamente, esas Delfinas son nada más ni nada menos que la nieta y la bisnieta de Manuel Gálvez⁷, nacionalista católico que mantuvo una larga relación epistolar con Dávalos a partir de su visita a Salta como inspector de escuelas, transcripta por María Montero en el *Boletín de la Academia Argentina de Letras* (1984)⁸. En un libro publicado recientemente por nuestro equipo de investigadores, *La literatura de Salta. Espacios de reconocimiento y formas del olvido* (Moyano, 2005), afirmábamos que podíamos rastrear los orígenes del proceso que colocó a Salta como el “reservorio” de la nacionalidad homogénea en el pacto que un grupo importante de intelectuales provincianos como Gálvez, radicados en Buenos Aires y embanderados en el nacionalismo, hizo con escritores y artistas de tierra adentro, entre los que se encontraba Dávalos, en un intento conjunto de allanar el desconcierto de los criollos frente a las oleadas inmigratorias.

El lugar enunciativo que con timidez asume Julia Elena Dávalos, el hecho de ser mujer dentro de un clan eminentemente patriarcal, se complementa con su clara conciencia de ser portavoz de una memoria contenida en los textos de sus mayores que tienen —como ya hemos analizado— su propio lugar de enunciación: el nacionalismo de principios del siglo XX, revisitado con variantes por la generación subsiguiente.

Ni la *performance* de Mariana Carrizo, quien, iniciada por las copleras en las fiestas populares de los Valles Calchaquíes, resultó revelación Cosquín en 2005 con su canto de coplas, en un fenómeno que quizá podíamos haber catalogado de emergente⁹,

⁷ La esposa de Manuel Gálvez fue Delfina Bunge, autora de libros como *Iniciación literaria* publicados como los de su esposo en el Buenos Aires de principios de siglo y leídos en las escuelas de la época.

⁸ Montero, María L. “Cartas de Juan Carlos Dávalos a Manuel Gálvez”. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Tomo XLIX, N° 191-192. Buenos Aires, Enero-Junio de 1984.

⁹ La construcción genealógico-identitaria que pensábamos unía a Mariana Carrizo a tradiciones muy antiguas (el hecho de ser mujer y de cantar mayoritariamente coplas picaresco-amatorias, lo que podría habernos remitido al lugar de las abuelas copleras que le enseñaron su arte y de la mujer en las sociedades andinas) se vio desdibujada en un espectáculo, también presentado en Salta a mediados de 2006, no sólo porque ha lucido el gauchesco el poncho salteño y ha incorporado los temas clásicos de autores como Manuel Castilla, Jaime Dávalos, Atahualpa Yupanqui (eso sería lo de menos), sino porque la distancia entre la experiencia de la fiesta popular protagonizada por un sujeto colectivo (un nosotros anónimo), y el

al menos sobre los grandes escenarios del país; ni las rupturas de Sandra Aguirre van a ser estudiadas —por falta de espacio— en esta oportunidad. Por eso, voy a centrarme en la de otra folklorista salteña de fuste, la “Negra” Chagra, que logra acortar la distancia entre la colectiva fiesta popular y el circuito del mercado de consumo cultural en una *preemergencia* activa e influyente, facsímil de la práctica cultural genuinamente emergente (Williams, 1988: 149).

En abril de 2006, ella presentaba en Salta su CD “Pequeños testigos”. Esta vez, no era una fundación privada, sino un escenario oficial, el que cedía su espacio para la presentación: la “Casa de la Cultura”. Vestida elegantemente, sin poncho, y acompañada de cuatro músicos (un percusionista, un contrabajista, un pianista y un guitarrista), se animó ella también, como Julia Elena, con la guitarra y, por la ausencia de Jaime Torres que la acompaña en el CD, hizo lo suyo con el charango, instrumento andino si los hay. Tocó unos temas con todos juntos y otros, con alguno de ellos en particular. El CD, como los de Julia Elena que se agotaron, estaba a la venta y pudimos adquirirlo. Por cierto, el orden de las canciones era diferente que el del espectáculo y llama la atención que no se abriera y se cerrara con los temas de Sara Mamaní (intérprete de uno en el CD y autora de otro) que habían abierto y cerrado la presentación, gesto que en este acto había producido un efecto de gran revalorización de la mujer folklorista. En el CD, que analizaremos porque reproduce la totalidad de los temas del recital, éstos (haciendo caso omiso del “Bonus track” de Viglietti, una licencia que la “Negra” se permitió) se encuentran también en importantes lugares: en el segundo y en el penúltimo lugar. Pero el sitio de honor dado a Sara es sólo la punta del ovillo de una serie de reflexiones que realizaremos más adelante. Marquemos, por el momento, la relevancia del papel de la mujer en el CD: hay otras compositoras como

espectáculo que se afirma en la individualidad de un yo, se hizo patente por esos mismos días en un texto fílmico cuya realizadora es Laura Peralta y que presenta a la práctica conjunta de los copleros en su fiesta.

Hilda Herrera e intérpretes como Lilian Saba y la coplera Laura Peralta. Despierta interés, por otro lado, la proliferación de temas de autores no demasiado conocidos como Pancho Cabral, José Moreno, y Nelson Herrera; o de autores conocidos mucho más como intérpretes o como poetas (el Chacho Echenique, Hugo Ovalle, Antonio Nella Castro, Walter Adet y José Ríos). Junto a esta polifonía de voces autorales, a las que se suman las de muchos poetas y compositores ya consagrados como Rolando Valladares, el Chango Rodríguez, Jaime Dávalos, Jaime Torres y el Cuchi Leguizamón, hay que agregar la incorporación al repertorio de ritmos varios, ya que junto a las dos zambas y a las dos chacareras, se encuentran dos huaynos, dos vidalas, un aire de cueca, una habanera, un bailecito, un candombe, una chilena, una milonga, una canción, con lo que los ritmos negros, andinos, y pampeanos se equiparan en cantidad a los más típicamente norteros.

La incorporación de esa cantidad de autores y de ritmos diferentes nos hizo pensar que la “Negra” se nutría de muchas vertientes del arte o de la cultura, en una identidad artística, armada a través de muchas memorias, que implicaba un nosotros más plural, pero ella desestimó la idea al responder, en una entrevista posterior, lo siguiente:

Yo no sé si la memoria no es una sola, y está formada por muchos recuerdos, por muchas voces, pero es una que se va armando, porque la memoria mía tiene que ver con Antonio Nella Castro, con José Ríos, con Jaime Dávalos, con todos ellos, no es cada uno una memoria, como que todos estos autores tienen que ver con el paisaje de uno.

Acto seguido reconoce su deuda con el “Cuchi”, pero también que ha evolucionado desde su disco *Pruebas al canto* del año 91, donde la influencia de este músico es total, a ese CD heterogéneo que había presentado, en el que hay sólo dos temas de aquél. Dice:

El primer disco es casi todo Cuchi Leguizamón, es como un homenaje al Cuchi porque es el músico que más admiro. Yo durante muchísimos años he cantado sólo cosas del Cuchi, no exclusivamente pero sí quince temas del Cuchi y cuatro que no eran de él, pero he ido abriendo el juego porque hay muchas cosas para decir, que a mí me

interesa decir, y que las dice Nella Castro, Walter Adet, Hugo Ovalle, que son autores de mi provincia, además. Por eso lo de “pequeños testigos”, que describe tan bien Ana Gloria Moya en el “Prólogo”. El Cuchi hablaba de los pequeños testigos y, cuando buscábamos el nombre para el disco, Ana me dice “todos somos testigos de nuestro tiempo con sus verdades y paradojas”.

A pesar de su negativa a la idea de “muchas memorias”, percibo que en la presentación de la “Negra” tiene gran protagonismo la mujer, y que se abre un espacio para el desconocido o conocido en otras áreas del arte. Además, busca en la producción de sus coterráneos, aquellos temas imbuidos de otras sonoridades. Observemos con atención: de los dos temas que son del Cuchi, uno lo es en letra y música (la “Chacarera del expediente”) y otro sólo en lo musical (la “Chilena del solterón”, con letra de José Ríos). Hay también un viejo tema recopilado por Leguizamón: la “Serenata del 900”. Incorpora tres temas de Jaime Dávalos: uno en letra y música (la “Canción del jangadero”) y dos letras: una chacarera con Ernesto Cabezas y un bailecito con Jaime Torres. También una zamba de Antonio Nella Castro con música de Hilda Herrera, con lo que la mujer compositora se hace presente. Los textos del Cuchi Leguizamón, de Jaime Dávalos y de Nella Castro, contemporáneos de Castilla, cuyo posicionamiento en defensa del indio y del explotado en general describimos en párrafos anteriores, responden a esa perspectiva. Pero la “Negra” no se queda ahí al incorporar dos temas de temática urbana de un hombre del '60, Hugo Ovalle, una cueca musicalizada por Eduardo Falú y un candombe de un músico de la artista, Marcelo Serena. Ahora bien, si el Chacho Echenique vuelve en “Doña Ubenza” al sufrimiento de la gente del campo y Sara Mamaní (también revelación Cosquín de hace ya varios años) de alguna manera lo hace en “Luna de Tilcara”, el lugar de enunciación en este último caso, se ha corrido completamente y se habla, esta vez, desde los sectores que, ilusionados por la utopía andina, quisieron entroncar su lucha con la de Tupac Amaru. Pero hagamos un análisis pormenorizado de este tema para marcar su novedosa antigüedad, que instaura en el CD

una cierta polifonía¹⁰, a través de la cual se da la preemergente posibilidad de una construcción identitaria más atenta a la incorporación de la alteridad cultural.

Luna de Tilcara prestame tu luz / para que me olvide de aquel azul, / que pintaba mi alma y mi corazón / y que despacito le digo adiós./ Sol de la mañana entibia mi ser / que quiero luchar como lo hice ayer, / por esa semilla de la libertad / que mi pueblo siempre quiere sembrar. / Coplas de alegría dame carnaval / para que yo ría y vuelva a soñar. / Ilusión, la vida, quizá realidad, / de todas maneras la quiero cantar. / Luna de Tilcara resguarda mi voz, / mis pasos cansados, locura y razón, / y que no se apague el fuego interior / de mis compañeros en la rebelión. / No quiero estar lejos de tu inmensidad / luna de los sueños y la claridad, / espejo de plata yo sé que veré / Juntito a mi gente nuevo amanecer.

El sujeto enunciador que habla en el tema quiere olvidar (y le pide a la luna, su enunciataria en esta primera estrofa, que le ayude a hacerlo) algo que menciona curiosamente con un color, el azul. Se trata de algo que se ha amado mucho y que, dado el tenor del texto que rodea al verso, puede tratarse del viejo proyecto de Nación cuyos símbolos desde antaño son los colores azul y blanco. Luego, el mismo sujeto se dirige al sol (recordemos la centralidad del dios sol para la cultura incaica), le pide su tibieza para una lucha por la libertad “semilla que mi (su) pueblo siempre quiere sembrar”. En tercer lugar, le habla al carnaval (fiesta arraigada en los países andinos) pidiéndole alegría, risas y la posibilidad de volver a soñar, a ilusionarse con algo que —tal vez— pueda volverse realidad. Ya en la segunda parte, vuelve a hablarle a la luna para que resguarde su voz, sus pasos (locura y razón) y el fuego de sus rebeldes compañeros. Se produce acá el salto cualitativo: recordemos que la autora es Sara Mamaní, salteña cuyos ancestros remontan a las etnias andinas que vienen desde la colonia mostrando su capacidad para la rebelión contra la servidumbre, reiterada ya en la era republicana en los alzamientos contra los gamonales que los despojaban de sus tierras y, en épocas actuales, en naciones como Bolivia y Ecuador, en su jaquear permanentemente los gobiernos entregados a las finanzas internacionales, o en su capacidad para imponer un

¹⁰ Usamos acá el término en el sentido que le da Bajtin cuando muchas voces que conllevan ideologías distintas se inscriben en el texto.

gobernante surgido de las comunidades aborígenes como Evo Morales. El salto cualitativo concretamente es que el sujeto que habla acá tiene una voz, ya no son otros los que hablan por él. Sigue en la última estrofa hablándole a la luna a la que llama “espejo de plata” para comunicarle su confianza en un “nuevo amanecer”. Un rasgo de ternura del sujeto es el diminutivo “juntito” que unido “a mi gente” se constituye en testigo y actor de ese “nuevo amanecer”.¹¹

La realización de esta vidala por parte de la “Negra” no sólo no ha borrado la diferencia, sino que la ha realzado al contar con la compañía de una coplera; y esto nos confirma su pertenencia a una generación de folkloristas que se identifican no sólo desde lo realizado en música y poesía por generaciones más jóvenes de poetas urbanos que se abrieron del regionalismo¹², sino también desde lo producido por otras mujeres que hunden sus raíces en memorias ancestrales, instaurando una cierta polifonía y la construcción de una identidad más atenta a la incorporación de la alteridad que la que proponía Julia Elena Dávalos en su recital.

¹¹ Desde el punto de vista musical el tema comienza con unos sonidos que parecen de quena como los que tocan las copleras antes de cantar. En ese momento, ingresa la caja que luego queda sola hasta que la voz de la “Negra” comienza a acompañarla, al final de la primera estrofa un siku. A partir de la segunda, cuando se habla de la libertad, se incorpora un teclado sin que las cajas se apaguen. Por partes, se oyen también quenás. Después del estribillo, que se repetirá al final, se oyen claramente las quenás. En la segunda parte, siguen los mismos instrumentos. Lo interesante del cierre es que a la voz de la “Negra” se une como en eco, la voz de la coplera Laura Peralta que sigue sola cerrando el tema con risas, cajas y la copla (que contradictoriamente habla de un ocaso): “Ya nada me queda/ sólo tu rencor/ yo no tengo nada / por eso me voy por eso me voy!”. El verso “por eso me voy por eso me voy!” se repite y suenan cajas finales.

¹² Nos referimos a los temas de Hugo Ovalle a quien ella menciona reiteradas veces en la entrevista, hombre del ‘60 que se encuentra en la función pública y desde su cargo la ha invitado a abrir la temporada turística de invierno.

BIBLIOGRAFÍA

BAJTIN, Mijaíl M.

1986 *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE.

BOURDIEU, Pierre

1983 *Campo intelectual y campo del poder*. Buenos Aires: Gandhi.

1988 “El campo intelectual: un mundo aparte” en *Cosas Dichas*. Buenos Aires: Gedisa.

CASTILLA, Manuel

1984 *Obras Completas*. Buenos Aires: Corregidor, Tomo 1.

CEVASCO, María Elisa

2003 *Para leer a Raymond Williams*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

DÁVALOS, Juan Carlos

1977 *Cuentos y relatos del Norte Argentino*. Buenos Aires, Austral.

1996 *Obras completas*. Buenos Aires: Secretaría de Publicaciones del Senado de la Nación, Volumen 1.

1997 *Obras completas*. Buenos Aires: Secretaría de Publicaciones del Senado de la Nación, Volumen 2.

GARCÍA PINTO, Roberto

1976 “Semblanza y recuerdo de Juan Carlos Dávalos” en Juan Carlos Dávalos *El sarcófago verde y otros cuentos*. Salta, Fundación Michel Torino.

LUDMER, Josefina,

1988 *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

MONTERO, María L.

1984 “Cartas de Juan Carlos Dávalos a Manuel Gálvez”. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Tomo XLIX, Nº 191-192. Buenos Aires, Enero-Junio.

MOYANO, Elisa (Coordinadora)

2005 *La literatura de Salta. Espacios de reconocimiento y formas del olvido*. Salta: Consejo de investigación de la Universidad Nacional de Salta.

SAINTOUL, CATHERINE

1989 *Racismo, Etnocentrismo y Literatura*. Buenos Aires: Del Sol.

TALENS, Jenaro

2000 “La construcción de la identidad” en *El sujeto vacío. Cultura y poesía en el territorio de Babel*. Madrid: Cátedra.

VAN DIJK, Teun

1999 *Ideología. Un enfoque multidisciplinario*. Barcelona: Gedisa.

WILLIAMS, Raymond

1988 *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Ediciones Península.

[Volver al menú](#)

3.18. Análisis comparatístico en torno a algunos ejemplos de contrapunto: contienda verbal musicalizada nacida y todavía vigente en grupos mestizos de Centro y Sud América

Lic. M. Eleonora Neme.
UCC

Resumen:

Análisis comparatístico de ciertos rasgos comunes entre una selección de textos poéticos cantados a modo de contiendas verbales, provenientes de diversos espacios culturales en Centro y Sud América:

- El Calypso creóle en Centroamérica;
- Las coplas de contrapunto collas en la puna jujeña;
- El contrapunto gauchesco en la pampa argentina.

Se trata de una selección de textos poéticos todavía vigentes gracias a su transmisión oral, –a veces– posteriormente escrita, surgidos desde diversas identidades mestizas, que si bien implican algunas rupturas estéticas en relación a lo canónico, se constituyen en textos fundantes por su capacidad de conservar valiosos elementos que sustentan la identidad del sujeto cultural americano frente a la inminente globalización.

Este trabajo es parte de una investigación recientemente iniciada por su autora que coincide filosóficamente con la postura de investigadores como Rodolfo Kusch quien ve a “lo popular como raíz, como horizonte inferior sobre el cual descansan nuestros comportamientos culturales e incluso nuestro aparato conceptual” y encuentra “en la cotidianidad (...) nuestra autenticidad cultural”, afirmando que “lo nuevo que tenemos que decir, está en lo popular y en lo indígena” donde “se trata de recobrar un habla original anterior a toda lengua, que sirva de comunicación¹. Y ese habla nos lo da el pueblo” partiendo de la tesis de que “preguntar por un pensamiento popular, encubre la posibilidad de descubrir un pensamiento propio”.²

Volver al menú

Ponencia Completa:

Análisis comparatístico en torno a algunos ejemplos de contrapunto: contienda verbal musicalizada nacida y todavía vigente en grupos mestizos de Centro y Sud América

Lic. M. Eleonora Neme.
UCC

¹ Donde quizá esté inserta la música como modo translingüístico de comunicación.

² KUSCH, Rodolfo (2000). *Obras completas*, Rosario, Fundación Ross.

Este trabajo intenta describir comparativamente ciertos rasgos comunes entre dos tipos de textos poéticos cantados provenientes de diferentes espacios culturales de Centro y Sud América, los cuales incluyen contiendas verbales, generalmente improvisadas, denominadas contrapuntos:

- El Calypso en las islas del Caribe;
- Las coplas de contrapunto collas en la Puna jujeña.

Se trata de textos poéticos todavía vigentes gracias a su transmisión oral –a veces, posteriormente escrita–, surgidos desde diversas identidades mestizas consideradas marginales por las culturas dominantes. Si bien implican algunas rupturas estéticas en relación a lo canónico, se constituyen en textos fundantes por su capacidad de conservar valiosos elementos que sustentan la identidad del sujeto cultural americano frente a la inminente globalización.³

Este trabajo es parte de una investigación recientemente iniciada por su autora, sostenida filosóficamente desde la postura de investigadores como Rodolfo Kusch, quien ve a “lo popular como raíz, como horizonte inferior sobre el cual descansan nuestros comportamientos culturales e incluso nuestro aparato conceptual” y encuentra “en la cotidianidad (...) nuestra autenticidad cultural”, afirmando que “lo nuevo que tenemos que decir, está en lo popular y en lo indígena” donde “se trata de recobrar un habla original anterior a toda lengua, que sirva de comunicación⁴. Y ese habla nos lo da

³ No es posible desarrollar aquí el tema pero está claramente expuesto en los siguientes textos citados en la bibliografía: TEOBALDI, Daniel (2001). “La mundialización y los sistemas tradicionales. La reconstrucción del canon literario argentino”, en AA.VV. *La mundialización en la realidad argentina* (T1) Córdoba, Ed. Del Copista.

TEOBALDI, Daniel. “Los procesos de identificación cultural en Hispanoamérica, frente a la globalización. El mito y la historia.” En *Revista Comunicación y Estudios Universitarios*, Univ. Cardenal Herrera CEU, n° 10, 2000.

⁴ Donde quizá esté inserta la música como modo translingüístico de comunicación.

el pueblo” partiendo de la tesis de que “preguntar por un pensamiento popular, encubre la posibilidad de descubrir un pensamiento propio”.⁵

Dentro de la extensión que me permite el presente trabajo y dados los actuales avances de esta reciente investigación, sólo me parece pertinente describir – intercalándolos a modo de trenzado contrapuntístico– algunos rasgos generales usando citas de algunos textos a modo de ejemplo. En un trabajo posterior, que debería estar a cargo de un equipo interdisciplinario, considero necesario trabajar exhaustivamente – con los textos hasta ahora compilados y todos los que se puedan compilar a partir de textos escritos e investigaciones de campo que recuperen la mayor cantidad posible de textos orales– en un análisis textual y discursivo detallado que fortalezca las conclusiones del presente trabajo e indague acerca de otros aspectos.

Este trabajo se apoya también en una revalorización del lenguaje denominado por Austin **ordinario o natural**⁶, presente recurrentemente en las expresiones líricas provenientes de culturas latinoamericanas tradicionalmente marginadas desde el discurso predominante de las culturas europeas colonizadoras: la cultura de los indígenas collas y la cultura de los negros esclavos en el Caribe.

I- Descripción general de ambos tipos de composición:

Esta es una breve descripción distintiva entre ambos tipos de composiciones que se completará con los rasgos descritos en el punto II.

Dado que el Calypso caribeño no es tan conocido por nosotros como las Coplas – presentes en varios textos musicales de nuestro propio folclore– me parece importante referirme a él con más detalle.

⁵ KUSCH, Rodolfo (2000). *Obras completas*, Rosario, Fundación Ross.

⁶ Tomo este concepto de la obra del filósofo y lingüista AUSTIN, John L. 2006 *Cómo hacer cosas con palabras, palabras y acciones*. Compilado por J.O. Urmson . Ed Paidós. Buenos Aires. pp.8-16.

a- Calypso-Kaiso-Kalinda⁷

Son composiciones líricas provenientes de la isla caribeña de Trinidad, originalmente improvisadas, consistían en comentarios sociales que servían para informar y comunicar a las gentes de clase media y pobre de la ciudad sobre los hechos más destacados, coinciden con cantos de oración y de sátira del oeste africano. Los ritmos y melodías son predominantemente africanos pero también se asemejan a la danza venezolana denominada “pasillo” o “paseo”; tienen incorporada, además, música de origen francés, irlandés e inglés. Hasta el 1800, se cantaban en lengua *creole* o *patois* y llegando al fin del siglo XIX adoptaron el “English verse”, la lengua y ciertos rasgos de la cultura y de la historia de Inglaterra.⁸ Después de la abolición de la esclavitud el 1 de agosto de 1838, el carnaval anual de Trinidad –de origen cristiano– se modificó y pasó, de ser una actividad aristocrática a transformarse en un festejo popular fuertemente influido por tradiciones africanas que introdujeron bandas con instrumentos musicales de bamboo y personajes caracterizados con vestimentas que remembraban irónicamente la época de la esclavitud. Recorrían las calles principales de la ciudad al son de las calindas, canciones, a veces entonadas por mujeres (*chanterelles*) que acompañaban el “stick fighting” o “canboulay”⁹, una peligrosa y fascinante mezcla de danza y de lucha, acompañada por tambores de piel o de bambú y otros instrumentos, que evocaba los padecimientos de la época de la esclavitud. La letra de las calindas, primero en lengua Creole y a fin del s XIX en inglés, podía ser de plegaria, de crítica o de desafío verbal a uno o varios oponentes. En 1800, esas bandas usaban para ensayar sus presentaciones antes del carnaval, carpas “tents” hechas con cañas de bambú y

⁷ Tres modos de nombrar la misma composición, explicados detalladamente por HILL, Errol (1972). “*The Trinidad Carnival, mandate for a national theatre*”. Austin: University of Texas press. pp. 56 y ss.

⁸ HILL, Errol. 1972. pp. 58 y ss.

⁹ Vocablo derivado de “*Canne brûlée*” que es una caña encendida que llevaban los negros esclavos para iluminar su camino y defenderse de alimañas cuando sus amos los convocaban a trabajos de noche.

techos de hojas de palmera, en esas carpas el “chantwell”¹⁰ componía canciones y practicaba con los miembros de su banda¹¹, armando su coro; durante los días de carnaval recorría las calle con su banda y las canciones ensayadas, pero también se improvisaban canciones de plegaria, crítica y desafío, preparadas para enfrentar a rivales en contrapuntos de gran riqueza expresiva para que el público decidiera quién era el mejor. De los cantos improvisados, sólo se conservan algunos fragmentos, guardados en la memoria colectiva del pueblo. Hacia 1900, el *creole* o *patois* dio lugar al inglés y los instrumentos de bamboo fueron sustituidos por “steel instruments”¹² y la asistencia del público se concentró en las carpas, se comenzó a cobrar el ingreso y a modernizar las instalaciones, cambiando las lámparas de kerosene por las de gas, proveyendo sillas alquiladas en vez de bancos de bambú al público, e incluyendo orquestas con flauta, clarinete, guitarras, bajo y, ocasionalmente, violines. En temporada de turismo, se usaron para estos espectáculos cines y otros salones de la ciudad. Los artistas se fueron haciendo conocidos y grababan sus temas en Nueva York. El Calypso trascendió al mundo y se puso de moda. Se constituyó en el origen de la actual forma de teatro denominada “calypso drama”, orgullo nacional de Trinidad.

b- Las Coplas en la puna Jujeña

La copla en la Puna es mucho más que un tipo de composición poética popular cantada, compuesta por tres o cuatro versos generalmente octosílabos, de rima asonante. Estas coplas albergan “la sutileza de un mundo poético, fresco y vital donde el paisaje y

¹⁰ ABRAHAM, Roger D. (1983). *The Man-of-Words in the West Indies, performance and the Emergence of Creole Culture*. The Johns Hopkins University Press. Baltimore and London. Las traducciones del inglés pertenecen a la autora del presente trabajo.

¹¹ Nótese la semejanza de esas actividades con las de las “escolas do samba” de Brasil cuyas producciones y sus vinculaciones con estos textos serán objeto de futuras investigaciones.

¹² Instrumentos metálicos. A partir del reemplazo de los tambores tradicionales por una adaptación hecha a los tambores metálicos usados para almacenar y trasladar petróleo.

la vida cotidiana del hombre de la Puna y la Quebrada de Humahuaca, toman forma lírica...”: “si no cantara no vivo, / yo vivo para cantar”.

Se trata de que “El canto, como modo de estar en y relacionarse con el mundo, involucra también el padecer, de tal suerte que canto y llanto se unen en una dialéctica que acompaña todos los estados anímicos del sujeto, desde la alegría a la tristeza, desde el dolor al amor...”: “a veces por llorar canto / y otras por cantar lloro”¹³

La copla en la Puna jujeña, todavía hoy, es un modo de expresión, de comunicación y de registro de la memoria histórica de sus comunidades; un modo de vida cultivado en las poblaciones de la Puna, desde la niñez, y presente en las festividades comunitarias. Existe una antigua y rica tradición coplera en la puna jujeña¹⁴. Es “Jujuy la tierra más fértil y privilegiada para el florecimiento y difusión de la copla”¹⁵.

II-Descripción de algunos rasgos comunes en el Calypso (K) y en la copla de la Puna Jujeña(C):

- **El contrapunto:**

Es un diálogo o contienda verbal lírica presente en ambos tipos de composiciones K y C¹⁶ que surge generalmente de modo improvisado a partir de la composición central. A excepción del diálogo y de las alusiones verbales dirigidas a el/los oponente/s –que a veces llegan a ser agresivos insultos o degenerar en luchas cuerpo a cuerpo–, el contrapunto mantiene el mismo estilo y temas de las

¹³ CRUZ, Barbarita. 2004. *Manos de barro, alma de pan. Coplas de mi tierra*. Libros del arcoiris. Jujuy Prólogo a cargo de María Euarda Mirande. p.7.

¹⁴ Gran parte de esa producción recopilada en: CARRIZO, Juan Alfonso. *Cancionero popular de Jujuy*.

¹⁵ FARFAN, Fortunato. 2003. “El contrapunto, una expresión folclórica que debemos conservar” Santa Catalina. Jujuy. p. 9.

¹⁶ Se usará “K” cuando se hable de Calypso, Kalinda o Kaiso y “C” al referirse a Copla.

composiciones de las que provienen; en ambos casos, son escasos los registros escritos de estas expresiones artísticas improvisadas, pero algunos ejemplos de fragmentos de textos y crónicas descriptivas de la época nos bastarán para poder interpretarlos.

K: Hay pocos vestigios del agresivo y metafórico lenguaje originario del “calinda dance with sticks” que fue el origen de los posteriores “ribald songs”¹⁷:

“Gros Jean, tienes una voz como el trueno”...”tu voz puede levantar a mi madre de la muerte”...”he venido a tomar la medida de tu tumba...” “quien sea mi amigo, no entre en este círculo”...”Que cada lagartija encuentre su agujero”.

El siguiente es el ejemplo de un breve intercambio de insultos en versos de rima consonante:¹⁸

Yo debo llegar a través del mar
Rey, oh Rey, recuérdame.
El duque de York debe llegar hacia mí
Yo debo ir y hacer besos a su “mommee”

El duque responde:
Yo justo llevo de Italia
donde Tarawaroo lloró por mí
¿A ti te enviaron
ellos para hablarme?
Hombre lleno de cualidades,
muerte, oh muerte, recuérdame
Mejor no cargues a nadie de quien me culpes
Pues yo hice respirar a tu madre por mi “pee-pee”.

C: Los temas del contrapunto son variados pero la temática preferida es el amor “son muy frecuentes los contrapuntos entre un hombre y una mujer, o entre un grupo de mujeres y otro grupo de varones, no se descarta tampoco el contrapunto entre dos hombres o de una mujer contra otra mujer”.

Éste es un fragmento del contrapunto entre un hombre y una mujer:

¹⁷ HILL, Erroll. 1972. p. 57. Los textos originariamente del creole aparecen en inglés, la trad. del inglés pertenece a la autora del presente trabajo.

¹⁸ Es una composición posterior pues no es traducida del creole e incluye nombres de personajes relacionados con la historia de Inglaterra “Duke of Cork” King”. Nótese la presencia de vocablos de procedencia africana: “Tarawaro”.

H “la piedra con ser tan dura / con los golpes se hace trizas,
En cambio tu corazón / con los golpes se hace chispa
M “Te quejas si te rechazo / y si te acepto, soy puta;
Que te aguante otra mujer, / andá a buscarla en la ruta”.

Éste es un fragmento de otro texto:

H “Tan chiquita y tan bonita, / me la quisiera llevar
su boquita caña dulce / yo la quisiera chupar”
M “Muchos han muerto queriendo / y otros mueren sin querer;
Te aconsejo que te vayas / y me dejes de joder”
H “Quisiera ser como el loro / verde nomás yo volara;
De tu casa hasta tu cama / de noche nomás llegara”
M “Yo tengo un perro lanudo / y otro perro cazador
El lanudo te distrae / el otro es el capador”.

En K y C, el texto está acompañado por instrumentos musicales y danzas que en K sufrieron mayores modificaciones con el paso del tiempo. En ambos, la danza y los ritmos están relacionados originariamente con festividades y temas sagrados, pero es necesario aquí marcar una diferencia que atribuyo a la geografía y la historia diferentes de ambas culturas:

K: La agresividad de sus contiendas verbales llega a ser mayor. Antes acompañaba y ahora, además, representa al “Stick fighting” mencionado arriba, que desde 1838¹⁹ recordaba anualmente las humillaciones sufridas durante el período de esclavitud. A menudo, debía intervenir la policía para impedir las expresiones directas o indirectas de crítica a la corrupción y la incompetencia política de los blancos.

C: Aunque existen referencias orales de contrapuntos devenidos en peleas cuerpo a cuerpo entre grupos o personas, el contrapunto de la Puna se define como “una contienda o una confrontación amigable de copleros, un bello diálogo poético utilizando como instrumento de comunicación, la copla (...) todo contrapunto

¹⁹ Año de la abolición de la esclavitud en Trinidad.

finaliza, como se ha iniciado, con una copleada general, para calmar los ánimos e imponer un clima de estrecha amistad y de sana alegría y diversión”²⁰.

K: Sus ritmos musicales y mascaradas carnavalescas²¹ se van haciendo más complejas y barrocos que los de los copleros de la Puna, probablemente debido a la diferencia de paisaje e idiosincrasia entre el altiplano y el Caribe, muy influido –este último– por la tradición rítmica africana²².

C:

... el habitante de la Puna y la quebrada mora en el silencio, que viene a ser como su seña de identidad, y este lugar común encierra una verdad rotunda: el hombre de las tierras yermas no abunda en palabras y reconoce los sutiles matices que van desde el silencio socarrón al silencio sentencioso, desde la simple falta de palabra al silencio primordial, que deja al desnudo las raíces de la existencia.

La música y el canto “fuertemente arraigados en la cultura jujeña y compañeros inseparables de las coplas” no son la cara opuesta del silencio existencial; cuando el coplero canta “el silencio obra en las metáforas y el mundo se carga de resonancias (...) Lo terreno y lo humano se funden en un silencio poético manifiesto detrás de las palabras, un silencio largamente amasado, como se amasa el barro”²³. En cuanto a su vestimenta en las festividades, es simbólica y colorida pero no ostentosa; el colla usa para vestirse los elementos que le provee su madre tierra: la Pachamama.

Tanto en K como en C, “el diálogo del contrapunto es muy completo, no sólo dialogan los protagonistas sino toda la rueda y todos los espectadores”²⁴, que son quienes además corroboran la calidad del coplero o “calipsonian man”. En K, el contrapunto puede desarrollarse entre los coros que acompañan a las bandas. A veces,

20 FARFAN, Fortunato. 2003. “*El contrapunto, una expresión folclórica que debemos conservar*” Santa Catalina. Jujuy. Pp. 11-14.

21 HILL, Erroll. 1972. p 24 y ss.

22 Ver ORTIZ, Fernando. 1974. *La música afrocubana*. Altamira rotopress, Madrid.- HILL, Errol (1972) “*The Trinidad Carnival, mandate for a national theatre*”. Austin: University of Texas press.

23 CRUZ, Barbarita. 2004. *Manos de barro, alma de pan. Coplas de mi tierra*. Ed Libros del arcoiris. Jujuy Prólogo a cargo de María Euarda Mirande. P. 9.

24 FARFAN, Fortunato. 2003. p 13.

se prepara la respuesta del público repitiendo versos o frases para que la comunidad los guarde en su memoria.

C: Dice Fortunato Farfán:

... si observamos las ruedas de cantores en las fiestas de carnaval, comprobaremos que la copleada no es nada más que un largo diálogo, un diálogo ameno e interesante que surge en forma espontánea y natural. En el contrapunto, se acentúa y enfervoriza esa conversación cantada y abarca los más diversos temas, los más variados matices. En el contrapunto se revela, con verdadera autenticidad toda nuestra cultura, la riqueza de nuestro folclore y todo el valor de nuestra literatura²⁵.

K: A menudo se repite anafóricamente la última frase de cada estrofa, como sucede con una canción navideña de Nevis, que incluye, al final de cada una de sus cuatro estrofas, el verso “and a merry Christmas to you all”; o con el Calypso “Ballad on Gorrie”, que no tiene coro, pero el último verso de cada una de sus seis estrofas se repite, presumiblemente, para que pueda ser repetido por el público e involucrarlos en alguna respuesta.²⁶ “Como se relata, fue premeditado”.

C: Muchas coplas se inician con un recitado que primero se dice y luego se repite cantando:

“la baguala es todo un grito / todo un silencio también
la caja es luna de noche / y es oro al amanecer”
“la copla tiene una voz / donde gestarse y crecer
Balvina Ramos se llama / pues la baguala es mujer”²⁷.

- **La ocasión del carnaval**

El carnaval es una tradición de origen cristiano y medieval hibridada en Latinoamérica con tradiciones de otras culturas (en este caso indígena y africana), se constituye anualmente en un espacio de contacto entre de la cultura popular y las culturas dominantes, fenómeno común en toda Latinoamérica. Es vinculante, pues es un

²⁵ FARFAN, Fortunato. 2003. p. 9.

²⁶ HILL, Erroll. 1972. p. 67-68.

²⁷ *Baguala vallista* de Balvina Ramos.

espacio de diálogo abierto entre diferentes culturas de clases sociales que normalmente no se interrelacionan.

K: Durante el siglo XIX, cuando el “stick fighting” obtuvo prestigio, muchos de sus participantes enmascarados durante el carnaval pertenecían a las clases sociales altas.²⁸ Este contacto en actividades comunes, que no fueran laborales, con los niveles más “cultos” sólo se daba durante el carnaval, en carpas o en procesiones callejeras.

C: Tradicionalmente, en las festividades y carpas copleiras que se organizan durante el carnaval en la Puna, desaparecen por unos días las barreras sociales.

- **Las *tents* y las “carpas”**

Son espacios presentes en ambas culturas que sirven de cobijo a la preparación y al desarrollo de las actividades artísticas; siempre están presentes para el carnaval y también en otras oportunidades festivas o conmemorativas. En Trinidad, dado que el K se comercializó más que las C, las *tents* a partir de 1900 fueron suplantadas por construcciones más modernas, o directamente por cómodas salas preparadas para espectáculos para los cuales se cobraba entrada; pero ya las composiciones no eran improvisadas, ni existía el mismo tipo de diálogo contrapuntístico entre el “calipsonian man” y sus oponentes o el público.

- **Man of words :**

En K, es “el hombre de las palabras” o “chantwell” o “good talker”, aquel que tiene una gran capacidad para narrar, memorizar e improvisar en versos cantados y sostener “luchas de palabras” con sus oponentes para alcanzar o no su victoria: es considerado un héroe en el Caribe. Es un referente social porque es el que tiene la

²⁸ HILL, Erroll. 1972. p. 28.

capacidad de hablar en nombre de la comunidad, de expresar sus más profundos sentimientos y comunicarlos a la comunidad, con la posibilidad de debatirlos también en canciones.

En C, “el contrapunteador” no puede ser un hombre joven pues, además de tener buena memoria y capacidad de improvisar, debe ser experimentado en su oficio:

... el contrapunto relevante, serio, profundo, no es propio de los jóvenes sino más bien de las personas mayores, de los cantores experimentados y de los grandes memorizadores que cargan en su cabeza cientos de coplas para utilizar, de ellas, las más adecuadas a cada circunstancia. En el desarrollo del contrapunto, sin embargo, no solamente juega el caudal coplístico recopilado y aprendido, sino también, la capacidad de improvisación de los cantores.(...) el verdadero contrapunteador tiene en su alforja un considerable caudal de coplas y se sirve de ellas de acuerdo con cada circunstancia y utiliza la copla más adecuada, como si ella hubiese sido moldeada expresamente para ese tema y ese momento(...) en esas ocasiones resplandece el arte en su forma más perfecta y surge la auténtica poesía popular y natural²⁹.

C: En la Puna, siempre hubo mujeres copleras de reconocida trayectoria artística tales como Barbarita Cruz de Purmamarca³⁰, o Balvina Ramos, de quien Hernán Viaggio dice:

... es baguala y es mujer. Es la voz de la pura femineidad, seductora, irreverente, poética, corajuda, ensimismada, melancólica y alegre. No hay límites para su canto ni menos para su encanto, desplegando un repertorio profundo, festivo y fresco, enmarcado en un arte milenario que no reconoce más maestros que la propia vida, Balvina, invita a asomarse a la poesía en estado puro, a la música escondida en las vísceras.

K: Con excepción de las “chantwells”, que cantaban en coro las canciones que acompañaban a los “stick fighters”, no se conocen destacadas “women in words” en Trinidad. Ese tema merece una indagación que todavía no realicé.

- **Lenguas híbridas**

²⁹ FARFAN, Fortunato. 2003. pp. 9-10.

³⁰ CRUZ, Barbarita. 2004, ob cit.

Tanto el *creóle* de las Calindas como el castellano de las coplas sirven para ejemplificar aquello que Tsvetan Todorov denomina “*cruzamiento de culturas*”³¹. En ambas composiciones, se usan lenguas híbridas (El *creóle*, *patois*: francés y posteriormente el Inglés, con multitud de expresiones provenientes de lenguas africanas en las Calindas, y el castellano hibridado con multitud de expresiones collas de las coplas³²) de las que por cuestiones de espacio, cito sólo como ejemplo parte del poético prólogo a uno de los libros de coplas de Fortunato Ramos, pues su prosa tiene el valor y los recursos estilísticos de su poesía:

Encuentro palabras productos de la tierra misma como Kancha, Imilla, Zapallo, Chujllo, quichuísmos netos hasta las tusas... Veo nacer neologismos que pululan aún en nuestro pueblo como... maistro, guagua, choclo, ñaña... Mientras arrogante y afoscado en la nobleza, camina el castellano que ha enriquecido su forma insípida bebiendo savias escondidas de las lenguas muertas (...) Quiero entremezclar regionalismos, como se apuña el anchi para hacer la chicha, como se mastica la coca con picante llicta, entreverando el castellano con restos escondidos del profundo quichua (...) ente coplas encantadas, entre charleras de cajas, entre bramidos del ronco erquencho, entre quejas lúgubres de cornetas³³.

Abundan otros ejemplos en los textos de las C y K citadas y en la bibliografía sugerida para consulta.

- **Estilo y valor literario:**

Ambos tipos de composición presentan rasgos estilísticos que le dan valor literario. Aristóteles explica en el cap. I de su *Poética* la calidad de una obra artística cuando incluye –como en el caso de K y C–, de modo armónico, el **lenguaje**, el **ritmo** (la danza) y la **armonía** (la música), y destaca la capacidad que posee la música de “suscitar simpatéticamente en los oyentes los estados afectivos de los cuales la melodías

³¹ TODOROV, Tsvetan y otros *Cruce de culturas y mestizaje cultural*. Júcar Universidad, Serie Antropología dirigida por Alberto Cardin. pp. 9-31

³² RAMOS, Fortunato, 2003. *Costumbres, poemas y regionalismos*. 11º edición . Humahuaca. Jujuy. p 9 - PALEARI, Antonio. 2005. *Diccionario mágico jujeño*. Impresora del Plata. Bs. As.

³³ RAMOS, Fortunato, 2003. prólogo pp. 9-10.

contienen ‘símiles’”³⁴. En las composiciones de K y C y, sobre todo, en sus modalidades contrapuntísticas, hay abundante uso de recursos expresivos. En el caso de composiciones satíricas, de humor, ironía picardía o burla, existe un uso especial y a menudo hiperbólico de la metáfora denominado por Gundaker³⁵ “**double voicing**”, mediante el cual, a través del humor y cierto tipo de metáforas, la cultura marginada logra “hacer escuchar lo no dicho”. Esto sucedía cuando en festejos o eventos de clase alta, en las orquestas de “country dance” los negros usaban un ritmo denominado “jombée dancing” que en los ritos africanos formaba parte de ritos de posesión para entrar en contacto con los espíritus. Un tópico recurrente de las K de burla eran los escándalos de los blancos de clase alta satirizados en las letras de las canciones, prohibidos continuamente por la censura y la policía.³⁶ El carnaval de la isla de Trinidad con su rica síntesis entre lo viejo y lo nuevo, sus formas folklóricas y artísticas, su combinación de tradiciones nativas y extranjeras, es considerado por muchos un producto cultural valioso así como el “Calypso drama”: teatro nacional de Trinidad surgido a partir de los diálogos del calypso y de la fuerza dramática de sus personajes³⁷.

- **Temática recurrente:**

En la temática recurrente del discurso de K y C, aparecen claramente definidas ciertas propiedades simbólicas y valores culturales –algunos ya mencionados–, de los cuales subrayaré sólo algunos:

C:

La temática de los contrapuntos es muy variada, se puede comenzar con un tema y seguir con otro y otros que van surgiendo de las mismas coplas que se cantan. El tema preferido, desde luego es el amor, especialmente cuando los “contrapunteros” son de diferente sexo. Otros temas preferidos son: la habilidad

34 ARISTÓTELES. 2004 POÉTICA. Traducción y notas de introducción: Eduardo Sinnot. Ed. Colihue, Buenos Aires. Cap I, pp. 3-10.

35 GUNDAKER, Grey. 1998. Signs of diaspora, diaspora of signs. Literacies, creolization and vernacular practice in African America. New York, Oxford. University Press, pp.15-20.

36 HILL, Erroll. 1972, p 57.

37 Ibidem, pp. 114 y ss.

para el canto, la capacidad para el trabajo, la vida del casado y del soltero ,la diversión, la alegría, el carnaval, los celos, la tristeza, el desamor, la falsedad, la soledad, la despedida, la moral, las costumbres, el caballo, el poncho, la caja, la borrachera, lo gracioso, lo picaresco, lo satírico. Forman un grupo aparte las coplas picantes³⁸.

K: Los temas recurrentes en tienen que ver con la afirmación de la propia personalidad en contraste con el otro como individuo o como grupo: la habilidad para el canto, la lucha y el sexo, algunos conflictos internacionales en los cuales se toma partido por uno u otro bando, la dignidad personal, la defensa del honor de la propia madre o la ofensa a la madre del contrincante, la ridiculización y crítica de las acciones erróneas de personajes miembros del gobierno.

III-Conclusión

La presente investigación me fue llevando casi con naturalidad a unir puntos muy distantes cultural y geográficamente tales como el Caribe y la Puna Jujeña, a partir de su modos y necesidades semejantes de expresión, muy ligados entre sí por profundas interrelaciones tales como las coincidencias de algunos rasgos semejantes que intenté –a pesar del reducido espacio– describir. Pretende además ser un aporte para mostrar el valor de expresiones culturales tradicionalmente desvalorizadas que conservan y transmitieron durante siglos, rasgos culturales que, redescubiertos y puestos en valor, serían capaces de generar una poderosa armonía centro y sudamericana en la cual la **palabra** –fruto de una rica hibridación de culturas– y el **ritmo** –íntimamente relacionado con lo sagrado en todas estas culturas– son capaces de expresar sentimientos profundos y fundantes. Es ésta una tarea que siento que puedo y debo hacer, uniendo mi realidad socio-cultural, mi actual profesión y mi inspiración. Es como

³⁸ FARFAN, Fortunato. 2003. p. 12.

si algunas voces desearan ser oídas a través de las palabras que yo, aquí y ahora, puedo decir...

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAHAMS, Roger D. 1983. *The Man-of-Words in the West Indies, performance and the Emergence of Creole Culture*. The Johns Hopkins University Press. Baltimore and London.
- ARISTÓTELES. 2004. *Poética*. Traducción, notase introducción: Eduardo Sinnot. Colihue. Buenos Aires.
- AUSTIN, John L. 2006. *Cómo hacer cosas con palabras, palabras y acciones*. Compilado por J.O. Urmson. Paidós. Buenos Aires.
- AZEVES, Héctor Ángel, 1965. *El verso criollo en la Política Argentina*. Buenos Aires.
- CARRIZO, Juan Alfonso. *Cancionero popular de Jujuy*.
- CRUZ, Barbarita. 2004. *Manos de barro, alma de pan. Coplas de mi tierra*. Libros del arcoiris. Jujuy.
- FARFAN, Fortunato. 2003. “*El contrapunto, una expresión folclórica que debemos conservar*” Santa Catalina. Jujuy.
- GUNDAKER, Grey. 1998. *Signs of diaspora, diaspora of signs. Literacies, creolization and vernacular practice in African America*. New York, Oxford. University Press.
- HILL, Errol 1972 “*The Trinidad Carnival, mandate for a national theatre*”. Austin: University of Texas press.
- KUSCH, Rodolfo 2000 “Obras completas, Rosario, Ed. Fundación Ross.
- MURDOCK, H. Adlai. 2001 “*Creole Identity in the french Caribbean Novel*”. Gainesville: University Press of Florida.
- ORTIZ, Fernando. 1974 *.La música afrocubana .* Altamira rotopress, Madrid.
- PALEARI, Antonio. 2005. *Diccionario mágico jujeño*. Impresora del Plata. Buenos Aires.
- RAMOS, Fortunato, 2003. *Costumbres, poemas y regionalismos*. 11º edición. Humahuaca. Jujuy.
- SARTRE, Jean-Paul. 1969 “*What is literature?*” and Other Essays. Cambridge: Harvard University Press.
- TEOBALDI, Daniel 2001 *La mundialización y los sistemas tradicionales. La reconstrucción del canon literario argentino en AAVV La mundialización en la realidad argentina* (T1) Córdoba, Ed. Del Copista.
- TEOBALDI, Daniel. 2000 *Los procesos de identificación cultural en Hispanoamérica, frente a la globalización. El mito y la historia*. En Revista Comunicación y Estudios Universitarios, Univ. Cardenal Herrera CEU, nº 10.

[Volver al menú](#)

3.19. El ensayo del siglo XXI.

José Pablo Feinmann: realidad, política y filosofía

Adriana Marisa Olivera

UNT - CIUNT

Resumen:

En la siguiente ponencia, abordaremos el tema de la identidad nacional, enmarcada en las nuevas problemáticas del nuevo siglo XXI. Para ello, analizaremos el ensayo de José Pablo Feinmann, *Escritos imprudentes II*, como objeto que nos permite interrogarnos y dialogar sobre tópicos recurrentes en nuestra literatura: la cultura, la política, la filosofía, la historia, Argentina y América Latina.

El ensayo nos invita a un diálogo crítico a partir de la enunciación de un intelectual múltiple que reflexiona desde la filosofía, la creación literaria y el periodismo, y que se posiciona explícitamente frente cuestiones como la historia reciente, los problemas actuales, la relación con Latinoamérica y el mundo Global, la praxis filosófica y las políticas de la memoria.

[Volver al menú](#)

Ponencia Completa:

El ensayo del siglo XXI.

José Pablo Feinmann: realidad, política y filosofía

Adriana Marisa Olivera

UNT - CIUNT

Se trata, como desde aquel día lejano y lluvioso de 1810, de tener o no tener una identidad propia. Para los revolucionarios de Mayo la cuestión no era solamente política o económica. Se trataba de una cuestión cultural. Siempre que está en juego el rostro del país se trata de una cuestión cultural. Porque la cultura es nuestro rostro.

José Pablo Feinmann

En la siguiente ponencia, analizaremos el texto de José Pablo Feinmann, *Escritos imprudentes II*, como objeto que nos permite interrogarnos y dialogar sobre tópicos recurrentes en nuestra literatura: la cultura, la política, la filosofía, la historia, Argentina y América Latina. Nos abocaremos al tema de la identidad nacional, enmarcada en las nuevas problemáticas del nuevo siglo XXI.

El ensayo nos invita a un diálogo crítico a partir de la enunciación de un intelectual múltiple que reflexiona desde la filosofía, la creación literaria y el periodismo, y que se posiciona explícitamente frente cuestiones como la historia reciente, los problemas actuales y la praxis filosófica.

¿Por qué, José Pablo Feinmann? Lo hemos elegido por considerarlo un escritor multifacético. Ha escrito novelas, guiones de cine, ha dictado conferencias sobre la filosofía de Hegel, ha incursionado en el ensayo y en el periodismo. En este último campo, lo encontramos en un diario como *Página 12*, en el cual escribe las contratapas.

Características del periodismo cultural

El periodismo cultural se propone reproducir las problemáticas actuales de esta época globalizada, satisfacer las demandas sociales, compartir las prácticas creadoras, apelando para ello a la información, un estilo y un enfoque adecuados a los materiales seleccionados y a las características del público al que va destinado.

Jorge Rivera¹ explica las diferencias entre dos concepciones de la cultura en los medios masivos de comunicación. Una concepción de la cultura se refiere al “conjunto complejo que incluye el conocimiento, creencias, arte, moral,

¹ Rivera, J., en *El periodismo cultural*, Paidós, Estudios de comunicación, Argentina, 1995

ley, costumbres y otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad”.

Las producciones artísticas o intelectuales que se producen dentro del mercado cultural se ubican en los perfiles de la industria cultural. En este campo, aparecen pares de conceptos opuestos como: elite/masa, cultura especializada/cultura general, tradición/modernidad, homogeneidad/heterogeneidad, etc.

Mientras las publicaciones destinadas a la cultura de élite se fijan como objetivo la hegemonía de un modelo de cultura especializada, erudita y homogénea, destinada a un núcleo calificado, otras publicaciones destinadas a la cultura de masas trabajan sobre los patrones de vulgarización, la heterogeneidad y la cultura general.

Los ensayos publicados en los suplementos de cultura y literarios debaten corrientes teóricas, ideológicas o estéticas. La mayoría del material destinado al periodismo cultural está enunciado con una actitud analítica que predomina sobre lo puramente informativo y descriptivo de la prensa general, que informa sin arriesgar evaluaciones ni posiciones políticas. Son frecuentes en éste campo los discursos que interpretan el sentido de los acontecimientos, desde una perspectiva hermenéutica con un trasfondo filosófico determinado.

La cultura media ofrece mayores posibilidades de heterogeneidad y mezcla que la alta y la baja. Condicionados por las exigencias del mercado, los intelectuales son responsables de seleccionar adaptaciones, textos de divulgación, y otros destinados a difundir contenidos de distintos ámbitos, de ahí la heterogeneidad de tópicos.

Otras características del discurso del periodismo cultural son la amenidad, el dinamismo, la claridad, la concisión y la capacidad sugestiva de la enunciación.

Escritos imprudentes: las marcas del saber y la vida

En la forma de exponer la problemática, el ensayo admite desde la más absoluta fluidez y espontaneidad heredada de Montaigne hasta el rigor intelectual en que prevalece la idea pura, transmitido por Bacon, o la estructura formalizada y la prosa elaborada con una intencional riqueza como en Thomas de Quincey. En el caso de Feinmann, se manifiesta el deseo de subrayar el carácter informal, descuidado y casi íntimo de los materiales que se congregan.

La relación entre literatura y política se conecta con el eterno conflicto entre autonomía del arte o literatura social² que dividió histórica e ideológicamente a los escritores a través del tiempo.

Se trata de abordar lo político desde la literatura, con un modo de lectura indirecta, donde el objeto será presentado, no representado: *lo que la marcha de la lectura hace presente*. Cristófalo enfoca la reflexión del discurso desde la perspectiva ideológica del “militante de la escritura”, que intenta sostener la “verdad de lo que se dice” y no su verosimilitud.

El ensayo (...) es siempre exposición de un lugar en un doble sentido: de un territorio –cultural y político– y de una posición asumida por el escritor. La cuestión es, necesariamente doble: hace al trato con un conjunto de pensamientos, y a la posición desde la cual se enuncia³.

² Para ampliar este tema, ver Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama, colección argumentos, Barcelona, 1997.

³ *El Ojo Mochó*, Ideogramas de la nación, Palabras del Espacio 310, Críticas, lamentos, conversaciones, Sigo XXI editores Argentina, p. 4.

El ensayo representa el diálogo entre un *yo* enunciador y un lector ausente, al que se intenta persuadir por medio de la argumentación. Para tal fin, el género usa distintas estrategias discursivas como por ejemplo, la narración y la descripción, entre otras. La enunciación se construye como un sujeto cultural erudito, legitimado por medio de las citas de autoridad y posicionado en una tradición intelectual desde la cual encara luchas de poder con otros sujetos del campo.

En el ritual de la escritura, el ensayista lee a otros enunciadores y se lee mientras escribe, construye un universo de sentido y se construye en él como sujeto cultural e ideológico y testigo autobiográfico de las historias que narra.

Feinmann es un ensayista *imprudente* porque se posiciona desde un discurso militante, por un lado, pero se legitima desde su conocimiento filosófico, por otro. Esto no implica una paradoja enunciativa sino una capacidad de persuadir desde dos posiciones: desde el saber y la experiencia vivida.

El enunciado se organiza en cuatro partes, de las cuales seleccionamos las dos primeras: “Reflexiones urgentes” y “Pensar la Argentina”, porque abordan específicamente la cuestión identitaria. La primera parte, se aboca a la reflexión de las problemáticas de actualidad, calificadas como “urgentes” por la enunciación.

Los tópicos son: el Peronismo y sus actores, la crisis, los problemas del hambre, la exclusión, la violencia, el rol actual del Estado y la construcción de la cultura y la identidad. La segunda parte, se restringe a los ensayos sobre la identidad nacional, la cultura y la utopía, entre otros temas.

Si bien este ensayo es extenso, por la acumulación de artículos, éstos son breves, dada la condición de ser incluidos en el diario. Asimismo, tienen que ver con las demandas del mercado, que contempla las urgencias de la recepción

por lecturas rápidas, que cubran los intereses de temas actuales, políticos o sociológicos.

El discurso está focalizado desde una primera persona; a veces, protagonista; otras, testigo. El tono es crítico y analítico. El modo autobiográfico de algunos textos refuerza el pacto de verosimilitud con un lector que se construye como un prodestinatario. Las anécdotas de hechos narrados son “simientes de pruebas”⁴ que anteceden las pruebas argumentales, tienen un valor funcional y persuasivo. La representación de la ciudad de Buenos Aires como una fiesta, está focalizada desde el testigo vivencial de los hechos y cronologizada desde los años '50 en adelante.

Conozco con detalle y conciencia esta ciudad desde los años cincuenta. La vi ser muchas cosas. Ser ciudad popular (...) Ser la ciudad de las sirvientas (...) Ser ciudad bombardeada. Ser ciudad de huelgas obreras (...) Ser ciudad de una milicada torpe que tomaba por asalto las universidades. Ser ciudad peronista que esperaba a Perón (...) Ciudad de las movilizaciones en el '73. Ciudad del miedo, del terror en el '76. Del Mundial. De Malvinas. De la democracia. Y vi a Buenos Aires ser la ciudad de las cacerolas...en las jornadas del 2001⁵.

Feinmann aprovecha la retórica del astuto novelista que sabe conmover utilizando los recursos de la ficción. La historia y la ideología se unen en un *cronotopo*⁶ que recupera una representación borgeana⁷. Aquí, en esta fiesta, el monstruo es Buenos Aires, *Goliat* de una argentina del simulacro federal que fagocita a sus entrañas provinciales, tan dependientes de la metrópoli como ella del Imperio global. El perfil identitario se condensa en la representación crítica, sintetizada en la década del '90 con la caricatura menemista.

⁴ Barthes, R., en *Retórica*, 1974 La antigua retórica; Investigaciones retóricas I; Ed. Tiempo contemporáneo; Buenos Aires. 1993 La aventura semiológica; Paidós.

⁵ Feinmann, J. P., en *Escritos imprudentes II. Argentina, América Latina y el imperio global*, Norma, Buenos Aires, 2005, p. 72.

⁶ Bajtín elabora el concepto de cronotopo: indicadores espacio- temporales para representar la imagen del ser humano en la literatura. Para ampliar, ver Zavala, Iris, *La Posmodernidad y Maijail Bajtín, Una poética dialógica*, Colección Austral, Espasa Calpe, España, 1991, p. 66.

⁷ Me refiero a *La fiesta del Monstruo*, escrita por Borges y Bioy Casares en *Obras completas en colaboración, Nuevos cuentos de Bustos Domec*, Emecé Editores, 1979 y a *La cabeza de Goliat, Microscopía de Buenos Aires*, de Martínez Estrada, Club del Libro, Buenos Aires, 1940.

Una “identidad nacional”. Aquí la oligarquía inventa al gaucho. Lugones en 1916, sacraliza al gaucho para demonizar al inmigrante (...) Luego, Güiraldes crea el gaucho tropero trabajador pero libre y Roberto Arlt da “otra” imagen del país en *El juguete rabioso* (...).⁸

La enunciación expone la idea de la identidad y la cultura como *una construcción de la libertad*⁹ opuesta a las posiciones esencialistas de la literatura. Una representación ideológica en la que los intelectuales son artífices responsables.

El tema es la identidad nacional. En el mundo globalizado y occidentoxicado de hoy es prioritario.¹⁰

Comprendemos entonces, la explosión de ensayos sobre la problemática que distribuye el mercado con características, ideologías y propuestas diferentes: a favor y en contra de la globalización y la controvertida posmodernidad, a favor de la integración regional y planetaria o del nacionalismo.

Feinmann se construye como cronista de la realidad, preocupado por los nuevos actores de la Argentina intolerante y de la exclusión social. La enunciación presenta las nuevas problemáticas, las explica, con crudeza, con ironía, aportando datos y comparaciones, incluyendo citas de autoridad para reforzar sus argumentos. El discurso se ofrece como un universo de diálogo y confrontación de ideas, que persigue la verdad.

Otro tópico importante mencionado anteriormente y desarrollado en varios artículos es el peronismo y sus representantes. Para ello la enunciación utiliza varias estrategias. Descripción, clasificación, entre otras.

Durante los primeros meses del Gobierno K. este cronista con opinión se empeñó en sugerirle que no se definiera como peronista porque esto le achicaba su representatividad.

E inmediatamente aclara a pie de página su poética y su política de la escritura:

⁸ Feinmann, en *Op. cit.*, p. 104.

⁹ *Ibidem*, p. 172.

¹⁰ *Ibidem*, p. 170.

¿No suena hipócrita esa tercera persona que algunos me reclaman? ¿Qué garantiza “La” tercera persona”? ¿Distancia, modestia, profesionalismo periodístico? Ninguna de esas cosas me atrae. Soy un escritor que escribe textos político- literarios. Asumo la primera persona porque la tercera persona la siento impersonal, descomprometida y, en mi caso, falsa. Esta primera persona no es inmodestia, ni petulancia, ni nada de todo eso. Es posesionarse sin veladuras de una palabra que es propia. Que no es la verdad. Que no se pretende “objetiva”. Es, vista desde aquí, más modesta que la del cronista, que pretende transmitir los hechos tal como son. Yo no transmito “hechos” sino “interpretaciones”¹¹.

La cuestión identitaria también aparece dentro del movimiento peronista, analizado desde la óptica filosófica con el apoyo de citas intertextuales:

Si todos somos peronistas es porque nadie es peronista. Si Menem y Macri pueden ser peronistas y Kirchner e Ibarra también eso significa que el peronismo tiene un grave problema de identidad (...) Hegel dice: “El ser, lo indeterminado, es en realidad, la nada (...) Entonces, si Menem- Macri son el peronismo y Kirchner- Ibarra son el peronismo, esto significa que pueden serlo porque pertenecen a un todo que no entrega identidad, que no tiene determinaciones internas claras. Así, el peronismo puede contener a todos porque es la nada. El ser libre de determinaciones se priva de una posible identidad. El peronismo en tanto identidad política partidaria está muerto como el radicalismo.”¹²

Feinmann describe al movimiento, lo define, lo clasifica, habla de sus figuras políticas. Así en sus artículos aparecen seleccionados sus mayores representantes: Perón, Menem, Kirchner, Eva Duarte. Realiza una síntesis de los períodos histórico- políticos y sus cambios de rumbo ideológicos.

Nacional-popular y proteccionista entre 1946- 1952, aperturista entre 1952- 1955, Sindicalista combativo y pone bombas, o “caños”, con la “Resistencia Peronista”, Negociador- dialoguista, conciliador con Onganía, claramente izquierdista o guevarista y hasta movimiento de guerrilla urbana en los setenta, productivista con Perón Gelbard y el Pacto Social del 73, fascista con López Rega, Isabelita y Ottalagano, social- demócrata con Cafiero y la Renovación en 1984/85 y neoliberal salvaje con Menem en la década del 90.

Máscaras, simulacros, cambios, identidades fragmentadas son características de la nueva época. Ejemplos, paradojas, oralidad, ironía son estrategias que utiliza la enunciación para componer su discurso. Y como todo ensayo ofrece tras la hipótesis y la argumentación, las propuestas del ensayista para salir de la crisis:

¹¹ *Ibidem*, p.83.

¹² *Ibidem*, p. 29.

Y si para “cerrar el hambre” (clausurarlo) hay que patear el tablero de la economía y los economistas, llegó el momento de hacerlo.¹³

Señores: impuestos especiales a las garantías exorbitantes, aumento inmediato de salarios, generación de empleos con buenos salarios.¹⁴

Haga demagogia. No es tan mala la demagogia. Siempre le da comida y ropa a los pobres.¹⁵

Conclusiones:

A lo largo de este breve trabajo, hemos analizado la cuestión identitaria en *Escritos imprudentes II* de José Pablo Feinmann. El ensayo argentino se ha caracterizado a lo largo de la historia por ser comprometido y posicionado con la realidad social. Este volumen en particular ofrece las características discursivas del ensayo posmoderno: fragmentarismo, artículos breves, polémica y confrontación, relación con el mercado. Asimismo, continúa la tradición literaria de los ensayos acerca de identidad nacional.

Feinmann se posiciona desde su subjetividad y su ideología, pero también desde su saber filosófico y su experiencia de vida. Una opción más para debatir la identidad y la cultura como construcciones ideológicas que pueden ser más inclusivas y democráticas. *

[Volver al menú](#)

*Nota del Editor: Esta ponencia fue presentada sin Bibliografía.

¹³ *Ibidem*, p. 58.

¹⁴ *Ibidem*, p. 71

¹⁵ *Ibidem*, p. 84.

3.20. Los significados regionales en la poesía de Lucía Carmona

Miguel Ángel Oviedo Álvarez
Universidad Nacional de La Rioja

Resumen:

Nuestro trabajo surge como consecuencia de la búsqueda de discursos culturales producidos en la provincia de La Rioja. A través de una exploración de tipo descriptivo de la poesía de la autora chilecitera, Lucía Carmona en los poemas de su texto “Pueblos de la Memoria” buscamos el sentido regional del texto.

La problemática del sentido poético obliga a apelar al cruce disciplinar: Semiótica, Filosofía del Lenguaje, Análisis del Discurso y Teoría Literaria.

La enunciación textual muestra la necesidad de recurrir al contexto para comprenderlo. Estudiamos la poesía regional de la citada autora reconociendo que no había estudios similares en la provincia.

Hipótesis:

Interpretar el sentido de un texto es interpretar un clima y un entorno cultural implicado en las circunstancias de producción del texto y también, proyectado, en su recepción.

Objetivos:

- Caracterizar e interpretar el sentido de la producción poética de Lucía Carmona.
- Interpretar el conocimiento antropológico del texto.
- Explorar el sentido en algunos significantes.
- Comenzar un estudio focalizado de la literatura riojana.

[Volver al menú](#)

Ponencia Completa:

Los significados regionales en la poesía de Lucía Carmona

Miguel Ángel Oviedo Álvarez
Universidad Nacional de La Rioja

Este trabajo –de tipo **descriptivo** y **explicativo**–¹ se propone estudiar discursos culturales producidos en la provincia de La Rioja, a través del texto “Pueblos de la Memoria” de la poeta Lucía Carmona que produce sus textos en Chilecito. El trabajo contiene un cruce disciplinar: Semiótica, Filosofía del Lenguaje, Análisis del Discurso y Teoría Literaria. Esta investigación sustenta la postura de que la literatura regional es un tipo de escritura; entendiendo al vocablo **escritura** como el **habla** expresada en forma escrita y al pensamiento como una configuración del lenguaje.

La enunciación textual muestra la necesidad de recurrir al contexto para comprenderlo. Estudiamos la poesía regional reconociendo que no había estudios similares.

Consideramos que las regiones son “mosaicos” de la gran estructura que componen las naciones. Frente al proceso de globalización actual, es necesario conocer la identidad de las regiones para comprender la identidad de las naciones. Además, para conocer el todo hay que conocer las partes, que son las regiones de cada país. Cada una tiene sus propios modos culturales.

Entre las posiciones de los estudiosos de la Literatura Argentina se consolidó la denominación **literatura regional** para las producciones donde los autores describen el lugar donde viven, el habla y las costumbres de sus habitantes, las fiestas populares, las devociones, los personajes, en definitiva, los modos culturales del entorno.

¹ Carlos A. Sabino, en *Cómo hacer una tesis* (citado en la bibliografía general), plantea que las investigaciones **descriptivas** son las que se ocupan de la descripción de hechos a partir de un criterio o modelo teórico definido previamente. Por lo tanto, el objetivo de éstas investigaciones no es el de verificar hipótesis. Las investigaciones de tipo **explicativo** se proponen, mediante la prueba de alguna hipótesis, encontrar relaciones entre variables que nos permitan conocer por qué y cómo se producen los fenómenos en estudio.

...(que) no es más que una determinada parte del lenguaje, aunque esencial... un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esa facultad en los individuos.

1. El concepto de lenguaje como punto de partida

La literatura es un hecho de lenguaje; un lenguaje elaborado que se distancia del cotidiano. El lenguaje es el medio de relación entre los seres humanos. La comunicación humana origina las sociedades y la cultura para poder vivir en ellas. El lenguaje nos precede y determina, nos constituye y nos objetiva como cultura, –según Lacan, está en el origen de la formación de nuestro ego. Está en el origen del ser humano y su cultura.

Ferdinand de Saussure lo define como algo: “... multiforme y heteróclito; a caballo en diferentes dominios, a la vez físico, fisiológico y psíquico, pertenece al dominio individual y social...”.

A la vez, el **lenguaje** comprende a la **lengua**:

1.1. Lengua y habla

Mientras que el **lenguaje** es algo indiferenciado, general y social, la facultad de comunicarse mediante estructuras de signos es realizada en multitudes de **lenguas** a través de actos individuales que constituyen el **habla**. O sea que el sistema general de signos –**lengua**–, producto social depositado en el cerebro de cada uno, da lugar a los usos individuales –o **hablas**. Benveniste (1993, 20) dice “el lenguaje es facultad, característica universal e inmutable del hombre que se realiza en las lenguas, particulares y variables”. Lo que afirma la diferenciación sostenida por Saussure en cuanto a que el **lenguaje** es lo general que se materializa en las **lenguas** particulares que enmarcan las **hablas** particulares. Toda **lengua** comprende elementos básicos pasibles de múltiples combinaciones. Y los elementos, unitarios en sí mismos pero combinables,

El **lenguaje** es indiferenciado e inclasificable, una facultad de los seres humanos, un reservorio psíquico surgido de las prácticas individuales, abarca a la lengua y al habla.

son los **sonidos** y **conceptos**. Para Saussure, el signo lingüístico es la combinación de un concepto y un sonido.

1.2. La condición simbólica del lenguaje

La lengua reproduce la realidad por medio del lenguaje. El individuo hace renacer en su discurso el acontecimiento y su experiencia. Pero cuando alguien habla, otro escucha. El que escucha, capta el discurso y a través de él, el acontecimiento reproducido. Así, el lenguaje funciona como **intercambio social**, donde el locutor hace renacer, en su discurso, el acontecimiento y su experiencia de él. Y el alocutario capta el discurso y el acontecimiento reproducido. El lenguaje reproduce al mundo con su organización propia. Cada parte del lenguaje articulado reproduce al pensamiento. El pensamiento es configurado por la estructura de la lengua. Cada hablante implica al otro con su repertorio de lengua y, en su discurso, se refleja la sociedad. Cada individuo “representa” lo real en un signo y es capaz de establecer una relación de “significación” entre lo real y su representación. Esto constituye la función de **simbolización**, propia de la mente del hombre, que inventa y comprende **símbolos**; el animal sólo comprende **señales**. Una **señal** es un hecho vinculado a otro por un nexo natural o convencional: un relámpago anuncia la tormenta, un grito anuncia el peligro. Los animales perciben las señales y son capaces de reaccionar frente a ella. Pueden aprender a reconocer señales, unir sensaciones a través de la señal, como en los reflejos condicionados de Pavlov. El hombre, en cambio, utiliza la señal, y crea símbolos con significado. El **símbolo** se puede percibir como impresión sensorial pero no tiene relación natural con lo que simboliza, sólo un rudimento de vinculación en el significado y el significante. Esto lo explicó Saussure:

... se ha utilizado la palabra *símbolo* para designar al signo lingüístico, o, más exactamente, lo que nosotros llamamos el significante [...] El símbolo tiene por carácter no ser nunca completamente arbitrario; no está vacío: hay un rudimento de vínculo natural entre el significante y el significado. El símbolo de la justicia, la balanza, no podría reemplazarse por otro objeto cualquiera, un carro, por ejemplo... [en realidad el símbolo] es *inmotivado* porque no hay relación natural entre significante y significado. (Saussure: *Curso...* 1974, 131)

Esta capacidad simbólica es conceptual. El pensamiento es el poder de construir representaciones de las cosas y operar sobre dichas representaciones, por eso es simbólico; y la transformación simbólica de la realidad en **conceptos** es el proceso por el cual se consume el poder racionalizante del espíritu. El pensamiento refleja al mundo, categoriza la realidad, y esta función organizadora está asociada al lenguaje, por eso se identifica al pensamiento con el lenguaje. (Benveniste 1993, 29 y ss.)

La facultad simbólica se concreta en el lenguaje y en todos los sistemas de comunicación que derivan de él. El lenguaje comunica “significados evocados” en el interior del sujeto que la transmite a otro a través de una expresión articulada y representativa. El lenguaje relaciona –dice Benveniste (1993, 30)– palabras y conceptos, y produce **signos**, distintos de sus referencias materiales. Intuye esas transferencias analógicas llamadas **metáforas**, factor tan poderoso del enriquecimiento conceptual.

1.3. Lengua y sociedad

El hombre simboliza su relación con la naturaleza y la transmite por medio del lenguaje. Plantea en esa relación a la sociedad. Por eso, no podemos separar lengua de sociedad. El lenguaje es parte de la cultura, que es el medio donde se cumplen las relaciones biológicas que dan sentido a la actividad humana. Merced a la lengua, el hombre asimila a la cultura, la perpetúa, la transforma y la transmite. Cada cultura es simbólica y el símbolo ata este vínculo vivo entre el hombre, la lengua y la cultura.

La cultura consiste en una multitud de nociones, prescripciones y *prohibiciones* específicas; lo que una cultura prohíbe la caracteriza al menos tanto como lo que prescribe, la cultura es un fenómeno complejo de representaciones, organizadas en códigos de relaciones y valores: tradiciones, religión, leyes, política, ética, artes, todo aquello que impregnará al hombre en su conciencia más honda, y que dirigirá su comportamiento en todas las formas de su actividad. (Benveniste 1993. 31 y ss.)

Desde las posturas que unen las Teorías de la Comunicación con la Semiótica y la Literatura, Paulinelli dice (1993): “La cultura será un entrelazamiento entre saberes, decires, temas, mediatizados por el lenguaje y materializados por múltiples discursos, a través de los cuales es posible conocer la realidad”.

El hombre, en tanto ser social, está inmerso en la cultura con un papel creativo y – en tanto– modificador de la misma de acuerdo a sus necesidades y concepciones. El lenguaje se materializa en **discursos** que son las estructuras comunicativas.

2. El término “escritura”

Como hemos visto más arriba, la **lengua** es un producto social derivado de la facultad del lenguaje y depositado en el cerebro de cada ser humano. La escritura es extraña al sistema interno de la lengua porque es una representación de la lengua; pues se cree que la palabra escrita es lo mismo que la palabra hablada, pero sólo es su imagen. La conservación de los idiomas está ligada a la escritura.

3. El concepto de Literatura regional

Revisaremos el concepto **literatura regional** en la historia de la literatura Argentina.

Alejandro Fontenla (1980) considera que a partir de *La Tradición Nacional* (1888) de Joaquín V. González y *Recuerdos de la Tierra* de Martiniano Leguizamón (1896) se comienza a elaborar una tradición, una actitud y una estética en contacto con el interior del país, sus ciudades y pueblos y sus ámbitos rurales. Esta corriente literaria **regional** comienza a tener características distintas al cosmopolitismo, permeabilidad a las modas estéticas, y posteriormente, la creciente industrialización presente en los productos estéticos elaborados en Buenos Aires.

La literatura regional se construye en un supuesto teórico que designa a los textos ficcionales que describen: paisajes del lugar en que se producen; hábitos y costumbres de sus habitantes, modos culturales, creencias, fiestas, quehaceres y modos culturales.

Augusto Raúl Cortazar (1949) resuelve el problema englobándolo dentro de la **literatura folklórica** porque “el folklore se propone el estudio de la mentalidad popular, del carácter, del alma del pueblo, a través de sus manifestaciones artísticas, religiosas, de vida material y psicológica” y “siendo los fenómenos folklóricos localizados por naturaleza, la literatura que los refleja debe tener carácter regional”.

Aníbal Ford (*En torno al regionalismo*) otorga al **regionalismo** un carácter valorativo entre dos zonas delimitadas: la llanura bonaerense, con campos fértiles y productivos, frente a otra más deprimida, entre las que estaría el Noroeste Argentino.

La *literatura regional* exhibe fenómenos de “país interior”, de “aislamiento”, testimoniado en la dificultad de los escritores para acceder a la industria editorial que los promocioe y les dé cabida en el panorama de la “literatura argentina”. De manera tal que es fácilmente aceptado aquel escritor que cumple con las “pautas urbanas” y no el escritor de provincia que nombra en su producción a un personaje característico de su tierra –por ejemplo– o la acción de su texto transcurre en las calles desconocidas de su pueblo.

Alejandro Fontenla, en el texto citado, distingue tres momentos diferenciados en la evolución de la literatura regional:

3.1. Tres momentos en la literatura regional

El primer momento está señalado por *La Tradición Nacional* (1898) de Joaquín V. González, que comienza una línea desarrollada con coherencia hasta la época del *Centenario*. El escritor riojano aboga por la necesidad de un arte nativo que represente la nacionalidad. *Mis Montañas* (1893), donde recordaba los paisajes nativos de su Nonogasta –sus quehaceres, creencias y fiestas populares, personajes históricos y del pueblo– prefiguraba esa línea, abonada más tarde por dos obras de Martiniano Leguizamón: *Recuerdos de la Tierra* (1896) y *Alma Nativa* (1906), donde se reivindican el habla, las costumbres y el paisaje campestre de Entre Ríos. En esta línea, encontramos a Ricardo Rojas en el *País de la selva* (1906), los cuentos de Roberto Julio Payró y la producción de Fray Mocho (José S. Álvarez).

La segunda generación está constituida por los escritores que comienzan a publicar en 1920 y continúan hasta 1940 aproximadamente. Rechazan a Buenos Aires como lugar de radicación y publicación de sus libros, y eligen la permanencia en sus tierras de origen.

En lugar de la **evocación nostálgica** como tema central, estarán motivados por una pertenencia natural y raigal a su medio. El sentimiento nativo se despoja de lo decorativo y toma formas más auténticas. La **naturaleza** no se denota con adjetivos ornamentales y adquiere significación real, como escenografía de la vida activa del hombre que la habita. El **optimismo social** ha dado paso a una autocrítica irónica cercana al pesimismo, y la perspectiva con que se describe el mundo está atenuada y desprovista de exaltación.

La tercera generación es la que empieza su producción a partir de 1940. Sus características son: la renovación lingüística que se comienza a considerar como eje de la creación literaria; **nuevos tratamientos formales** que separan a la creación literaria del naturalismo y del realismo tradicional, y dan paso a una observación crítica de la realidad.

Los escritores tienen otra visión del mundo, y otra concepción del oficio literario, y de la función de su instrumento expresivo.

Por lo tanto, la literatura regional sería la que refiere a las particularidades sociales y culturales de las diversas regiones del país. Sus características diferenciales abarcan: el nativismo, el costumbrismo, usos lingüísticos, creencias y festividades locales, etc.

La región cultural es un componente referencial rastreable en los textos literarios de cualquier país del mundo, sea su autor originario de la región representada o sea ésta producto de su imaginación utópica o de una recurrencia al exotismo para aludir a otros significados de raíz histórica, social o psicológica. Por lo tanto, todo texto literario es regional, en cuanto registra, directa o indirectamente –o aún a través de su ausencia–, formas y representaciones de una o varias culturas regionales que su autor reconoce a través de los lenguajes de las voces narrativas implícitas en su discurso estético.

De lo que surge que cada texto incorpora un contexto cultural e histórico que es el contexto que determina las circunstancias de producción del texto. Las “lecturas” están en relación con las diversas y variadas competencias –culturales, ideológicas y lingüísticas– de los receptores del mensaje comunicacional de los textos literarios.

Teniendo en cuenta que los textos literarios son universos comunicacionales donde se entrecruzan: contextos culturales, discursos, ideologías, particulares concepciones del mundo y usos particulares del lenguaje, deduciremos que los “significantes” del lenguaje no siempre connotarán los mismos “significados”, pues ese

lenguaje adoptará pautas del universo comunicacional de las unidades geográficas que conforman un país.

Si, además, tenemos en cuenta que la República Argentina está conformada por “mosaicos” de identidades, modos culturales y modos de expresión que se imbrican para constituir la nación, podemos decir que cada “zona geográfica” en las que se divide nuestra patria tiene particularidades en su escritura; fenómeno que, desde nuestra óptica, consideramos como “literatura regional”.

4. La región como identidad geográfica y cultural

Las regiones son unidades geográficas y no políticas, dentro de las que se definen las relaciones humanas, laborales, económicas, y, esencialmente las relaciones del hombre con la naturaleza.

4.1. ¿Cuál es la región de La Rioja?

Las poblaciones indígenas que poblaron la zona precordillerana de la República Argentina –es el caso del noroeste de la provincia de La Rioja– pertenecieron a la cultura incaica con centro en la ciudad de Cuzco, cuya expansión tuvo lugar hacia el siglo XV.

El Lic. Ramón José Díaz (1998) define al concepto de “región” como “un territorio que contiene determinadas características que le asignan homogeneidad, lo singularizan y permiten diferenciarlo de otro”. Por circunstancias culturales –se afirma en la misma publicación– La Rioja pertenece al Noroeste Argentino, aunque geográficamente, la región de los llanos, al sur de la provincia “tiene más relación con Córdoba y Cuyo”.

En la época en que esta tierra era habitada por los huarpes, la región de Cuyo o “país de las arenas” comprendía a la zona precordillerana y abarcaba a las provincias de Mendoza, San Luis, San Juan y el este de La Rioja.

Al territorio de La Rioja –prosigue el Lic. Díaz– la ocupación hispana, lo incorpora a la jurisdicción de Chile, junto a Cuyo –San Luis, San Juan y Mendoza. Pero Felipe II, en 1563, al crear la Gobernación del Tucumán, lo desliga de Cuyo y lo incorpora al Noroeste Argentino.

Fundacionalmente –afirma el Lic. Díaz– La Rioja está ligada al NOA y no a Cuyo. En 1772 se crea la Gobernación Intendencia de Córdoba y La Rioja pasa a constituir una región, con cabecera en Córdoba, integrada además por Mendoza, San Juan y San Luis.

El 24 de mayo de 1815, el Cabildo Abierto reunido en la Provincia la proclamó autónoma; pero el Congreso Nacional, reunido en 1817, anuló la resolución de los riojanos y retrotrajo la situación a como estaba hasta 1815. Finalmente, el 1 de marzo de 1820, se concretó la aspiración de autonomía provincial.

El Lic. Díaz concluye:

... desde el punto de vista político-administrativo, primero La Rioja estuvo en jurisdicción Inca junto con las actuales provincias del N.O.A., después de Córdoba junto a las de Cuyo –también en la época de los Huarpes²– para adquirir en 1820, calidad de estado provincial... su posición inter-regional que todavía gravita a la hora de tomar decisiones y explica la indefinición que aún existe.

La indefinición que subsiste, advertida por el Lic. Díaz, se debe a que por circunstancias históricas La Rioja pertenece al NOA y por razones económicas se la incorpora al Nuevo Cuyo, junto a Mendoza, San Juan y San Luis.

En definitiva, el medio ambiente no determina la idiosincrasia de los pueblos pero la condiciona. Así, en las primeras cartas de los cabildantes de La Rioja al rey de

España, podemos leer recomendaciones para la exención de impuestos y subsidios especiales. Causan los pedidos “la falta de trabajo, la escasez de agua y la extremada pobreza de los pobladores”. El pasado indígena sobrevive en el sustrato lingüístico del habla riojana, donde encontramos un abundante léxico de origen quechua: las hermanas menores son las “shulkas” de las familias, los José son “Jhosos” y “chumao” es el estado al que acceden los que se exceden en libaciones alcohólicas.

La celebración del Carnaval en La Rioja guarda muchas similitudes con el festejo que se celebra en todo el NOA. Aquí se entremezclan coplas cantadas al son de las cajas chayeras –la chaya es la expresión musical propia de La Rioja– con brindis abundantes, porque en esa semana se redimirá un año de penurias y desazones para los humildes del pueblo. Las chayas se mezclan con “vidalas” que son canciones melancólicas que definen características musicales del Noroeste.

El carnaval culmina con “topamientos” que simbolizan los choques culturales del natural con el hispano invasor y el entierro del “pujllay” que simboliza la tradición cristiana de enterrar a los muertos; el pujllay es el carnaval que muere pero volverá en el próximo año, como una anual resurrección. El carnaval nace de la “pachamama” parte de la trinidad astrológica –tierra, sol y luna– que veneraban los diagüitas y calchaquíes, los pueblos indígenas que se desprendieron de los Incas y poblaron el NOA.

Otro de los rasgos culturales compartido con el NOA es la creencia sobre el Bien y el Mal, materializadas en las leyendas populares como la “leyenda de la salamanca”. En la provincia se habla de muchos habitáculos subterráneos para que el diablo enseñe a sus discípulos (renegados de la fe cristiana) los secretos del mal, el azar, el poder y el amor.

² La afirmación es nuestra.

Finalmente, estamos en condiciones de afirmar, en consonancia con el Lic. Ramón Díaz, que la provincia de La Rioja tiene dos regiones definidas: los llanos del sur que se asemejan a Córdoba y San Luis y la región precordillera del Oeste que se asemeja al NOA, a San Juan y Mendoza.

5. La región y los textos literarios

¿Cómo se conforman los discursos regionales en los textos literarios? A través de signos que plasman referencias geoculturales a la región donde se produjeron los textos. Esos signos son significados subyacentes en el discurso. Se encuentran denotados en lecturas de la atmósfera; creencias, fiestas y celebraciones; hechizos, conjuros, remedios populares; interpretaciones acerca de la fusión de opuestos, tópicos del sentido común; atajos de la inteligencia en refranes, anécdotas y chistes; lecciones de filosofía práctica, repertorios del fatalismo, las costumbres y rutinas, en un generoso conocimiento empírico y habilidades, en emociones que permanecen y aseguran la supervivencia de la cultura autóctona y la continuidad de una espiritualidad mítica religiosa.

Un signo de devoción popular en las regiones de geografía desértica y semidesértica, donde la carencia de agua está ligada a un drama de sequía crónica y al tormento de la sed en personas y animales, es la devoción popular a “Deolinda Correa” –la Difunta Correa–, que aparte del significado mítico, muestra las connotaciones semánticas producidas por la sequía en los hombres de la región. Mendoza, San Juan y La Rioja comparten el clima semidesértico: el viento Zonda sopla agobiadoramente y barre los suelos arenosos y cubiertos de salitre de estas provincias. Los viajeros y pobladores erigen grutas y lugares de devoción en los costados de las rutas que atraviesan la región. Desde allí, el culto popular se ha extendido hacia el centro del país.

Los pueblos se apropian de prácticas religiosas, las celebraciones oficiales de la religión católica, cultos a la Virgen o los santos patronos con tradiciones rituales, litúrgicas y legendarias; celebraciones que la Iglesia como “institución” acepta, incorpora y promueve.

Las expresiones musicales –como la chaya en el caso que nos ocupa– son signos de regionalidad. Su ritmo se lo advierte en la tonada del habla de la gente. Sus cultores son admirados y recordados por el pueblo. Las fiestas donde se interpreta también son recordadas y, por supuesto, son motivos de celebraciones.

La música expresa un estado de ánimo particular, un carácter, una idiosincrasia, una psicología, acentos emocionales, una forma –cultural e ideológica– de ver el mundo y de hacer las cosas.

Sabemos que los signos se codifican en códigos para tejer mensajes. Los signos citados constituyen caracteres particulares de códigos comunicacionales y particularidades discursivas en la conformación de los textos con características regionales.

5. 1. La escritura regional

Considerar a la literatura regional como un tipo de escritura significa considerar a los textos como discursos comunicativos, formas de intelectualizar los espacios geográficos de producción textual. La literatura regional es un estilo de escritura que surge de las vivencias particulares de las producciones textuales.

6. La región en la poesía de Lucía Carmona

En su libro *Pueblos de la memoria*, Lucía Carmona propone imágenes y significados que remiten al hombre del lugar de producción del texto. Los significantes

de este texto significan la **escritura regional** de la autora. Nosotros buscaremos –a lo largo de sus páginas– las connotaciones regionales, las alusiones a la historia social y económica, los símbolos, el paisaje y la situación geográfica de Chilecito.

Lucía Carmona nació y vive en Chilecito, una ciudad situada al Oeste de la provincia de La Rioja, en la precordillera, cuyas características geográficas son: ser un valle entre los cordones montañosos del Velazco y del Famatina, y tener un clima semidesértico, esto es, calores intensos en el día y temperaturas bajas en la noche. Otra presencia característica en la zona es la del viento Zonda, que se produce cuando las masas de aire húmedo, provenientes del Pacífico, descienden por las laderas de la otra cara de la montaña como aire cálido, porque no posee humedad, y se calienta en su bajada. Este fenómeno influye en los adultos, les provoca mal humor y decaimiento, y a los niños puede deshidratarlos. En los cordones del Famatina que rodean a Chilecito hubo importantes yacimientos auríferos. Se explotaron hacia principios del siglo XX. Testimonio de ello es el cablecarril que une la estación de ferrocarril –en desuso– de Chilecito con la mina “La Mejicana”. Esta mina fue explotada por capitales ingleses y la labor se interrumpió a comienzos de la primera guerra mundial.

Y como consecuencia económica, a Chilecito sólo le quedó su potencial agrícola. Esta situación está denotada en “Éxodo”, primer poema del libro: “El tiempo mineral se ha consumido / sólo nos queda un sueño / de vegetal estremecido”. El poema termina connotando la sequía y la pobreza del territorio: “La montaña nos clava la sed entre los huesos / Lo que ayer alumbró el día / hoy es despojo de su noche profunda”.

Hablábamos más arriba de las devociones populares que la Iglesia Católica respeta y asimila. En la población de Angulos, se encuentra el niño de Gualdo, que es una imagen diminuta del niño Jesús en el pesebre. Anualmente a esta imagen se le lleva en procesión hasta Famatina. Lucía Carmona titula “Pueblos de la fe” al poema que

transcribiremos porque habla de la imagen religiosa; la jarilla, que es la vegetación autóctona; el incendio y la sed, que son imágenes que conjugan: devoción y paisaje.

Más allá de los recónditos eriales / Está un niño desnudo / El origen del páramo / Es siempre la inocencia / La ceniza del dolor / ha sido bautizada con agua virginal / por eso es que el temor / se asemeja al asombro / y lo dos son imagen / en el espejo móvil e infinito.

II

Se han incendiado piedras / malezas remotísimas / jarillas de silencio. / El aire mismo se ha incendiado / y está el niño de Gualco / aguardando el minuto / en que la sed del peregrino / devuelva al corazón / un río de pureza.

La presencia devastadora del viento zonda, unida a la pobreza y sus consecuencias, también son constantes: “El zonda volteó algarrobas con sus manos / para que en el invierno coman las bestias / Una mujer avanza por la senda de piedras / lleva en brazos el hambre y un niño de su seno”.

Otras connotaciones semánticas de la pobreza se presentan en el poema “Casi égloga en Vichigasta”. Vichigasta es un distrito del departamento Chilecito, cuyas fuertes características rurales están connotadas en la forma retórica de la égloga.

Corre el viento en una pulsación del pasado / cuando un día cualquiera, una hora cualquiera / la tristeza desnuda las épocas / el sonido avanza en dirección opuesta a los sentidos / y un silencio superior al espacio / viste el cuerpo fragoroso de la nada.

A lo lejos, las montañas azules / Resguardarán al pueblo de su olvido.

La alusión a los personajes del lugar, sus onomásticos, sus trabajos y su presencia en la tierra son fuertes significados regionales. Es posible que a un receptor alejado del lugar de producción del texto le signifique poco el nombre del rastreador Leoncio Macías, a quién está dedicado el poema “El rastreador”: “Don Leoncio Macías sigue los rastros / de un cosmos asoleado / y es nada más / la ausencia de los fuegos”.

O la celebración del cumpleaños de Visitación Carrizo, anciana pobladora de Chañarmuyo: “Quién hubiera pensado Visitación Carrizo / Que tus ochenta Eneros pudieran reír tanto!”

Los suelos de esta zona se forman “por arrastre”. Cuando llueve, el agua que baja desde los cordones del “Famatina” y “El Velazco” arrastra piedras, tierra y salitre. El suelo de los cordones montañosos está formado por grandes piedras que en su caída decrecen de tamaño hasta transformarse en arena mezclada con arcilla. En su curso, el agua se encarga de depositar las piedras primero y, más allá, la arcilla. Se forman, así, los suelos arcillosos, pesados e inútiles. La máxima decantación se produce en el valle, y, por ende, allí están los de mayor cantidad de arena, y los más fértiles, que corresponden a los distritos de Nonogasta, Sañogasta y Vichigasta, entre otros.

Lucía Carmona connota lo dicho en los poemas “Pueblos salineros”, “Pueblo Blanco” y “Sueño de vino en Nonogasta”: “No morirán los pueblos que habitan en la sal / [...] en los blancos parajes el tiempo ya no existe / Se han cubierto las casas de sal / las camas, las ventanas ...”

Más arriba hablábamos de las amplias variaciones climáticas del clima semidesértico: bajas temperaturas en las noches y altas en el día. Sin embargo, estas variaciones térmicas favorecen altamente a los viñedos. La Ingeniera Agrónoma Viviana Michel, dedicada al asesoramiento de la producción vitícola, expresa: “La temperatura es uno de los más importantes factores ambientales que determina la calidad de la cosecha. La vid es una planta que se adapta a diferente climas, pero prefiere aquellos en que se presenta buena amplitud térmica, entendiéndola como las diferencias marcadas entre la temperatura máxima y mínima, además, con humedad relativa y buena insolación. Las variaciones a lo largo de la temporada son necesarias para que se produzcan los diferentes procesos fisiológicos que se deben desarrollar a lo largo del ciclo productivo. Cuando en un año hay buena amplitud térmica, son mejores los vinos. En general, podemos afirmar que el clima y los microclimas de las regiones influyen directamente en la calidad de los vinos”.

Lucía Carmona connota esta explicación técnica en el poema “Sueño de vino en Nonogasta”:

Por la noche fermentan las uvas / y en el alba son líquidos besos.
En la noche montañas azules / para que la luz queme los inviernos.
En la noche se guardan tinajas / y en el día morado destierro.
En la noche se escapan corceles / y en el alba son vinos secretos.

7. A manera de conclusión

Los límites de una provincia o de las naciones no son los demarcados en los mapas, sino que los propios habitantes de los lugares los marcan a través de sus hábitos, costumbres, modos de vida, tonadas, intercambios culturales, registros de habla, etc. Los textos literarios son universos comunicativos con características estéticas y los signos, con los cuales se estructuran, tienen una poderosa connotación, que alude al lugar de producción. En efecto, cuando Lucía Carmona denota los distritos de su departamento, sus celebraciones religiosas, su economía, su clima, está connotando su región de la provincia de La Rioja.

La poesía de Lucía Carmona tiene los rasgos de la denominada “tercera generación”, pues encontramos un texto que privilegia el lenguaje, los recursos retóricos, las imágenes; en fin, aquellos procedimientos lingüísticos que confieren “literaturidad” a los textos y que contribuyen a diferenciar el discurso literario y otorgarle estatus de “estructura autónoma”, ligada a la imaginación del autor y el lector.

Estas características de “literaturidad” de *Pueblos de la memoria* otorgan una particular condición de “estilo” de “escritura” que no aísla al texto del contexto práctico de producción. Todo lo contrario, Lucía Carmona se hace cargo de las marcas regionales y con ellas elabora un aporte lírico a la Literatura regional.

Por otra parte, las sociedades contemporáneas, expuestas a procesos de cambios estructurales y atravesadas por la inserción de la tecnología, han ido cambiando los

procesos de creación y difusión de las manifestaciones culturales. Han penetrado distintas expresiones de la cultura de pueblos remotos de otras latitudes del mundo, merced a la posibilidad que brindan las comunicaciones y la información, se promueve una percepción global de la realidad y diluye las fronteras de la realidad; lo que permite la inclusión de hábitos, costumbres y expresiones culturales de otras comunidades. El acceso y difusión condiciona a los imperativos de las leyes del mercado y la industria de la cultura, situación de la que no escapa la literatura regional.

El hombre articula las manifestaciones culturales, gesta las transformaciones sociales, económicas, políticas y culturales en una sociedad y una geografía determinadas.

Las manifestaciones literarias regionales, en tanto productos de poco rédito económico, no escapan a la lógica mercantilista. Esto coloca a los escritores del interior en una situación de desventaja frente a sus pares de la Capital Federal. Se debe ampliar el acceso al público a las manifestaciones literarias mediante políticas que contemplen estrategias de defensa de los valores culturales.

Estos aspectos deben ser enmarcados en un programa cultural nacional que comprenda que la literatura regional es un elemento fundamental del acervo cultural de un pueblo, por cuanto testimonia su historia, costumbres, creencias, vivencias. Es un recurso para aprehender la realidad pero también para rescatar sus valores y esencia.

Delinear estrategias de resguardo, defensa y difusión de las expresiones endógenas propias de la región enriquece la visión del mundo y de las relaciones, conforme adquieren particularidades únicas e inimitables. Reflexionar sobre la literatura regional permite ubicarnos a media distancia entre las dos posiciones antes expuestas (metrópolis-interior). Estudiar el fenómeno desde la crítica estricta o desde la excesiva criticidad nos impediría descubrir el auténtico potencial de ambas.

Bibliografía

- Benveniste, Emile (1993); *Problemas de lingüística general*. Tomos I y II. Editorial Siglo XXI. . México
- Barthes, Roland (1993); *El Grado Cero en la Escritura*, seguido de *Nuevos Ensayos Críticos*. Traducción de Nicolás Rosa. Buenos Aires. Siglo Veintiuno Editores.
- _____ (1997); *Mitologías*. Traducción de Héctor Schmucler. Buenos Aires. Siglo Veintiuno Editores, undécima edición en español.
- Cortazar, Augusto Raúl (1949); *Bosquejo de una introducción al Folklore*. Universidad Nacional de Tucumán.
- Díaz, Ramón José (1998); *La Provincia Argentina de La Rioja y su Regionalización*. Versión mimeografiada.
- Dos Santos, Estela (1980); *Realismo Tradicional. Narrativa Rural*, en Capítulo: la historia de la literatura argentina N° 70. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires.
- Fontela, Alejandro (1980); “La cuestión de la literatura regional”, en *Historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires. C.E.D.A.L. N° 66.
- _____ (1980); “Prólogo a Juan Carlos Dávalos. La Muerte de Sarapura. Antología”, en: *Capítulo. Biblioteca Argentina Fundamental*, N° 66. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires.
- Jofré, Manuel (1990); *Teoría Literaria y Semiótica*. Universidad de la Serena, Chile. Editorial Universitaria.
- Paulinelli, María; y otros (1993); *Cultura y comunicación en la Argentina*. Alción Editora. Córdoba
- Saussure, Ferdinand De (1974); *Curso de Lingüística General*. Editorial Losada. Buenos Aires.

Volver al menú

3.21. Huellas de autores ingleses en la *Lucía Miranda* de Eduarda Mansilla

Lic. Claudia Teresa Pelossi
Lic. María Laura Pérez Gras
Universidad del Salvador

Resumen:

La novela histórica *Lucía Miranda* de Eduarda Mansilla (1860) recrea el mito protonacional que relata la llegada a América de la joven española que le da el nombre a la obra, junto con la expedición al mando de Sebastián Caboto en 1526.

Hoy se conoce que ninguna mujer formó parte de aquella empresa porque el emperador Carlos V lo había prohibido expresamente y los registros lo confirman. Sin embargo, Eduarda Mansilla relata estos acontecimientos como históricos, al igual que muchos de sus contemporáneos, por desconocer su origen ficcional.

La reedición crítica de esta novela que nuestro grupo de investigadoras, bajo la dirección de la Dra. María Rosa Lojo, publica en el marco de un convenio entre la Universidad del Salvador y la Universidad Católica de Eichstätt, Alemania, presenta un seguimiento exhaustivo del mito en la literatura desde su primera aparición en *La Argentina manuscrita* de Ruy Díaz de Guzmán en 1612, hasta la novela homónima de Hugo Wast en 1929.

Nuestro propósito en esta ocasión es dejar constancia de la magnitud y difusión de este mito al trasladarnos a las letras inglesas y hallarlo en dos obras anteriores a la novela de Mansilla: *La Tempestad* de William Shakespeare (1611) y la tragedia *Mangora, King of Timbusians* o *The faithful couple* de Sir Thomas Moore (1718).

[Volver al menú](#)

Ponencia Completa:

Huellas de autores ingleses en la *Lucía Miranda* de Eduarda Mansilla

Lic. Claudia Teresa Pelossi
Lic. María Laura Pérez Gras
Universidad del Salvador

La novela histórica *Lucía Miranda* de Eduarda Mansilla (1860) recrea el mito protonacional que relata la llegada a América de la joven española que le da el nombre a la obra, junto con la expedición al mando de Sebastián Caboto en 1526.

Hoy se conoce que ninguna mujer formó parte de aquella empresa, porque el emperador Carlos V lo había prohibido expresamente y los registros lo confirman. Sin embargo, Eduarda Mansilla relata estos acontecimientos como históricos, al igual que muchos de sus contemporáneos, por desconocer su origen ficcional. En rigor, la escritora Rosa Guerra publicó una novela sobre este mito, con el mismo título y en el mismo año que Mansilla.

La edición prologada y anotada de la novela *Lucía Miranda*, que la Dra. María Rosa Lojo dirigió y elaboró con la colaboración de nuestro grupo de investigadoras, compuesto por la Dra. Hebe Molina y las Licenciadas Marina Guidotti, Silvia Vallejo, Claudia Pelossi y María Laura Pérez Gras, presenta un seguimiento exhaustivo del mito en la literatura desde su primera aparición en *La Argentina manuscrita* de Ruy Díaz de Guzmán en 1612, hasta la novela homónima de Hugo Wast en 1929. Esta edición se realizó en el marco de un convenio entre la Universidad del Salvador y la Universidad Católica de Eichstätt, Alemania, y será publicada en la colección T.e.c.i. (Textos y estudios coloniales y de la independencia) en la editorial Iberoamericana-Vervuert.

Nuestro propósito en esta ocasión es dejar constancia de la magnitud y difusión de este mito al trasladarnos a las letras inglesas y hallarlo, en huellas y ecos, en dos obras anteriores a la novela de Mansilla: la comedia *La Tempestad*, de William Shakespeare (1611), y la tragedia *Mangora, King of Timbusians, or The Faithful Couple*, de Sir Thomas Moore (1718); y plantear la intertextualidad entre estas dos obras inglesas y la *Lucía Miranda* de Eduarda Mansilla.

No podemos demostrar cómo Shakespeare llegó a conocer el mito de Lucía Miranda, debido a que la composición de Ruy Díaz fue terminada hacia 1612 y la de Shakespeare en 1611. Incluso, el mito no aparece en imprenta hasta 1673, en que es recogido por la *Historia jesuítica* de Nicolás Del Techo, titulada *Historia de la Provincia del Paraguay de la Compañía de Jesús*, publicada originalmente en latín. Sin embargo, es probable que Shakespeare haya oído esta historia, debido a que los acontecimientos originarios se remontan a la expedición de Sebastián Caboto de 1526. En cuanto a Eduarda Mansilla, es muy factible que haya leído *La Tempestad*, porque conocía la obra de Shakespeare, ya que utilizó versos de *Hamlet* y *Macbeth* en dos epígrafes de su novela. Además, sabemos que era ávida lectora y dominaba la lengua inglesa.

Más allá de dichas especulaciones, los estudiosos no han dejado de observar posibles relaciones intertextuales entre *La tempestad* y la novela *Lucía Miranda*, ya que existen numerosos puntos de contacto.

En primer lugar, el nombre de la protagonista de la comedia, Miranda, coincide con el patronímico de Lucía. En su prólogo a las *Obras completas* de Shakespeare, el crítico español Astrana Marín (1974) plantea la hipótesis de que el nombre de Miranda en *La tempestad* provenga de la lectura de las *Relaciones* sobre la conquista y colonización de América. Como prueba de esto afirma que ese nombre se conocía hasta ese momento como apellido y que, por lo tanto, la elección del autor inglés podría basarse en el conocimiento de la protagonista del mito. En general, la crítica shakespeariana sostiene, por el contrario, que salvo la eventual aparición de alguna evidencia concreta, debe desestimarse la influencia del texto de Ruy Díaz sobre *La tempestad*. Agrega que el nombre puede tratarse simplemente de una resonancia etimológica latina: Miranda, “la que debe o merece ser admirada” (de mirari) y que por ello no existe necesidad de ningún “préstamo” de Ruy Díaz de Guzmán.

En cuanto a la personalidad y a la educación de las protagonistas de dichas obras de Shakespeare y de Mansilla, existen rasgos comunes. Ambas han sido educadas por un preceptor. Miranda ha recibido directamente de su padre una educación superior a la de las mujeres de su época. Lucía, a su vez, recibe la suya de Fray Pablo, quien la acompaña hasta su viaje a América y la ayuda a convertirse en una mujer virtuosa. Ambas se nos presentan como figuras idealizadas y angelicales, depositarias de las máximas virtudes femeninas de su tiempo, como honradez, pureza, sinceridad, sumisión, y se convierten en compañeras incondicionales del hombre amado.

Por otro lado, las dos poseen la llave del lenguaje y realizan una labor educativa con los “salvajes” privados de los bienes de la civilización; Lucía, con los timbués, de quien es su primera intérprete, y Miranda, con Calibán.

Cabe destacar el papel fundamental que juega el amor en ambas figuras femeninas. Se trata para ellas de un sentimiento casto y puro, y que, necesariamente, culmina en el matrimonio, previa salvaguarda de la virginidad. Ambos amantes, Fernando y Sebastián, se entregan a sus amadas en cuerpo y alma, son protectores, tiernos y respetuosos, y parecen manejarse con los típicos códigos del amor cortés. Además, ambas jóvenes son objeto de las miradas lascivas de los nativos, Calibán y Siripo, quienes intentarán ejercer la violencia sexual sobre sus cuerpos, dotados de extraordinaria belleza y encanto. El hijo de la bruja Sycorax está menos prendado de la

virtud de Miranda que los hermanos timbúes de las cualidades de Lucía: él quiere ante todo “poblar la isla de Calibanes” (*vid.* Shakespeare 1997, Acto I, escena II) para recuperar su territorio. Es por ello que a este personaje se lo asocia con el principio de la tierra, mientras que a Ariel, su enemigo invisible, se lo asocia con el aire. Ariel significa en hebreo, “león de Dios”: “Estamos guardando vuestro sueño cuando ha resonado un sordo rugido como de toros, o más bien de leones”, asevera Sebastián, cuando escucha extrañado su voz (*vid.* Shakespeare 1997, Acto II, Escena I).

En el plano argumental, aparecen en ambas obras la rivalidad entre hermanos. En *La tempestad*, Antonio ha usurpado a su hermano Próspero el ducado de Milán y lo ha obligado a exiliarse en una isla desierta, junto con su pequeña hija de apenas tres años. La envidia y la ambición desmedida –tal como se da en Siripo– han constituido el móvil de los actos de Antonio. Sin embargo, a pesar de la traición, el ex duque perdona a su hermano, demostrando magnanimidad y deseo de conciliación. En *Lucía Miranda*, la situación es similar, con la diferencia de que la rivalidad entre Siripo y Marangoré va acrecentándose a lo largo de la obra, mientras que en la comedia, es anterior a los hechos planteados. En *Lucía Miranda*, los gemelos aparecen como personajes antagónicos. Siripo se muestra diestro en el manejo de las armas, como su hermano, pero a diferencia de éste no posee el mismo atractivo: mientras uno es franco y hábil en el hablar, el otro es esquivo y reservado; físicamente Marangoré lo supera en belleza de formas, mientras que Siripo es “contrahecho y desairado”, poco dotado por la naturaleza, como Calibán. La temática del cainismo va abriéndose paso: la envidia y el resentimiento del menos dotado lo llevará a elaborar un plan para eliminar al que todos consideran superior. Próspero no logra matar a su hermano, puesto que éste goza de gran reputación, por lo que se conforma con su alejamiento; en cambio Siripo llega al fratricidio. El indio timbú da muestras de su bajeza moral en reiteradas oportunidades; por ejemplo, es el único que no demuestra piedad hacia la india cautiva del bando contrario, mientras que los otros están dispuestos a perdonarle la vida. Y así, se van perfilando sus verdaderos rasgos: es frío, pérfido, astuto, y finge no conocer el español para tomar distancia del grupo y manejarse sin trabas. Sigilosamente, termina convirtiéndose en la serpiente tentadora que, para arrojar a Marangoré a la perdición, lo va convenciendo con palabras fuertemente persuasivas de la necesidad de adueñarse de Lucía. Una vez muerto el heredero en la refriega, Siripo se apropia del doble botín usurpado: el poder político de la tribu y el poder sexual ejercido sobre el cuerpo femenino deseado por ambos.

El contexto del viaje constituye un punto de contacto importante entre el mito original y la obra de Shakespeare: se relatan la tempestad y el encuentro entre europeos y nativos en un territorio desconocido y exótico. La Dra. Lojo sostiene en la Introducción a la novela que seguramente Shakespeare conoció estos periplos a través de las crónicas de viajes de la época, sobre todo de la de Antonio de Pigafetta, cronista del viaje de Magallanes, que fue traducido al inglés en *The History of Travayle in the West and East Indies* (1577). Esto se puede demostrar por la utilización de varios nombres españoles para los personajes de *La Tempestad* y, sobre todo, por la mención de “Setebos”, demonio de los indios patagones que es nombrado en la crónica de Pigaffeta. Calibán, a su vez, aclara que Setebos es el dios de su madre (*vid.* Shakespeare Acto I, Escena II). Hay secuencias escénicas que evocan anécdotas habituales de exploración, como la recepción de extranjeros como dioses y su ofrecimiento de licor a los nativos (*vid.* Shakespeare, Acto II, Escena II), donde Calibán se ofrece para servir a Trínculo y a Esteban, después de haber probado el vino que le dieron. Por otra parte, el naufragio ocurrido en 1609 durante un viaje a las Bermudas, que se relata en una carta de William Strachey y que se difundió como: “A True Reportory of the Wreck and Redemption of Sir Thomas Gates, Knight” (1610), fue de gran influencia para la última obra de Shakespeare, entre otros relatos de su tipo, y encuentra su eco en la tormenta que deben sobrellevar las naves al mando de Caboto antes de alcanzar tierra firme en la novela de Mansilla.

Más allá de la intertextualidad de *La Tempestad* con el capítulo cuarto de *Noches de invierno* del escritor navarro Antonio de Eslava (1609) denominado “Do se cuenta la soberbia del rey Nicéforo, y incendio de sus naves y la arte mágica del rey Dárdano”, que pasa sobre todo por lo argumental y el empleo de lo maravilloso, hay en esta obra de Shakespeare una preocupación original e irrefutable por el tema de la conquista de América.

Esta problemática es contemporánea de Shakespeare y su última pieza literaria puede ser leída como un estudio antropológico y filosófico acerca del encuentro entre el Viejo y el Nuevo Mundo. El dilema metafísico que causó el descubrimiento de otra forma de existencia está planteado desde el comienzo de la obra: Próspero es el conquistador que ha llegado a la isla y se ha proclamado dueño de todo, porque se considera más sabio y virtuoso, y ontológicamente superior a Calibán, quien ha habitado la isla desde su nacimiento y ha sido su único heredero. Próspero lo insulta y lo degrada, dirigiéndose a él con apelativos como “ponzoñoso esclavo”, “engendro del

demonio”, “infame”, “esclavo archiembustero”, “basura”, y le enseña su lengua para luego poder someterlo a través de ella. El personaje de Calibán es profundamente complejo, ya que por un lado, podríamos ver en él al amerindio colonizado y esclavizado, a quien privan de sus tierras y le imponen una lengua extraña. Pero, por el otro, también refleja la visión negativa del indígena como salvaje y primitivo (su nombre deriva de caníbal). Ante los ojos atónitos del conquistador, lo otro, lo diferente se presenta como monstruoso. En palabras tomadas de Todorov, los otros se presentan como aquellos “desconocidos, extranjeros que, en el caso límite, dudo en reconocer nuestra pertenencia común a una misma especie” (Todorov 2003,13).

Calibán encarna, entonces, la figura del “salvaje malo”, mientras que la visión positiva, la de la utopía del “hombre natural”, la del “salvaje bueno” se ve reflejada, en *La tempestad*, en el discurso de Gonzalo, portavoz del humanismo renacentista. (vid. Shakespeare 1997, Acto II, escena I). En dicha escena, ante la desesperación de Alonso por la presunta muerte de su hijo, el generoso consejero trata de entretenerlo, describiendo su concepción de una república ideal, verdadero "reino al revés". El discurso está tomado literalmente del capítulo "De los caníbales" de los *Ensayos* de Montaigne. En ambas obras, se plantea la posibilidad de una nación alejada de los cánones de la civilización, exenta de desigualdades sociales y económicas, puesto que no existirían ricos ni pobres, ni jerarquías basadas en vasallos y señores. Tampoco habría herencias y los seres humanos vivirían ociosos, porque la madre naturaleza ofrecería todo lo necesario sin esfuerzo alguno. Por consiguiente, las actividades económicas como el comercio o las tareas agrícolas para producir trigo o vino quedarían desterradas, y todo metal o moneda carecería de sentido. Tampoco sería necesaria la presencia de jueces para dirimir pleitos, ya que para Montaigne, vocablos como “mentira”, “traición”, “envidia”, “avaricia” serían inauditos. Por otra parte, el conocimiento de las letras o de los números, o de cualquier otro estudio, no tendría ningún asidero. Es decir que lo que se plantea es la antigua oposición entre naturaleza y civilización, desde una perspectiva utópica.

Esta dicotomía “salvaje bueno - salvaje malo”, atraviesa también la novela *Lucía Miranda*, y se da no sólo en el plano individual, como ya vimos en la antítesis Siripo-Marangoré, sino también en el plano social. Los timbúes son los buenos salvajes que, si bien portan armas, no parecen dispuestos a hostilidad alguna, reciben a los españoles con suma cordialidad y se muestran moderados en sus costumbres. Frente a estos, los charrúas, en cambio, son feroces y belicosos, y los timbúes se sirven de los españoles

para poder exterminarlos y mantener así la paz y el orden. Sin embargo, si observamos detenidamente, en la novela de Mansilla, los buenos salvajes de los timbúes distan bastante del ideal de Montaigne. Ellos no viven a su antojo por la pampa, sino que aparecen sometidos a pautas bastante rígidas. Eduarda Mansilla se detiene muy especialmente en el relato de las costumbres de estos indígenas. Se observa en ellos una estricta jerarquía social y política basada en la figura del cacique Carripilum, quien posee un poder omnímodo y un heredero, su hijo Marangoré. La naturaleza, si bien se muestra pródiga, exige una estricta organización para obtener sus frutos, de ahí la actividad reglada de las cacerías y de la pesca, a la que se le suma el riesgo de morir exterminado en cualquier momento por una tribu enemiga.

Shakespeare pone en escena el enfrentamiento de estos puntos de vista como una disputa de poder entre dominantes y dominados, traidores y traicionados, que termina en una “mágica” restauración del orden, en la que el poderoso recupera su lugar y el sometido sigue obedeciendo. En la novela *Lucía Miranda*, esa restauración del orden no es posible. Eduarda Mansilla sabe que la conquista se ha llevado a cabo de una manera sangrienta: hubo matanzas, malones, cautiverios y exterminios. El debate está más vigente que nunca en el momento en que escribe la novela, exactamente veinte años antes de lo que se recordaría en la historia como la Campaña al Desierto de 1880. En este sentido, afirma la Dra. Lojo en la Introducción (2006) que la posición de los hermanos Mansilla resulta excéntrica para el pensamiento hegemónico de la clase dirigente de su tiempo, ya que cuestionan las excelencias de un proyecto civilizador que implicaría hacer “tabla rasa” de las viejas formas culturales hispanocriollas, y relegar a favor del inmigrante a la población nativa (aborigen, afroargentina, mestiza).

Otra obra de las letras inglesas que presenta relaciones intertextuales con la novela de Mansilla es la tragedia *Mangora, King of the Timbusians, or The Faithful Couple*, de Sir Thomas Moore (1718). Es, en rigor, otra versión del mito de Lucía Miranda anterior a la novela que nos ocupa. Creemos que Moore conoció la obra por la crónica de Nicolás Del Techo, que para ese entonces ya estaba publicada en latín, aunque los textos presenten ciertas diferencias.

Es necesario remarcar que Sir Thomas Moore no debe confundirse con el autor de *The Loves of the Angels*, poema que Mansilla cita en varios epígrafes de distintos capítulos de su novela. Este Thomas Moore, autor de *Los amores de los ángeles* nació en Dublin en 1779 y fue amigo personal y biógrafo de Lord Byron. En cambio, el Thomas Moore que nos atañe nació en Surrey en 1663 y fue nombrado caballero por el

rey Jorge I. Su tragedia *Mangorá, king of the Timbusians* fue muy criticada después de su representación en el Lincoln's Inn Fields Theatre el 14 de diciembre de 1717.

La obra de Moore tiene algunas coincidencias con la de Eduarda Mansilla. Sin embargo, no alcanza su calidad estética y se aleja de lo histórico a través de ciertas incoherencias y anacronismos propios de los autores que escriben sobre aquello que desconocen. Para dar algunos ejemplos de estos desaciertos podemos mencionar la descripción de la corte de los timbúes como lujosa, deslumbrante, llena de riquezas de oro y plata, cuando, en realidad, Eduarda Masilla y la mayoría de los cronistas anteriores y posteriores a ella hablan de una pampa austera, desértica y de gente nómada y despojada. En cuanto a las riquezas, no dejan de mencionarse en la novela y las crónicas los rumores que nunca fueron probados acerca de los tesoros de la ciudad de los Césares. Más bien, los conquistados encontraron pobreza, hambre y desamparo en las inhóspitas tierras pampeanas. Por otra parte, los timbués en la tragedia de Moore son descritos como pomposos aborígenes africanos, de tez negra en lugar de cobriza, en completo contraste con los de Mansilla, que apenas adornaban sus cuerpos con plumas y cuentas de vidrios de colores.

Los puntos de contacto entre la tragedia inglesa y la novela se centran en el desdoblamiento de los hermanos: Mangoré y Siripo pasan a ser Mangora y Siripus en la obra de Moore. Se mantiene la dicotomía del indio noble frente al salvaje brutal. También se repite la maquinación secreta de Siripus contra su hermano, que lo lleva a la traición y el fratricidio. Lo que varía en la tragedia es que el desdoblamiento se extiende y abarca a todos los personajes principales. La heroína, Lucy, encuentra un doble especular en su hermana Isabella, que la secunda en virtuosidad y belleza. Los enamorados también aparecen de a pares: el joven Hurtado tiene un amigo, Mosquera, quien ganará el corazón de Isabella, por encima de la voluntad de don Nuño de Lara, su fiel pretendiente. Otra diferencia sustancial es que el primero de los hermanos en prendarse de las cualidades de Lucía es Siripus y no Mangora. Un detalle interesante es que lo que más cautiva a Siripus es la voz de Lucy. Esta característica de la heroína de ser quien domina las lenguas y despliega habilidades innatas para la docencia y la persuasión se repite tanto en la Lucía de Mansilla como en la de Rosa Guerra y la acerca a la figura de Santa Lucía con la que se la ha asociado en repetidas oportunidades.

Tanto en la tragedia inglesa como en la novela, encontramos un sacerdote cristiano, un hechicero indígena y un dios aborígen relacionado con lo demoníaco. Sin embargo, el tratamiento de estos personajes es muy diferente en cada obra. En la novela, Fray

Pablo es un ser culto, virtuoso, noble y valiente que no responde ciegamente a las estructuras y jerarquías eclesiásticas, sino que está dispuesto a romper con ellas a favor de la evangelización a través de la caridad. Pero, sobre todo, es la figura paternal que eleva a la joven y huérfana Lucía de los injustos condicionamientos que sufrían las mujeres de su época hasta hacer de ella una mujer excepcional. Los valores religiosos de la cultura española son destacados en la novela y la misión evangelizadora de la Conquista es clara en la figura de Lucía, como portadora de la palabra sagrada al Nuevo Mundo. En claro contraste con esta imagen, el Fraile Jacques, en la pieza teatral de Moore, es una parodia burlesca que encierra una degradación de la imagen del clero cristiano de la pluma de un autor protestante. El nombre Jacques remite al de Santiago que es el santo emblemático de las peregrinaciones españolas y de la lucha contra la herejía. En esta figura, Moore destrona lo sagrado español y expresa su visión de la Conquista, movida por intereses más bajos que los planteados por Mansilla, ya que el fraile representa la lujuria y la codicia.

Por el contrario, el personaje ridiculizado en la novela de Mansilla termina por ser el hechicero indígena, que por un ardid de Lucía queda en evidencia como un farsante ante todos sus fieles. De esta manera, Eduarda presenta al cristianismo en indiscutible superioridad religiosa, muy por encima de las supersticiones aborígenes, fundadas en el miedo a un dios/demonio que, una vez más, nos recuerda al Setebos mencionado por Calibán en *La Tempestad*. En cambio, en la obra de Moore, el hechicero invoca realmente un espíritu que se encarga de expiar las culpas de Fraile Jacques a través de una penosa humillación que lo expone frente a los demás.

El desenlace, tanto en la novela como en la pieza teatral, lleva a la fatalidad: la muerte de los fieles esposos a manos de Siripo. Sin embargo, Moore plantea una restauración del orden realizada por Caboto que vuelve a dar venganza como una especie de *Deus ex Machina* de las tragedias griegas. Una vez torturado y muerto Siripus, el joven soldado español Mosquera se casa con Isabella, la hermana de Lucía. Esta unión entre españoles, se contrapone a la unión planteada por Eduarda entre la joven india, Anté, y Alejo, su enamorado español. Sólo en la novela de Mansilla se vislumbra la posibilidad de una integración pacífica y armónica entre las dos culturas. Ni en Shakespeare, ni en Moore, esto parece posible.

La visión de la Conquista que cada autor expresa se manifiesta a través de su concepción de la misión española y de su mirada sobre el mundo aborígen. Shakespeare es el más imparcial de los tres, plantea la problemática de la Conquista y deja que

ambas partes se expresen. Lo más llamativo es el modo en que Próspero insulta a Calibán, con un lenguaje degradante tan poco apropiado para la altura moral que parece emanar el personaje en el resto de la comedia. Por otra parte, Calibán argumenta su posesión de la isla de una manera clara y convincente, tanto es así que deja pensando al lector acerca de la legitimidad de su reclamo cuando él insiste en que ha vivido en esa isla desde su nacimiento, mucho antes de que Próspero llegase. En Moore, la crítica a los españoles es clara. Se cuestionan los móviles de la Conquista como meramente materialistas. Sin embargo, los españoles son menos degradados que los indios, que la mayoría de las veces se muestran brutales y monstruosos; al punto de auto-descalificarse cuando comparan su propia imagen con la belleza de los españoles. Eduarda Mansilla intenta presentar una visión más equilibrada y objetiva de la Conquista. De hecho, su expresa intención es componer una novela histórica, una recreación ficcional de lo que realmente ocurrió. Aunque hoy sabemos que en ciertos aspectos de la novela esto no se logró –ya que toma el viaje de Lucía Miranda como histórico e idealiza la figura de Caboto, lo que parece suceder en casi todas las versiones del mito–, sí logra admirable objetividad en la recreación del contexto histórico-geográfico y en el tratamiento del mundo indiano. En este sentido, la novela plantea un contraste rotundo frente a la atemporalidad y la ubicación ageográfica de la isla en *La Tempestad*, por un lado, y frente al espacio de la tragedia de Moore, que remite al mito de la Edad de Oro o del Paraíso perdido, por el otro. En la desolada isla de *La tempestad* sopla un aire sutil y la hierba es frondosa, lozana y verde. Afirma Gonzalo: “Aquí hay de todo para vivir” (*vid.* Shakespeare, Acto I, escena II). A su vez, en las tierras americanas de la pieza teatral de Moore, se describe una corte timbú desbordante de exuberancia barroca, oro y plata. En cambio, en la novela de Eduarda, están constantemente presentes las necesidades que pasan tanto los indios como los españoles y las largas expediciones que realizan los cazadores para proveer de los medios de vida básicos a la gente de los asentamientos. Además, Mansilla no deja de destacar los valores de la cultura aborígen, sus virtudes y su capacidad de aprendizaje y asimilación de lo español. Hay extensas descripciones de las enseñanzas de Lucía y de cómo estas repercuten en la comunidad de los timbués. El máximo exponente de esta transformación cultural está personificado en la joven india Anté, quien admira a Lucía y decide convertirse al cristianismo como su ahijada.

Hacia el final de la novela, el español Alejo, con Anté entre sus brazos, se interna en la inmensidad de la Pampa que los cobija maternalmente. Su amor bendecido por el

rito cristiano del matrimonio corona ese ideal de unión entre el Nuevo y el Viejo Mundo, pues ellos serán la pareja fundante de una nueva raza y de un nuevo pueblo.

Para finalizar, queremos recordar la comparación de Ana María Rossi de Borghini, que sostiene que la relación entre estas obras es como un quiasmo: los autores americanos miran hacia Europa y los del Viejo Continente escriben sobre el Nuevo. Lo relevante desde nuestro punto de vista es que, por primera vez, una mujer argentina se detiene a observar su propia tierra y escribe sobre ella para dar testimonio de la historia de sus antepasados y tomar parte en el debate de sus contemporáneos, tanto de los Europeos como de los nativos, y nos hace partícipes de la otra Historia, la Historia no oficial, la de las narraciones orales, los mitos, las leyendas, los saberes populares. Este es legado que Eduarda Mansilla nos deja en su novela *Lucía Miranda*.

Bibliografía

- Aínsa, Fernando. 1999. *La reconstrucción de la utopía*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- , 1992. *Historia, utopía y ficción de la Ciudad de los Césares. Metamorfosis de un mito*. Madrid: Quinto Centenario.
- Astrana Marín, Luis. 1974. "Introducción al mundo de habla hispana". En *William Shakespeare: Obras Completas*. Madrid: Aguilar. Vol. I: 13-123
- Díaz de Guzmán, Ruy. 1969. *Historia argentina del descubrimiento, población y conquista de las Provincias del Río de la Plata*, escrita por Ruy Díaz de Guzmán en el año 1612. (1ª ed.1836). En *Colección de obras y documentos relativos a la historia antigua y moderna de las provincias del Río de la Plata* ilustrados con notas y disertaciones por Pedro de Angelis. Pedro de Angelis ed. Con prólogos y notas de Andrés M. Carretero. Buenos Aires: Plus Ultra. T. I. 45-488.
- Díaz de Guzmán, Ruy. 1974. *La Argentina*. Prólogo y Notas de Enrique de Gandía. Buenos Aires: Huemul.
- Eslava, Antonio de. 2003. *Noches de invierno*. (1ª ed. 1609). Edición de Carlos Mata Induráin. Pamplona: Fundación Diario de Navarra.
- Fernández Retamar, Roberto. 1973. *Calibán. Apuntes sobre la cultura de nuestra América*. Buenos Aires: La Pléyade.
- Guerra, Rosa. 1956. *Lucía Miranda*. (1ª ed. 1860). Prólogo de José María Monner Sans. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Departamento Editorial.

- Gutiérrez, Juan María. 1865. "D. Juan Manuel de Lavardén". Íd *Estudios biográficos y críticos sobre algunos poetas sud-americanos anteriores al siglo XIX*. Buenos Aires: Imprenta del Siglo. T. I, 35-128.
- , 1972. "La vida y la obra de Esteban Echeverría". En *Obras Completas de Esteban Echeverría*. Compilación y biografía por Juan María Gutiérrez. 2.^a ed. Buenos Aires: Antonio Zamora. 9-52.
- Lojo, María Rosa. 2006. *Lucía Miranda*. Edición prologada y anotada de la novela *Lucía Miranda* (1860) de Eduarda Mansilla, dirigida por la Dra. María Rosa Lojo con la participación de las investigadoras adjuntas Dra. Hebe Molina, Marina Guidotti, Claudia Pelossi, Silvia Vallejo y María Laura Pérez Gras. Iberoamericana-Vervuert. (En prensa)
- Mansilla, Eduarda. 1882. *Lucía Miranda. Novela histórica*. (1.^a ed. Diario La Tribuna 1860). Buenos Aires: Imprenta Alsina.
- Molina, Hebe. 1993. "Los españoles en las *Lucía Miranda* (1860)". *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. 80-100.
- Montaigne, Michel de. 1994. "De los caníbales". En *Ensayos*. Barcelona: Altaya. T.I, 263-278.
- Moore, Thomas, Sir. 1718. *Mangora, King of the Timbusians. Or the Faithful Couple. A Tragedy*. London: Printed for W. Harvey at the Receipt of General Post Letters within Temple-bar, and E. Nutt at the Middle Temple Gate in Fleet-Street.
- Moore, Thomas. 1823. *The Loves of the Angels, a poem*. London: A. & R. Spottiswoode.
- Oxford Dictionary of National Biography*, 2004. Oxford: Oxford University Press.
- Rossi de Borghini, Ana María. 1996. "Montaigne y Ruy Díaz de Guzmán en *La Tempestad*". En Jorge Dubatti ed. *Peregrinaciones de Shakespeare en la Argentina. Testimonios y lecturas de teatro comparado*. Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires. 119-123.
- Shakespeare, William. 1997. *The Tempest*. Madrid: Cátedra.
- Shakespeare, William. 1975. *The Complete Works*. A new edition, edited with an introduction and glossary by Meter Alexander. London & Glasgow: Collins.
- Techo, Nicolás del. 1897. *Historia de la Provincia del Paraguay de la Compañía de Jesús*. (1.^a ed. 1673). Versión del texto latino por Manuel Serrano y Sanz, con un

prólogo de Blas Garay. Madrid: Librería y Casa Editorial A. de Uribe y
Compañía. T. I.

Todorov, Tzvetan. 2005. *La conquista de América. El problema del otro*. Avellaneda:
Siglo XXI Editores.

Volver al menú

3.22. La encrucijada de la crítica literaria: ¿Indagar o legitimar?

Silvina Quiroga
Universidad Nacional de San Juan
Universidad Nacional de Cuyo

Resumen:

Para analizar el asunto de la especificidad de lo literario es necesario observar al campo literario como un espacio de fuerzas y luchas por la hegemonía, en el que la crítica desempeña un papel preponderante en torno a la legitimación de agentes productores y de productos mediante el otorgamiento de valor a los mismos. El objeto artístico responde a pautas preestablecidas que distinguen lo estético de lo no estético, pero éstas están subordinadas a un “nivel ideológico [que] establece una **relación hermenéutica** entre los individuos”.

Entonces, ¿cómo se reconoce (es decir, en función de qué principios) el “plus” presente en una obra? ¿Quiénes lo determinan? ¿Cómo se garantiza la permanencia de esa fuerza de sentido en el tiempo? ¿Cómo –a través de qué mecanismos– se efectúan los cambios de sentido de una obra en el transcurso de la historia? Las respuestas exceden las posibilidades explicativas de un enfoque que apueste a comprender qué es lo constitutivo de la literatura sin la vinculación con la significación que una sociedad otorga a esta práctica. Si negamos esta condición, corremos el riesgo de caer en el textualismo y, en consecuencia, de negar que la “función estética es una **relación**” entre práctica discursiva y esfera social. Si ignoramos la complejidad del objeto, inevitablemente arraigamos en el reduccionismo.

[Volver al menú](#)

Ponencia Completa:

La encrucijada de la crítica literaria: ¿Indagar o legitimar?

Silvina Quiroga
Universidad Nacional de San Juan
Universidad Nacional de Cuyo

Atisbar una respuesta acerca de la especificidad de lo literario es un asunto que despierta las más disímiles posturas. Aún hoy, a pesar de haber transitado un largo período tras la crisis del estructuralismo –o mejor dicho de los postulados

inmanentistas—, atacado desde las posiciones más diversas (hermenéutica, deconstrucción, estudios culturales, sociología de la cultura, semiótica, sociocrítica, estudios de la recepción, etc), el debate sobre aquello que define al fenómeno literario, sobre lo constitutivo de la producción estética bajo la forma general de la escritura (no olvidemos las manifestaciones orales) sigue en pie.

La teoría de la literatura, bajo sus diferentes corrientes y principios metodológicos o teóricos ha aceptado, podríamos decir en un acuerdo general, el supuesto de que la literatura, como cualquier otra actividad discursiva, está sujeta a la sanción social, es decir a determinaciones o regulaciones sociales y culturales que le adjudican valor como producción diferenciada entre las restantes prácticas discursivas (un claro ejemplo de este principio es la semiótica bajtiniana con su teoría de los géneros discursivos). Se ha analizado cómo operan “normativamente” los circuitos que intervienen en la conformación del canon (crítica especializada, mercado editorial, instituciones educativas y ámbitos académicos, periodismo, etc); sin embargo, continuamos preguntándonos en qué radica el valor estético de una obra.

En su artículo “Los estudios culturales y la crítica en la encrucijada”¹, Beatriz Sarlo expone su tesis de que “la significación social de una obra de arte depende de [un] **plus**, como depende de su público si la consideramos sólo en términos de su impacto presente (o sólo en términos de mercado)”². La investigadora sostiene la idea de que la literatura “es un discurso de alto impacto”³ en que confluyen en forma conflictiva dimensiones estéticas e ideológicas y que los textos literarios se caracterizan por “la fuerza de un sentido que permanece y varía a lo largo del tiempo”⁴. Aclara la autora que ese sentido “no se trata de una esencia inexpresable”⁵ en franca oposición a cualquier sustancialismo.

En el desarrollo del artículo, Beatriz Sarlo expone las limitaciones que, según su juicio, han demostrado los estudios culturales en tanto que no han logrado delimitar la especificidad del objeto literario, pues considera que sus análisis han homologado la actividad artística a las demás prácticas de la esfera cultural, sin “capturar la dimensión específica del arte, pues este rasgo tiende a ser pasado por alto desde la perspectiva

¹ Publicado en *Lulú Coquette*. Año 1 N° 2 (Marzo, 2003).

² *Ibíd.*, pág. 23.

³ *Ibíd.*, pág. 18.

⁴ *Ibíd.*

⁵ *Ibíd.*

culturalista que impulsa a los estudios culturales”⁶. Su planteo tiene como finalidad la revitalización de la crítica literaria frente a la superposición de intereses de los estudios culturales, ya que –como entiende la autora– éstos han convertido al arte, en general, y a la literatura, en particular, en “una cuestión que queda simplificada en una perspectiva sólo institucional”⁷. Es decir, vemos claramente, que su análisis es una discusión epistemológica orientada a la redefinición de objetos de estudio, tanto para la crítica como para los enfoques culturalistas –cuya legitimidad le parece obvia–⁸ y está fundado en el interés por salvaguardar “la disolución de la crítica literaria dentro de los estudios culturales”⁹.

Pues bien, esta postura defendida es susceptible de ser interpretada como una tendencia de (re)posicionamiento en el campo intelectual de una práctica y del sector que la ejerce, ya que en la redefinición del objeto, tal como es delineada en este artículo, prevalece la idea de dotar de cierta autonomía al discurso literario, lo que permite impulsar la “autonomización metodológica”¹⁰ de la disciplina crítica literaria, propuesta que evita que su especificidad no desaparezca **digerida** en el flujo de lo “cultural”¹¹. Ante los cruces epistemológicos¹² experimentados en los últimos treinta años, el objeto y la especificidad de la crítica literaria, así como su adecuación metodológica que legitima su autoridad en el abordaje del objeto literario, han perdido nitidez. Sin la “literariedad” como función inmanente al texto (o al sistema) se diluye la autoridad exclusiva de un campo específico de la ciencia, el de la crítica. Es preciso, entonces, si se pretende reposicionar la práctica de la crítica literaria, con un lugar preeminente dentro de los estudios de la literatura, la redefinición de lo que constituye al discurso literario, según se puede interpretar de la propuesta de Sarlo.

De esta forma, podemos observar entonces, tal como sostiene Foucault, de qué manera se refleja en lo postulado de Sarlo el hecho de que las prácticas discursivas regulan y definen ya no sólo “el uso canónico de las palabras sino el régimen de los objetos”, de modo que las prácticas discursivas científicas “forman sistemáticamente los objetos”¹³ mediante un juego de reglas que los definen y que, consecuentemente, los

⁶ *Ibíd.*, pág. 22.

⁷ *Ibíd.*, pág. 17.

⁸ *Ibíd.*

⁹ *Ibíd.*

¹⁰ BOURDIEU, Pierre (1966). “Campo intelectual y proyecto creador” en *Campo de poder, campo intelectual*. Quadrata. Buenos Aires. 2003.

¹¹ SARLO, Beatriz. *Op. Cit.*, pág. 19. El desatacado es mío.

¹² *Ibíd.*, pág. 17.

¹³ FOUCAULT, Michel (1979). *La arqueología del saber*. Siglo XXI. México.

transforman (modificando su identidad a través del tiempo), lo que da como resultado la posibilidad de su permanencia. Así, en el seno de la crítica literaria se establece la necesidad de plantear una nueva perspectiva sobre el fenómeno literario para no sólo conservar un objeto, sino también fundamentalmente, la vigencia de una práctica.

Por otra parte, Álvaro Fernández Bravo, en su artículo “Las memorias tangibles e intangibles de la crisis de los estudios de área a los estudios culturales latinoamericanos”¹⁴, critica el planteo de Sarlo, pues considera que “reponer la cuestión del valor estético” (plus) no presenta una vía para reinsertar la literatura (y la crítica) como un discurso de proyección social (problema al que alude Sarlo y con el cual inicia su análisis sobre el rol de los estudios literarios). Fernández Bravo sostiene que “insistir en la importancia de la “calidad” estética reintroduce problemas como la oposición cultura alta/cultura popular y cultura de elite/cultura de masas (...)”¹⁵ Este autor pretende allanar el camino a un planteo de la crítica no totalizador, en el sentido de que las líneas a seguir en un análisis de las producciones culturales deben contemplar realidades heterogéneas, de procedencias y de circulación diferentes, pues los proyectos totalizadores como la postulación de una “literatura nacional o continental” responden a tendencias homogeneizadoras que ignoran las diferencias y montan la noción de “identidad” sobre un único (y falaz) pilar. Por esta razón, Fernández Bravo propone “atravesar las fronteras disciplinarias”¹⁶, de modo que los objetos sean enfocados desde múltiples aristas, para así “reemplazar las certezas por la vigilancia epistemológica”¹⁷.

Ahora bien, por nuestra parte, consideramos que el problema más profundo del planteo teórico no radica especialmente en enfocar el análisis desde la valoración estética, puesto que reconocemos que tanto desde el ámbito específico de la crítica como dentro del circuito social más amplio los objetos artísticos son definidos como tales en función de este valor. La cuestión crucial a delinear es no ignorar de qué modo se producen las asignaciones de valor, cuáles son los agentes que intervienen y qué ideologías representan y reproducen y, a partir de este punto, vislumbrar las exclusiones o inclusiones que se ejercen en la calificación de producciones artísticas/no artísticas y en la gradación de adjudicación de alguno de esos parámetros. Pues, es menester no olvidar que en el campo social la producción y circulación de los bienes simbólicos

¹⁴ Publicado en Revista *CILHA*, Año 3, N° 4-5, 2003. Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza).

¹⁵ *Ibidem*, pág. 17.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*, pág. 21.

actúan sujetas a leyes de mercado, tal como los bienes de consumo¹⁸. En el caso particular de la literatura, la producción está regulada por “un mercado lingüístico [que] crea las condiciones de una rivalidad objetiva en la cual y por la cual la competencia legítima puede funcionar como capital lingüístico que produce en cada intercambio social, un ‘beneficio de distinción’”¹⁹.

De este modo, es necesario observar al campo literario como un espacio de fuerzas y luchas por la hegemonía, en el que –como ya se ha repetido varias veces siguiendo a Bourdieu– la crítica desempeña un papel preponderante en la legitimación de agentes productores y de productos mediante el otorgamiento de valor a los mismos. Así, el objeto artístico responde a las pautas preestablecidas que distinguen lo estético de lo no estético. Estas normas, a su vez, están subordinadas a un “nivel ideológico [que] establece así una **relación hermenéutica** entre los individuos, en tanto que las representaciones a las que éstos se adhieren sirven para otorgar sentido a todas sus prácticas económicas, políticas y sociales”²⁰, entre las cuales, por supuesto, se incluyen tanto la producción artística como la científica.

En este sentido, cabe preguntar: ¿Cómo se reconoce (es decir, en función de qué principios) el “plus” presente en una obra? ¿Quiénes lo determinan? ¿Cómo se garantiza la permanencia de esa fuerza de sentido en el tiempo? ¿Cómo –a través de qué mecanismos– se efectúan los cambios de sentido de una obra en el transcurso de la historia? Las respuestas a estas preguntas exceden las posibilidades explicativas de un enfoque que apueste a comprender qué es lo constitutivo de la literatura sin la vinculación con la significación que una sociedad otorga a esta práctica. Si negamos esta condición, corremos el riesgo de caer en el textualismo²¹ y, en consecuencia, de negar que la “función estética es, siempre, una **relación**”²², pero no a nivel de signos o palabras, sino una relación entre práctica discursiva y esfera social. Así pues, no podemos ignorar la complejidad del objeto, porque entonces, inevitablemente arraigamos en el reduccionismo.

Beatriz Sarlo postula a la literatura como “discurso de alto impacto”; acordamos que es así como los lectores concebimos al discurso literario, a diferencia de

¹⁸ BOURDIEU, P. *Op. cit.* y en (1985) *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. AKAL. Madrid

¹⁹ BOURDIEU, P. (1985), pág. 29.

²⁰ CASTRO-GÓMEZ, Santiago *Althusser, los estudios culturales y el concepto de ideología* (El destacado es del autor). Ver referencias en Bibliografía.

²¹ Expresión tomada de Álvaro Fernández Bravo (Pág. 20)

²² ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz SARLO (1993) *Literatura/ Sociedad*. Edicial. Buenos Aires. 2º Ed. (p. 29). El destacado es de los autores.

otras producciones discursivas. Sin embargo, ¿esta característica no responde acaso a una sanción social que la dictamina, que le otorga un lugar distintivo y excluyente a la producción literaria frente a los otros discursos? También la autora sostiene que “la literatura es socialmente significativa porque algo, que captamos con dificultad, se queda en los textos y puede volver a activarse una vez que éstos han agotado otras funciones sociales”²³. Esta afirmación despierta el interrogante sobre si eso que queda es intrínseco al texto, si permanece ajeno a las regulaciones sobre las interpretaciones que se efectúan en el ámbito de la crítica y en la sociedad. ¿Ese “algo” (plus, valor estético) es definido por todas las culturas de una misma forma o, mejor aún, es presentado en toda cultura a través de las mismas formas? Incluso, ¿ese “algo” existe como valor o como entidad para todas las sociedades? La literatura es una práctica circunscripta a una cultura y geografía limitadas –a pesar del proceso de globalización– y, sólo bajo esta premisa, se trata indudablemente de una práctica caracterizada por la “densidad formal y semántica”²⁴, rasgo que imperativamente en una esfera cultural determinada se le demanda (entiéndase: instituciones que intervienen en la adjudicación de valor dentro del campo de producción cultural).

En otro pasaje del artículo la investigadora aduce que “la literatura es valiosa no porque todos los textos sean iguales y todos puedan ser culturalmente explicados, sino, por el contrario, porque son diferentes y resisten una interpretación sociocultural limitada”²⁵. Creemos que, indefectiblemente, todo texto es explicable “culturalmente” y con esto queremos decir que un discurso tiene sentido en tanto que es significativo para una determinada cultura, pues sostiene sentidos legítimos para ese ámbito específico. Esto da lugar, obviamente, a las diferencias representativas de espacios y épocas culturales distintas. Los textos surgidos de contextos diferentes erigen resistencias interpretativas a códigos hermenéuticos ajenos al ámbito de producción. Aquí se plantea el problema de la traducibilidad en el que no pretendemos profundizar. Sin embargo, a pesar de las resistencias impuestas fundadas en las divergencias culturales, las prácticas interpretativas provenientes de otras culturas (o épocas) instauran nuevos sentidos para esos textos más afines con su esfera simbólica de dominio. De este modo, sostener que existe un sentido que permanece o varía en el transcurso del tiempo o en diferentes espacios culturales es un principio que no puede desligarse de ninguna manera del orden

²³ SARLO, *Op. Cit.*, pág. 18.

²⁴ *Ibíd.*

²⁵ *Ibíd.*

de lo social, pues la legitimidad de los significados no viene dada de antemano o, al menos, no debe ser aceptada como tal.

Así, tanto la posibilidad de existencia y circulación de sentidos y “la relación entre la literatura y la dimensión simbólica del mundo social²⁶ como la asignación de valor estético a un tipo específico de práctica discursiva están regulados mediante un sistema de jerarquías y controles”²⁷. Entonces, ¿por qué pretender escindir la crítica literaria de un dominio teórico más general que brinda pautas para el análisis de las representaciones sociales, de los mecanismos de legitimación de sentidos y valores? Si descartamos del análisis de las producciones literarias el enfoque que permite reconstruir cómo operan las “instancias específicas de selección y consagración”²⁸ ignoramos que las selecciones y consagraciones efectuadas parten de un principio ideológico, y que, en consecuencia, también las exclusiones. Por lo tanto, eludir la dimensión social y política en que se inserta la producción literaria (y su difusión), implica incurrir en la grave omisión de ignorar que el valor estético que la reivindica, así como “la variabilidad en la definición de lo que la sociedad, o sus instituciones delegadas, considera objeto y experiencia estética legítima”²⁹ dependen de decisiones que poco tienen que ver con una percepción desprovista de intereses, pues ninguna práctica está exenta de determinaciones ideológicas, ya que “los hombres no expresan su relación real con el mundo, sino la “voluntad” de relacionarse con el mundo de una manera determinada”. Los determinantes ideológicos de las prácticas sociales no son escindibles de la práctica misma, pues la acción (“fáctica” o discursiva) también es ideológica. “Las ideologías son, en última instancia, voluntad de poder”³⁰ y los objetos en que se concretizan (hábitos y discursos) son el medio de vehiculización de esa voluntad.

La autora, en defensa del pluralismo y la democracia, aboga por el derecho de los ciudadanos, pues “la igualdad de las personas es un presupuesto necesario”³¹, a no ser privados “a la herencia cultural”³². Consideramos que realmente debe ser así y que no deben condenarse al olvido las obras de la cultura “pese a otras consideraciones

²⁶ Cuestión que para Sarlo no es resuelta por los estudios culturales y, por ende, *pertenecen legítimamente a la crítica literaria*.

²⁷ ALTAMIRANO, SARLO (1993) *Op. Cit.*, pág.30.

²⁸ BOURDIEU (1966).

²⁹ ALTAMIRANO, SARLO, pág. 30.

³⁰ CASTRO-GÓMEZ.

³¹ SARLO, pág. 18.

³² Pág. 21.

ideológicas”³³, en virtud de los derechos de la comunidad a participar en la apropiación de los bienes culturales. Ahora bien, debido precisamente a este principio fundamental e insoslayable, también nos parece ineludible el derecho de los participantes de la cultura, tanto productores como consumidores, a indagar sobre los procesos de legitimación de los bienes culturales y sus fundamentos ideológicos y, con respecto a este punto, consideramos, además, que una crítica literaria autónoma, cuya tarea consista en el análisis de las diferencias formales y semánticas de la producción literaria, es decir de la dimensión específicamente estética, no es suficiente requisito para cumplir con esta tarea. Sólo si la crítica estrecha sus lazos con los estudios de base cultural y social es posible ratificar “los derechos de otros sectores de la sociedad, donde figuran los sectores populares y las minorías de todo tipo, sobre el conjunto de la herencia cultural, que implica **nuevas conexiones con los textos del pasado** en un rico proceso de migración”, teniendo en cuenta que en el devenir histórico que transitan los diferentes grupo sociales “viejos textos ocupan nuevos paisajes simbólicos”³⁴. Pues, no olvidemos que esos nuevos paisajes simbólicos están constituidos por densas redes sociales en que la pugna social es habilitada a través de una confrontación de sentidos que representa una disputa por la hegemonía en la participación de las prácticas económicas o de los réditos sociales.

En otro orden, tampoco hay que negar, tal como nos recuerda Sarlo, las diferencias existentes entre los productos culturales, especialmente las que se presentan entre los estéticos y los que no alcanzan ese rango. Es cierto, que cualquiera de los dos tipos pertenecen a una esfera cultural y emanan de condiciones históricas idénticas –en el caso de producciones coetáneas– y que en la mayoría de las circunstancias “refractan” con perspectiva y objetivos divergentes la situación en que son producidos, además de presentar rasgos formales distintos. Sin embargo, esas diferencias se insertan en complejas redes que tienen que ver con circuitos de producción, difusión y consumo que, como señala Bourdieu, están jerarquizados sistemáticamente y, por otra parte, no hay que perder de vista que la accesibilidad a la producción y consumo de productos estéticos está mediatizada por campos de fuerzas que reproducen la estratificación social. Así pues, tanto la producción como el consumo de bienes artísticos están regulados por un derecho de expresión y de acceso que reproduce las estructuras materiales de la sociedad. Al respecto dice Bourdieu: “Todo acto cultural, creación o

³³ Pág. 28.

³⁴ *Ibíd.*, pág. 21 (El destacado es mío).

consumo, encierra la afirmación implícita del derecho de expresarse legítimamente, y por ello compromete la posición del sujeto en el campo intelectual y el tipo de legitimidad que se le atribuye”³⁵.

Aunque admitamos que existen rasgos específicos –basados en la configuración formal del discurso y en la densidad semántica– que hacen de una determinada práctica discursiva un producto estético; y que, incluso, “perduran” en el tiempo y trascienden las fronteras espaciales y culturales, si no atendemos a los modos de asignación de valor a esos mismos rasgos, se presenta el inminente riesgo, sino de considerarlos como una característica inherente al discurso y libre de toda regulación externa –sin tomar en cuenta que existe en el medio un proceso de exclusión de otros rasgos y discursos fundado ideológicamente en virtud de la obtención de réditos simbólicos–, al menos sí de instituir estas características del discurso como universales. Por último, aún parece necesario reafirmar –intentando no sucumbir al temor que provoca el relativismo– que los valores son “enteramente convencionales”³⁶, tanto los éticos como los estéticos –a pesar de los proyectos totalizadores e invasivos de la modernización, la modernidad y la globalización–, pues si no comprendemos lo sustancial de este principio, es decir el pluralismo, la resistencia a la sujeción de los imperativos de culturas dominantes y nuestra memoria histórica se vuelven vulnerables.

BIBLIOGRAFÍA

- SARLO, Beatriz (1996) *Los estudios culturales y la crítica en la encrucijada en Lulú Coquette*. Año 1, N° 2, (Marzo 2003).
- BOURDIEU, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Quadrata. Buenos Aires. 2003.
- -----, *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. AKAL. Madrid. 1985

³⁵ BOURDIEU, P. (1966).

³⁶ SARLO. pág. 19.

- -----, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Trad. por Thomas Kauf. Anagrama. Barcelona. 1997
- ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz SARLO. *Literatura/ Sociedad*. Edicial. Buenos Aires. 2º Ed. 1993.
- FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro. *Las memorias tangibles e intangibles de la crisis de los estudios de área a los estudios culturales latinoamericanos* en Revista *CILHA*, Año 3, N° 4-5, 2003. Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza).
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago. *Althusser, los estudios culturales y el concepto de ideología*. (Dirección URL: <http://www.campus-oei.org/salactsi/castro3.htm>. Extraído 01/07/05).
- ROBIN, Régine (1993) *Extensión e incertidumbre de la noción de literatura* en Angenot, Marc y otros. Siglo XXI. México.
- JITRIK, Noé (1996) *Canónica, regulatoria y transgresiva* en Cella, Susana (Comp.) *Dominios de la literatura acerca del canon*. Losada. Buenos Aires. 1998.
- POZUELO YVANCOS, José María. *Teoría del lenguaje literario*. Cátedra. Madrid. 1989.
- POZUELO YVANCOS, J. M y ANDRADA SÁNCHEZ, R. *Teoría del canon y literatura española*. Cátedra. Madrid. 1989.

Volver al menú

3.23. El papel de las publicaciones periódicas en la difusión cultural y literaria: T.S.Eliot y Jorge Luis Borges en Argentina

Dra. Marcela RAGGIO
UNCuyo
CONICET

Resumen:

La obra de Eliot circuló de manera relativamente “integral”, con una dilación de no más de diez años con respecto a la publicación original, y con una variedad de obras traducidas; lo que permite establecer correlaciones entre la poesía y la poética de Eliot y la de los autores argentinos del '40.

Tanto la obra crítica como la producción poética de T. S. Eliot tienen una profunda gravitación en los mapas culturales de sus contemporáneos y de autores posteriores en diversos entornos, entre los cuales se cuenta el caso de Argentina. Dentro de este marco cultural, debe tenerse en cuenta el rol fundamental jugado por las revistas *Sur*, *Criterio* y *El hogar* en la difusión de la literatura crítica y de creación de T. S. Eliot. Resulta interesante que esta última, una publicación “dedicada a las familias”, incluya numerosas reseñas, traducciones y biografías del ámbito literario, entre ellas, de T. S. Eliot. Esta ponencia analiza las publicaciones de uno de los traductores más relevantes en la Argentina, Jorge Luis Borges, en *El Hogar*, en 1936 y 1937.

[Volver al menú](#)

Ponencia Completa:

El papel de las publicaciones periódicas en la difusión cultural y literaria: T.S.Eliot y Jorge Luis Borges en Argentina

Dra. Marcela RAGGIO
UNCuyo
CONICET

En el mapa cultural, crítico y poético de la primera mitad del siglo XX, se destaca la figura de T. S. Eliot, a quien más allá de las adhesiones y rechazos que despertó por igual, se le reconoce la cohesión de su sistema de pensamiento y la consistencia de su sistema poético. Hablamos de “sistema” porque la obra de Eliot puede ser leída en su conjunto

(tanto la producción literaria como su obra crítica) y se descubre que ambas constituyen una unidad, que el propio autor busca y subraya, donde la crítica echa luz sobre la poesía, y donde esta, a su vez, revela la cuidadosa orfebrería que Eliot propugna en sus escritos teóricos como rasgo de toda alta creación poética.

Dentro de la vasta obra crítica eliotana, destacan tres aspectos que pueden enmarcar teóricamente esta ponencia: el concepto de la obra de arte dentro del *corpus* de la tradición; la idea del poeta como intérprete y creador; y la del crítico como encargado de una labor *mayéutica* en su época. En primer lugar, revisaremos brevemente estos tres supuestos teóricos, para ver luego que los breves artículos de Jorge Luis Borges, objeto de nuestro análisis, surgen de los mismos pilares.

La tradición, el poeta y el crítico

El ensayo “Tradition and the Individual Talent” es uno de los más conocidos del Eliot crítico. Pertenece a su primera etapa¹, y apareció en el volumen *The Sacred Wood* en 1920. La idea central del ensayo consiste en la apreciación del arte como un *orden*, el de la *tradición*, en la que el pasado y el presente se influyen mutuamente:

No hay poeta ni artista que tenga su significación completa él solo. Su significación, su apreciación, es la apreciación de su relación con los poetas y artistas muertos. (...) El orden existente está completo antes de que llegue la nueva obra; para que persista luego de que se incorpore la novedad, *todo* el orden debe, aun si en pequeña escala, ser alterado; y así se reacomodan las relaciones, proporciones, valores de cada obra de arte respecto de las demás; y en esto consiste la conformidad entre lo viejo y lo nuevo².

Este ensayo, que más tarde Eliot mismo desmitificaría³, es sin embargo uno de los que mayor influencia ejercieron en los modernistas, y de los más difundidos hasta nuestros días. Como “manifiesto” o *summa* de la teoría eliotana sobre el arte, pone de manifiesto el rol que el autor asigna a la tradición como fuente donde abreviar, y a la que contribuir desde

la propia creación. De ahí que el poeta deba sacrificarse y “extinguir su personalidad”⁴ en aras de la tradición, de ese orden que le impone tanto dificultades como responsabilidades.⁵

En la Introducción a *The Sacred Word*, Eliot retoma el concepto de tradición, pero aquí lo hace en relación con el papel del crítico:

Es parte de la función del crítico preservar la tradición –allí donde existe una buena tradición. Es parte de su función ver la literatura como algo constante y como un todo; y esto significa eminentemente *no* verla como consagrada por el tiempo, sino verla más allá del tiempo; ver las mejores obras de nuestra época y las de los dos mil quinientos años pasados con los mismos ojos⁶.

Es decir, de la misma manera en que el poeta se despersonaliza porque su obra forma parte del *orden* de la tradición, el crítico también debe captar ese orden y elucidar: ya que es el propio lector, en última instancia, quien emitirá juicio sobre la obra⁷. En el mismo ensayo, Eliot se opone, implícitamente, a la crítica prescriptiva, a la cual opone la actitud *inquisidora*, que es propia no solo del buen crítico, sino del lector común que *contempla* la obra⁸. Años más tarde, en *Criticar al crítico*, Eliot volvería sobre esta idea al afirmar que el crítico supera las circunstancias históricas si ha de tener validez supratemporal, pero que, más allá de ayudar al público a tomar conciencia de la afinidad con un poeta o tipo de poesía, el crítico no puede “crear un gusto” él mismo⁹. Es decir, considerando la obra de Eliot en forma conjunta, no solo *transgenéricamente*, sino diacrónicamente, es posible advertir que el crítico y poeta estima, por un lado, la función del teorizador, pero también la del lector que disfruta de la obra y emite sus propios juicios, por el otro¹⁰.

Resulta también de interés para este trabajo la aseveración de Eliot en “El perfecto crítico”, otro ensayo de *The Sacred Word*: “Ya que la sensibilidad es rara, impopular y deseable, se espera que el crítico y el artista sean, frecuentemente, la misma persona”¹¹. Aunque no se está refiriendo a sí mismo, es evidente que Eliot pone en práctica esta máxima en su propia obra; y en varios ensayos tardíos reflexiona acerca de su función como crítico y de los escritos teóricos de su primera etapa¹².

A pesar de que su obra lírica y dramática ha sido considerada por muchos como una producción dirigida a una *élite* de lectores avezados en una serie de conocimientos históricos, mitológicos, lingüísticos y culturales, lo cierto es que la obra de Eliot, tanto literaria como crítica, alcanzó una rápida y temprana difusión, no solo en el mundo angloparlante, sino en otros ámbitos distantes, por ejemplo, en la Argentina, sobre todo en la llamada Generación del '40. Ello se debe a que su poética presentaba afinidades con las de éstos: por ejemplo, en el valor asignado a la tradición y a la cultura en la formación del poeta. Así como Eliot ve al arte como un orden en el que se conjuga la cultura occidental desde Homero hasta nuestros días, la nueva generación de poetas argentinos, en la que destacan nombres como Wilcock, Girri, Orozco, Ocampo, entre otros, se nutre de un acervo cultural que remite a una tradición secular a la vez que a los acontecimientos literarios contemporáneos en otros países (debe recordarse que Argentina lideraba el área de las traducciones de obras extranjeras en la época, y que muchos autores latinoamericanos –y peninsulares– reconocen que estas traducciones fueron su primer contacto con la literatura norteamericana o europea). Ya en 1943, César Fernández Moreno vaticinaba: “Si no se ha dado ya, creo firmemente que se dará muy pronto lo que la patria está esperando desde hace mucho tiempo: un poeta universal”¹³. Este poeta universal que preconiza Fernández Moreno hunde sus raíces temáticas e ideológicas en la vida humana y sus interrogantes, a través de influencias tan diversas como Ezra Pound, Pablo Neruda, Rainer Maria Rilke o T. S. Eliot.

Dentro de este marco cultural y generacional, debe tenerse en cuenta el rol fundamental jugado por la revista *Sur* en la difusión de la literatura crítica y de creación de T. S. Eliot durante la década en cuestión. Sin embargo, algunos años antes de la difusión más o menos sistemática de la obra de Eliot en *Sur*, ya hay referencias a su trayectoria en la revista *El hogar*: significativamente, en 1936 y 1937, dos contribuciones de Jorge Luis

Borges lo presentan a los lectores de esta publicación “especialmente dedicada a las familias”¹⁴.

Resulta de interés que esta temprana difusión de un autor considerado *difícil* se realice en un medio no especializado. Es cierto que la brevedad de los dos artículos y el estilo no resultan complejos, pero *El Hogar* se caracterizaba, desde sus orígenes, por ofrecer “un buen número de páginas literarias y críticas a sus lectores.”¹⁵ La sección en la que aparecen los comentarios de Borges estaba dedicada a libros y autores extranjeros, lo cual demuestra que la revista –a través de esta y otras secciones por igual- cumplió una función de amplia difusión literaria y cultural que superaba los círculos especializados, para llegar al lector común.

La reseña de una obra crítica acerca de T. S. Eliot, y una “Biografía sintética” del autor son las dos puertas por las que Borges introduce al poeta y crítico en el mundo de los lectores argentinos de la época. En ambas notas, es posible reconocer el mismo trasfondo teórico que alienta la producción del propio Eliot, según se vio más arriba: el valor asignado a la tradición; el artista en conjunción con esa tradición; y la función reveladora del crítico.

“*The Achievement of T. S. Eliot*, de F. O. Matthiessen”¹⁶

Esta brevísima reseña de la obra de Matthiessen, publicada en *El Hogar* el 16 de octubre de 1936, constituye en realidad la excusa para que Borges presente a T. S. Eliot, quien es habitualmente malentendido, tanto por detractores como por admiradores. “Matthiessen considera en este volumen la obra poética de Eliot, y la juzga a la luz de su obra crítica”. Esta afirmación de Borges resulta de gran valor, ya que pone de relieve la intrínseca unidad de la producción crítica y poética de Eliot; unidad que también se advierte en la de Borges, y otros poetas/traductores/críticos de la década del '40.

Señala Fabián Iriarte que la reseña de Borges crea “...una posibilidad de análisis más libre y mejor informado, en el que Eliot sea considerado en tanto poeta y crítico en lugar de enigma ilegible, indescifrable y oscuro”¹⁷. Si bien este número de *El Hogar* no incluye ningún texto del propio Eliot, el hecho de que Borges remita a la claridad que la obra crítica del poeta puede echar sobre su producción literaria puede incitar a los posibles lectores a descartar los resquemores que el supuesto *oscurantismo* de su poesía podría causar.

Borges reconoce el valor de la obra de Matthiessen como un invaluable aporte crítico: el escritor argentino comparte, implícitamente, la idea de Eliot acerca de la función de elucidación que debe cumplir todo crítico: términos como *claridades, luz y mejor introducción a la poesía de Eliot*; a la vez que *crítica minuciosa y formal*, demuestran que para Borges el crítico (en este caso particular, Matthiessen) no debe oscurecer con vanos cuestionamientos la obra de un poeta, sino, como propone el mismo Eliot, “ayuda a tomar conciencia” a los lectores.

La reseña, que concluye aseverando que la poesía de Eliot es un “universo limitado, arbitrario, pero singularmente intenso”, pone de manifiesto por un lado, la idea de que la obra de un autor debe ser considerada en su totalidad, ya que se pueden establecer puentes, canales de comunicación, diálogos iluminadores entre unos y otros textos. Por otro lado (si bien es necesario recalcar que la reseña no es *sobre* una obra de Eliot, sino de un libro *acerca* del poeta/crítico), podría considerarse que las palabras de Borges en sí mismas proponen una teoría literaria a la vez que una teoría –implícita– de la traducción: leer/presentar a un autor/traducirlo implica una lectura omnicomprendiva, totalizadora, que dé lugar a la *interpretación*. Este proceso, para George Steiner, consiste en “lo que da vida al lenguaje más allá del lugar y el momento de su enunciación o transcripción inmediatas”¹⁸. Y si “todo acto de escritura es un acto de traducción”¹⁹, entonces la lectura

que hace Borges de la obra de Matthiessen es, en realidad, una interpretación creadora y creativa de la poesía y la crítica de Eliot, caracterizada, para Borges –y para Matthiessen– por su *claridad e intensidad*, en una apreciación que sin duda, busca guiar al futuro lector y acercarlo, no a *The Achievement...* sino a la obra del propio Eliot.

De esta manera, el trasfondo irónico de la reseña (la primera publicada por Borges en *El Hogar*) queda minimizado frente al valor que adquiere para la difusión de la obra de Eliot: “Ann Keen” (se supone que un desconocido pseudónimo) había publicado en la misma sección, poco tiempo antes, un artículo en que descalificaba a la poesía de Eliot por su oscurantismo. Que Borges decida comenzar sus colaboraciones comentando un aporte teórico sobre la obra del poeta lleva a pensar que él, como lector que “emite su propio juicio” (según la visión de Eliot) considera –por vía indirecta, mediante el libro de Matthiessen– el valor intrínseco de una poesía signada no por la oscuridad, sino por la luz de la actividad creadora.

“Biografía sintética. T. S. Eliot”²⁰

Aparecida en *El Hogar* el 25 de junio de 1937, más que los datos biográficos en sí, presenta una apretada crítica de la obra de Eliot hasta el momento de su publicación. En esta nota, Borges enumera varios textos de Eliot, y en la mayoría de los casos traduce los títulos. Califica cada uno con adjetivos precisos, irónicos a veces. De *Poems* (1920, citado en inglés) dice que es “el más irregular e inconstante de sus libros de versos” (p. 142). El volumen, publicado en 1919 por Leonard y Virginia Woolf en Londres, con el título *Poems 1919*, y un año más tarde por Knopf en los Estados Unidos, donde se lo conoció como *Poems by T.S.Eliot*, había consistido en las primeras etapas de su preparación en una miscelánea de ensayos y poemas que fue rechazada por el editor antes de lograr su forma definitiva.²¹ Borges menciona cuatro títulos de poemas: “Gerontion”, “Le Directeur”,

“Mélange Adultère de Tout” y “Lune de Miel”. Aparentemente el primero sería, para Borges, uno de los logros de la antología —“el desesperado monólogo de ‘Gerontion’”, lo define— mientras que acerca de los otros tres poemas afirma que son “ejercicios triviales” (p. 142).

Utiliza una particular versión en español para referirse a *The Waste Land*: lo llama “La tierra asolada”, lo que lleva a Iriarte a plantear dos hipótesis: o bien Borges manejaba una traducción diferente de las conocidas (¿) o bien era una invención suya ese título traducido.²² De cualquier manera, adjudica al poema de 1925 una “sabia oscuridad (...) menos importante que su belleza.” (p. 143), y una vez más, remite al análisis de Matthiessen como “el más delicado y más fiel” (*Ibid.*). Estas apreciaciones son relevantes porque remiten al marco teórico propuesto por Eliot: por un lado, la “sabia oscuridad” del poema puede deberse a que está arraigado en una compleja tradición cultural, cuyo desconocimiento puede llevar a una dificultosa interpretación. El propio Eliot, en las “Notas” que acompañó a la primera edición de *The Waste Land*, que el título, el plan y el simbolismo de la obra “fueron sugeridos por el libro de Jessie L. Weston sobre la Leyenda del Santo Grial: *From Ritual to Romance*” y que quienes conocieran la obra *The Golden Bough* reconocerían en el poema “ciertas referencias a ritos de vegetación”²³. Y aclara que incluye las notas y las referencias a estas dos obras para ayudar al lector que busque elucidar el texto. Sin embargo, la “oscuridad” del mismo no debería ser un impedimento para disfrutarlo, ya que “el fin último del disfrute de la poesía es la contemplación pura, de la que se remueven todos los accidentes de la emoción personal; así, queremos ver el objeto como realmente es”²⁴. Y en su “Biografía sintética”, Borges adhiere al mismo pensamiento: “La percepción de esa belleza (...) es anterior a toda interpretación y no depende de ella” (p. 143). Como escribe Eliot, también para Borges la mayor

responsabilidad del poeta está en su compromiso con la creación estética y con la tradición a la que ésta se incorpora.

Frente a la “sabia oscuridad” de *The Waste Land*, que en realidad no es un atributo peyorativo, ya que queda desestimada por su belleza, Borges admira en cambio en “La canción de amor de J. Alfred Prufrock” “la claridad de ciertas imágenes” (p. 142). Cita, incluso, dos versos del poema en inglés. Es curioso que una vez más utilice un término relacionado con la luz para definir el estilo de Eliot. Los versos que incluye como muestra de luminosidad son: “I should have been a pair of ragged claws / Scuttling across the floors of silent seas” (25). La voz del poeta, la de Prufrock, que “importuna al universo” (26) se abre paso en un mar silencioso. Una vez más, el poeta revela, abre los ojos y los oídos de los hombres.

En contraposición a la generalización que hace de la poesía de Eliot para concluir la “Biografía sintética”, (“a veces lóbrego y deficiente en el verso”; p. 143), Borges asevera que como prosista es ejemplar, y rescata sobre todo el volumen *Selected Essays*, publicado en Londres en 1932. Como señalara Eliot en *The Sacred Wood*, es recomendable que el poeta y el crítico sean la misma persona; y aquí Borges destaca este aspecto bipolar de la producción eliotana. Muchos de los trabajos incluidos en *Selected Essays* habían aparecido en colecciones anteriores, como *The Sacred Wood*, *Homage to John Dryden* (1924) y *For Lancelot Andrewes* (1924). Borges cita el título en inglés como él lo conoce, ya que muchas de las traducciones de textos teóricos de Eliot al español datan de algunos años después, en las páginas de Sur.

La “Biografía...” incluye también una traducción del Primer Coro de *La Roca*. Resulta llamativo que el fragmento que traduce Borges abunde en referencias a lo infinito (“infinito ciclo de las ideas y de los actos” v. 6; “infinita invención, experimento infinito” v. 7) y al conocimiento (“conocimiento de la movilidad” v. 8; “conocimiento de las

palabras” v. 9); pero que, paradójicamente, tal infinitud y conocimiento no conduzcan más que al abismo insondable de la muerte: los versos incluidos en esta página de *El hogar* concluyen afirmando que “Los ciclos celestiales en veinte siglos / Nos apartan de Dios y nos aproximan al polvo.” (vv. 17-18). El “poeta universal” que propugnan tanto Eliot como Borges, y que se concretaría en la Generación del ’40, adquiere mediante estos versos un pesimismo de ribetes existencialistas que demuestra la influencia de Eliot no solo en lo formal, sino sobre todo en lo temático de cierta producción poética argentina de la década siguiente²⁷.

En síntesis, pueden resumirse los aportes de esta “Biografía sintética” en los siguientes puntos: por un lado, Borges enumera las obras de Eliot, lo que produciría un conocimiento de los títulos entre los posibles lectores. El listado completo de los títulos incluye “Rapsodia de una noche ventosa”, “Mr. Apollinax”, “La canción de amor de J. Alfred Prufrock”, *Poems*, “Gerontion”, la mencionada *La tierra asolada*, *Los hombres huecos*, *Miércoles de ceniza*, *La roca y Asesinato en la catedral* (título que Borges califica de “hermoso” y “que parece de Agatha Christie”); además de los volúmenes de crítica *Selected Essays* y *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. Vale la pena recalcar que *Asesinato en la catedral* es de 1936; es decir, Borges conoce los textos más recientes a pocos meses de la publicación original. Por otro lado, nuevamente destaca, como en la reseña del año anterior, la belleza y/o la claridad de la poesía del autor biografiado. Esta apreciación resulta de interés y valor, ya que posiblemente contribuiría a desmitificar al Eliot escritor “de *élite*”. Además, implícitamente manifiesta un aspecto de la poética del propio Borges: lo que importa en una obra de arte es, ante todo, la belleza, previa a cualquier intento de mirada crítica. Este punto destaca una actitud desde y hacia la literatura: como actividad artística, el goce estético que produce debe preceder lógicamente y cronológicamente, cualquier intento de apreciación crítica.

Esta, sin embargo, no queda en absoluto descartada, ya que en tercer término, y tal como lo hiciera en la reseña de Matthiessen, la “Biografía sintética” vuelve a relacionar la producción crítica con la lírica del poeta. El propio Eliot había señalado:

...cuando estamos más cerca de la crítica literaria pura es con la crítica de los artistas que escriben acerca de su propio arte ... en la medida en que la crítica literaria es puramente literaria, creo que la crítica de los artistas que escriben sobre su arte tiene una mayor intensidad y encierra una mayor autoridad...²⁸

Por último, la inclusión de un fragmento traducido propone una lectura/interpretación/recreación/desvelamiento del poema eliotano a la mirada del lector argentino.

Conclusión

La literatura periódica ha cumplido, y sigue cumpliendo, una tarea de difusión cultural que no puede pasarnos inadvertida. El caso de *El Hogar*, revista que durante varias décadas llegó a las familias argentinas, durante la primera mitad del siglo XX, resulta un caso representativo entre las publicaciones que, además de material para “consumo inmediato”, presenta contribuciones que hacen al conocimiento de ideas, autores y textos de otro modo inaccesibles –al menos en estadios tempranos– al gran público. Las dos notas de Borges sobre T. S. Eliot ponen al alcance del lector interesado no solo datos más o menos relevantes de la vida del autor reseñado, sino sobre todo una opinión que, lejos de subrayar el “oscurantismo” muchas veces asignado a la obra de Eliot, pone el acento en la belleza y claridad, tanto de la poesía como de la crítica del escritor anglófono. Esto, junto con el breve fragmento traducido, demuestra que Eliot fue difundido en la Argentina en forma bastante cercana a la publicación de los textos originales, lo cual ejerció una decisiva influencia entre los autores locales de la época. Los dos artículos de Borges analizados aquí sientan el precedente de análisis, crítica y traducción que, apenas unos

años más tarde, llevarán a su máxima expresión los poetas de la generación del '40 el hecho de que, pese a la brevedad de las notas, ambas estén sustentadas teóricamente en conceptos propugnados por el autor difundido, demuestra que Borges conocía profundamente la obra de Eliot, y que su intención no era solo realizar una somera introducción al autor angloamericano, sino presentar sucintamente una obra tanto poética como crítica que forma, en su totalidad, un *orden* sistemático en sí misma y respecto de la misma tradición occidental de la que se nutre el propio Borges.

Notas

¹ En *Criticar al crítico*, el propio Eliot distingue tres períodos en sus escritos teóricos: el primero, hasta 1918, incluye los publicados en *The Egoist*; el segundo, a partir de 1918, abarca los textos aparecidos en *The Atheneum* y en el suplemento literario del *Times*; y el tercero, las conferencias y discursos varios. (T.S.Eliot. *Criticar al crítico y otros escritos*. Madrid, Alianza, 1967; p. 17).

² T.S.Eliot. "Tradition and the Individual Talent", p. 1386. En: Perkins & Perkins (eds.) *The American Tradition in Literature*. 8º ed.. New York, McGraw-Hill, 1994; pp. 1385-1391. Las traducciones son mías.

³ Cf. *Criticar al crítico*, donde Eliot lo califica como un "ensayo de generalización" con relativa validez para el futuro.

⁴ "Tradition and the Individual Talent"; p. 1388.

⁵ *Ibid.*; p. 1386.

⁶ T.S.Eliot. *The Sacred Word. Essays on Poetry and Criticism*. London, Methuen&Co., 1967; pp. xv-xvi.

⁷ "The Perfect Critic." *Ibid.*; p. 11.

⁸ *Ibid.*; pp. 12-15.

⁹ *Criticar al crítico*; pp. 17-21.

¹⁰ Juicios que, según Eliot, son tanto de orden estético como moral, religioso y social. (*Ibid.*; p. 29)

¹¹ "The Perfect Critic". En: *The Sacred Word*; p. 16.

¹² Cf. *Criticar al crítico y otros escritos*.

¹³ César Fernández Moreno. "Informe sobre la nueva poesía argentina", p. 93, *Nosotros*; Buenos Aires; Segunda Época, Año VIII, nº 91, octubre 1943; pp. 71-93

¹⁴ "El Hogar", 4 de diciembre de 1914, p. 1; cit por Enrique Sacerio Garí en J. L. Borges, *Textos Cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar" (1936-1939)*, ed. E. Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal. Buenos Aires., Tusquets, 1986; p. 21.

¹⁵ *Ibid.*; p. 25.

¹⁶ Las citas de este texto están tomadas de J. L. Borges. *Op. Cit.*; p. 36.

¹⁷ Fabián O. Iriarte. "T.S.Eliot en la Argentina: 1930-1990". En: Losa Bradford (comp.) *Traducción como cultura*. Rosario, B. Viterbo, 1997; p. 26.

¹⁸ George Steiner. *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980; p. 44.

¹⁹ Sergio Waisman. *Borges y la traducción*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005; p. 97.

²⁰ Las citas de este texto están tomadas de Borges. *Op. Cit.*, pp. 142-143.

²¹ "Introduction", T.S.Eliot. *The Waste Land A Facsimile and Transcript of the original drafts including the annotations of Ezra Pound*. Edited by Valerie Eliot. London, Faber&Faber, 1986; pp. xiv-xviii

²² Fabián Iriarte. *Op. Cit.*; p. 28

²³ T.S.Eliot. *La Tierra Yerma (The Waste Land)*. Edición bilingüe. Versión y notas de Alberto Girri. Buenos Aires, Fraterna, 1988; p. 55

²⁴ "The Perfect Critic"; pp. 14-15

²⁵ T.S.Eliot. "The Love Song of J. Alfred Prufrock"; vv. 73-74 .

²⁶ *Ibid.*; vv. 45-46.

²⁷ Cf. Sobre todo la obra de Girri, y su gravitación en esa Generación.

²⁸ T.S. Eliot. "Criticar al crítico". En: *Criticar al crítico y otros escritos*. Trad. Manuel Rivas Corral. Madrid, Alianza, 1967; p. 29.

Volver al menú

3.24. Identidad como expresión de la responsabilidad en

La gesta del marrano, de Marcos Aguinis

Plasmación ideológica de los ensayos *Elogio de la culpa* y *Un país de novela. Viaje hacia la mentalidad de los argentinos*

Lic. Laura C. Struck
UCC

Resumen:

La identidad argentina no sólo está constituida por los valores impuestos por el discurso oficial, sino también por los silenciados por el mismo. Es el caso de la minoría judía. Marcos Aguinis construye el proceso identitario del personaje en el contexto inquisitorial de Latinoamérica, especialmente en Argentina. Por otra parte, esta obra ficcional le permite ejemplificar lo que plantea en sus ensayos, *Elogio de la culpa* y *Un país de novela. Viaje hacia la mentalidad de los argentinos*. En el primero, sugiere el abandono del sentimiento de culpa como rector de conductas y su reemplazo por la responsabilidad. En el segundo, al analizar la identidad nacional, destaca la pasividad de la sociedad (construida a partir de diversos modelos autoritarios) para estimular conductas activas o responsables. En este sentido, el desarrollo identitario del personaje de la novela consiste en un pasaje de las conductas pasivas a la responsabilidad: en la medida en que se libera de los mandatos inquisitoriales asume completamente su identidad judía. En síntesis, la coherencia de la obra de este autor posibilita el vínculo entre el discurso de la minoría judía y la identidad nacional.

[**Volver al menú**](#)

Ponencia Completa:

Identidad como expresión de la responsabilidad en

La gesta del marrano, de Marcos Aguinis

Plasmación ideológica de los ensayos *Elogio de la culpa* y *Un país de novela. Viaje hacia la mentalidad de los argentinos*

Lic. Laura C. Struck
UCC

La gesta del marrano de Marcos Aguinis aparece publicada en 1991, anticipándose a la Conmemoración del Descubrimiento de América. En esta novela, el autor recrea un momento histórico importante para la vida de los judíos, como la Inquisición en Latinoamérica. Este hecho le permite, por un lado, presentar el aporte judío en los orígenes coloniales del continente y, por otro, desarrollar temas tales como la opresión, el odio a la diferencia, la injusticia, la hipocresía, el rechazo del discurso monopólico de la verdad, el sentimiento de culpa, el miedo al reproche, la identidad. Es decir, esta novela ejemplifica, a través de la historia del personaje, los planteos ideológicos desarrollados tanto en sus ensayos como en otras obras ficcionales.

El tema de nuestra investigación es la identidad como expresión de la responsabilidad. El pensamiento de Aguinis promueve la actitud responsable a través de la apelación inicial a un sinceramiento de los propios errores; esto se manifiesta en una idea constante: el pasaje de la protesta a la propuesta, de la pasividad a la actividad, de la irresponsabilidad (la culpa es ajena) a la responsabilidad. Por ello, sostenemos que el proceso identitario del personaje Francisco Maldonado Da Silva es una plasmación de su pensamiento: en la medida en que la responsabilidad es el motor de sus actos, la identidad judía es asumida con mayor plenitud.

Para arribar a esa conclusión, analizamos la mencionada novela y dos ensayos del mismo autor: *Elogio de la culpa* y *Un país de novela. Viaje hacia la mentalidad de los argentinos*.

Consideramos pertinente iniciar el tema con la definición de identidad cultural, sugerida por Miguel León Portilla:

Una conciencia compartida por los miembros de una sociedad que se consideran en posesión de características o elementos que los hacen percibirse como distintos de otros grupos, dueños a su vez de fisonomías propias¹.

En otras palabras, podemos decir que la identidad está constituida por rasgos que identifican y que diferencian a unos grupos de otros y a unas personas de otras. No obstante, nuestra intención no es corroborar o verificar en qué medida aparecen los rasgos propios de la identidad judía, sino, como ya hemos expuesto, analizar el proceso identitario.

Abordamos este tema mediante el estudio de la recreación del mito del viaje del héroe como símbolo. El concepto de mito está relacionado a la noción de símbolo (o metáfora). Joseph Campbell afirma que el mito se manifiesta en imágenes simbólicas o metafóricas². El mismo autor en *El héroe de las mil caras* define el símbolo como un vehículo de la comunicación de contenidos. Aclara, por tal motivo, que no debe confundirse con el contenido mismo, ya que simplemente es el medio acomodado o conveniente al entendimiento humano para comprenderlo³. Según Carl G. Jung, el símbolo revela parcialmente aspectos inconscientes que la conciencia se resiste a ver⁴.

Así es que una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto "inconsciente" más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado⁵.

El símbolo, de acuerdo con Gilbert Durand, es una figura que constituye una fuente de ideas, es decir, es una imagen siempre vinculada a un sentido. Ambas partes están en permanente conflicto, debido a que la figura siempre resulta inadecuada para expresar directamente el sentido simbólico y éste, por su parte, siempre desborda al simbolizante. La consecuencia de esta dialéctica, según el mismo autor, es la

¹ Citado por Fernando Aínsa en *Identidad Cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Editorial Gredos, 1986, p. 30.

² Campbell, Joseph / Moyers, Bill, *El poder del mito*, Argentina, Emecé Editores, 1991, p. 73.

³ Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1959, p. 216.

⁴ Jung, Carl G., *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Luis de Caralt Editor, 1976, pp. 17-18.

ambigüedad del símbolo⁶: "Sus dos partes están infinitamente abiertas, y no existe entre ellas una relación unívoca"⁷.

En este sentido, concebimos al viaje como un proceso de maduración psicológica⁸ en el que se descubren aspectos del inconsciente, percibidos como lo desconocido o monstruoso, que el héroe como representante de la conciencia debe aceptar e incorporar a su vida para reorientarlos a su causa⁹.

Para analizar el proceso identitario, tomamos como parámetro los tres momentos constituyentes del recorrido heroico establecidos por Joseph Campbell: la partida, la iniciación y el regreso. La partida está constituida básicamente por dos instancias. El llamado a la aventura (el hallazgo de la llave familiar y la revelación de su padre a su hermano Diego) le permite al personaje tomar conciencia de una verdad silenciada y una carencia inicial: su origen judío y la imposibilidad de manifestarse libremente.

-Te estoy revelando un secreto, hijo. Nuestros antepasados han vivido y han muerto como judíos. Pertenecemos al linaje de Israel. Somos los frutos de un tronco muy viejo (GM, 42).

El cruce del umbral simboliza una transición, el pasaje de una situación a otra, de lo conocido a lo desconocido, a una zona totalmente nueva y transformada¹⁰ que se percibe en la traslación geográfica de Ibatín a Córdoba y, luego, en el consecuente pasaje de la vida familiar a la soledad. Éste se concreta con el arresto del padre y de su hermano por parte de la Inquisición, con el ingreso de sus dos hermanas al convento y, finalmente, con la muerte de su madre. Después de este umbral se encuentra solo como absoluto protagonista de su vida y con una verdad que se le presenta como una gran disyuntiva: aceptar o renegar su origen judío.

⁵ Ibidem, p. 18.

⁶ Citado por Luis Garagalza en *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 50-52.

⁷ Ibidem, p. 52.

⁸ Echavarría Molloy, Guillermo: *Una vida de héroe. Función y significado del mito*, Buenos Aires, Biblos, 2001, p.128.

⁹ Campbell, Joseph, *Op. cit.*, p. 34.

La iniciación consiste en la superación de las pruebas por parte del héroe¹¹. En esta etapa del viaje, reconocemos cuatro momentos: el primero es la negación del origen durante la vida conventual, manifestada por el sentimiento de culpa y el odio contra sí mismo. Éste, según Rapahel Patai, consiste en el desprecio dirigido al propio grupo de pertenencia, generado por la frustración de no poseer el respeto de la clase dominante¹². Estas expresiones se observan durante la flagelación, instancia preparatoria para la confirmación:

Se reconocía indigno, cobarde, vicioso. Repetía "vicioso, vicioso". No era suficiente, no se enardecía bastante. "Cobarde." Tampoco. "Indigno, hijo de hereje, marrano inmundo, eso, marrano inmundo." "¡Judío de mierda!" Y se aplicó un fuerte latigazo. Y otro. Y otro más (GM,161).

El segundo momento es la perplejidad o la intuición del camino hacia la propia identidad, como resultado del encuentro con dos amigos de su padre, en su viaje de Córdoba a Lima; el tercero, la aceptación e internalización de su identidad judía, gracias a la reconciliación con su progenitor; y, por último, el desenmascaramiento, por el cual renuncia a su aparente felicidad durante su residencia en Chile y pone fin a la hipocresía como medio de subsistencia. Las pruebas conducen a Francisco a la aceptación de su lado opuesto, es decir, de sus aspectos inconscientes y reprimidos, en este caso, lo referente al judaísmo. En primer lugar, vence el temor a su origen, tras el cual recupera su identidad negada a nivel espiritual al superar el sentimiento de culpa y el odio contra sí mismo. En segundo lugar, renuncia a la comodidad y la felicidad alcanzadas en Chile, para abandonar la hipocresía como forma de subsistencia y asumir socialmente su identidad.

Al cruzar el umbral del retorno, empieza la última etapa del viaje que está compuesta por dos momentos conocidos como el "descenso a los infiernos" (katábasis)

¹⁰ Campbell, Joseph, op. cit., pp. 77-81.

¹¹ Ibidem, p. 94.

¹² Patai, Raphael, *La Mentalidad Judía*, Bs. As., Acervo Cultural/Editores, 1979, p. 517.

y el "ascenso" (anábasis) que concluyen con la obtención y la portación del elíxir, cuyo fin es restaurar el orden inicial o reparar una carencia.¹³ El primer movimiento se percibe a nivel físico cuando Francisco se sumerge en la cárcel del Santo Oficio y, a nivel psicológico, cuando se enfrenta al Tribunal de la Inquisición, ocasión en la que reconoce y reivindica su identidad judía.

–Soy judío por dentro y por fuera –les dice con transparencia suicida–, antes sólo por dentro. Seguramente ustedes aprecian mi decisión de no ocultarme tras una máscara –calla unos segundos, evalúa el calibre de las palabras que pronunciará ahora-. Al decir la verdad he puesto en riesgo mi vida, tal vez ya me he condenado a morir, pero siento una profunda tranquilidad interior. Sólo quien ha tenido que sobrellevar una identidad doble y ocultar durante años, con miedo y vergüenza, sabe cuanto se sufre. No sólo es una carga sino un garfio que muerde hasta en los sueños (GM, 451).

El momento culminante de su descenso es un ayuno al cual se abandona hasta la muerte. No obstante, las fuerzas del inconsciente lo impelen a interrumpirlo. Vence sus últimas resistencias y obtiene su don: la autoafirmación de su compromiso identitario, con la consecuente recuperación de su dignidad. En la anábasis, el personaje entrega a los otros presos su elíxir, la palabra y el valor necesarios para conservar y fortalecer la libertad de su espíritu. Finalmente, Francisco está en condiciones de entregarse a lo que le suceda y muere en la hoguera, tranquilo con su espíritu y con su medio, por haber afirmado y defendido su identidad judía.

El resultado de este proceso es la victoria sobre los propios temores que impedían al personaje ser y mostrarse libremente. Por lo tanto, este viaje, en tanto símbolo, consiste en el descubrimiento, la negación, la aceptación y la reivindicación de su identidad.

En sus ensayos, Marcos Aguinis desde distintos enfoques estimula actitudes responsables. En *Elogio de la culpa*, si bien la considera como un mecanismo cultural de sujeción de la agresividad humana, sostiene que perdió efectividad social al

¹³ Bauzá, Hugo Francisco, *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*, Buenos Aires,

distanciarse de la religión (cfr. EC, 69). Por ello, propone la responsabilidad con el objeto de que actúe como conciencia moral y como reguladora de conductas, debido a que no genera obsesiones ni patologías como la culpa (cfr. EC, 231).

Por otra parte, en *Un país de novela. Viaje hacia la mentalidad de los argentinos*, el autor presenta los rasgos destacados de las conductas de los argentinos para verificar que la tendencia a la pasividad obstaculiza su progreso. La mentalidad de sometimiento, originada por los vínculos de dependencia propiciados por el régimen colonial español, se reprodujo a lo largo de la historia nacional en distintos tipos de relaciones políticas y económicas (cfr. PN, 94). Éstas permitieron depositar las causas de los problemas en otro del cual se dependía, dejando como legado una actitud pasiva que se observa en frecuentes comportamientos irresponsables, como la basculación entre la salvación y la solución.

El anhelo de salvación, cuando no satisface la solución, y el deseo de solución, cuando fracasa la salvación, muestra que frecuentemente se cambia de caballo: ora la racionalidad, ora la magia; ora el esfuerzo propio, ora el milagro. Esto se vincula con una especie de generalizado deporte: *poner en otra parte la causa*. La causa de nuestros bienes reside en la riqueza del país, verdadera y declamada. *No somos sus hacedores*. La causa de nuestros males, a su vez, en la "maldad" del gobierno, el extranjero, el imperialismo, las ideas ajenas a nuestra idiosincrasia, el patrón, el empleado, el vecino. *No somos los responsables*. De esta forma, pues, hemos desarrollado una técnica que nos permite esquivar el bulto. Si no funciona la solución, que venga la salvación. Si nos atormenta la salvación, que jamás se cumple, reclamamos la solución y su costoso esfuerzo. Si nos va bien, Dios es argentino. Si nos va mal, la culpa es de otro (PN, 25).

Debido a ello, solicita el sinceramiento con el fin de aceptar el diagnóstico y asumir la responsabilidad como una forma de vida, por la cual se celebren los éxitos y se reviertan los errores (cfr. PN, 315-321).

El autor me ha conminado a escribir cosas que, al releerlas, me erizan los pelos. No me ha concedido suficiente margen para adornar lo feo o incluir gotas de anestesia en lo doloroso. Exige el sinceramiento. El sinceramiento que nos arrancaría las vendas inmovilizadoras y pondría a nuestra disposición las energías derrochadas en encubrir y distorsionar (PN, 321).

Es necesario aclarar la convergencia entre el concepto de superyó planteado en *Elogio de la culpa* y la noción de autoritarismo pasivo, en *Un país de novela*. Al explicar el autor desde dónde opera la culpa, afirma lo siguiente:

El superyó se constituye sobre las experiencias que van labrando los primeros estadios de la vida y cobra un perfil nítido alrededor de los cinco años de edad. El superyó se instala definitivamente, hasta la muerte. Y dentro de él, yo, la Culpa, funciono, me perfecciono, me consolido (EC, 139).

Así como el niño estaba compelido a obedecer a sus progenitores, de la misma manera el adulto se somete al imperativo categórico de su enorme superyó. Para colmo, sus órdenes no siempre tienen lógica. El superyó mezcla órdenes contradictorias, enloquecedoras (EC, 140).

Con respecto a la noción de autoritarismo pasivo, sostiene que es el legado de los gobiernos autoritarios. Los mismos, al finalizar, se perpetúan a través de sus enseñanzas, es decir, mediante la obediencia dócil e inconsciente al tirano.

Se basa en la *obediencia inconsciente a los mandatos autoritarios*. Mandatos que se caracterizan por un alto nivel de desprecio, que manipulan al sometido como si fuese un estúpido, un incapaz y un indigno. La población impregnada de autoritarismo pasivo no advierte que en las aguas profundas de su espíritu *acepta la desvalorización que le impusieron*. En lo abisal se siente poca cosa. Pero como resulta intolerable reconocerlo, en la superficie parece normal o superior a lo normal, hiperactuaciones incluidas. Ignora qué le pasa. No ve al déspota –nos referimos al período en que no ocupa el poder formal– y supone que no sufre el despotismo. Pero el déspota sigue gobernando. Parece que no está; y sin embargo está. sólo su figura es invisible. Pero su enseñanza deletérea no se borra fácilmente. Persiste el vago temor a un castigo si aventuramos la rebeldía (PN, 31).

Entonces, tanto en *Elogio de la culpa* como en el ensayo sobre el tema de la identidad, al apelar a la responsabilidad, el autor propone que se proceda desde la conciencia y no desde la obediencia inconsciente a los mandatos que constituyen el superyó, entre los cuales se encuentran las enseñanzas de los sistemas autoritarios, que circunscriben al individuo a la pasividad.

¿De qué manera se identifican estas ideas en la novela? En la transformación que vive el personaje de *La gesta del marrano*: en el pasaje de la actitud pasiva a la activa, es decir, de la obediencia inconsciente a los imperativos categóricos del superyó a la responsabilidad.

Las dos verdades descubiertas en su infancia (el origen judío y la hipocresía como una forma de subsistencia) determinan dos grandes etapas en su vida, que se identifican con dos sentimientos de culpa a superar.

La primera está signada por la que suscita su origen. Comienza con un estado inicial de completa inconsciencia de su condición. Su conocimiento conlleva a la pérdida de su familia, lo que facilita la construcción de un superyó que responde a los mandatos inquisitoriales, para los cuales lo malo es propio del judaísmo. La vida conventual consolida ese superyó, cuyas leyes son cuestionadas y relativizadas en el viaje de Córdoba a Lima. Finalmente, el reencuentro con su padre genera el cambio de ley en su estructura psíquica y la consecuente superación de aquel sentimiento: la toma de conciencia promueve la decisión de aceptar la religión paterna.

–Quiero que me instruyas, papá. Quiero convertir mi espíritu en una fortaleza. Quiero ser el que soy, a imagen y semejanza del Todopoderoso (GM, 318).

Asumida la identidad judía, durante la segunda etapa, la hipocresía lo sume en la culpa. Se despoja de ese sentimiento en la medida que responde a sus pulsiones internas, es decir, a su deseo de practicar libremente su culto. Resultado de ello son la autodenuncia ante el obispo agonizante, la circuncisión y la confesión de su judaísmo a su hermana. Al reflexionar sobre los motivos de este último acto, el personaje se interroga: "¿Hablé con Isabel para que, indirectamente, me arrestara la Inquisición?" (GM, 429). Vencidos los temores que lo inhiben y lo repliegan a la simulación, es aprehendido por la Inquisición, ante cuyos integrantes reconoce y ratifica su origen judío y propone la libertad de conciencia. La responsabilidad es la rectora de sus actos, porque responde por su fe y asume las consecuencias, en este caso, la muerte en la hoguera.

El proceso identitario en el personaje es el resultado del pasaje de la pasividad, surgida de la obediencia a los mandatos inquisitoriales propios del colonialismo español, a la actitud activa, como consecuencia de la paulatina asunción de conductas responsables. Por ello, afirmamos que la identidad es la expresión de la responsabilidad.

Este último análisis nos permite observar que el proceso de desarrollo de la identidad en el personaje es una recreación artística, una plasmación de la ideología del autor, expuesta en los ensayos. ¿Cómo podemos entender más claramente esto?

La figura del viaje nos permite vislumbrar este proceso, el cual también posee un carácter simbólico. Mediante este recorrido, Aguinis, en realidad, expone con un mayor nivel de concreción lo planteado en los ensayos estudiados. Considerando que el sentido simbólico siempre desborda al simbolizante, podemos afirmar el doble carácter simbólico del viaje en esta obra: por un lado, se refiere al proceso vivido por el personaje; y, por el otro, a través de éste, al planteo ideológico del autor: la apelación al sinceramiento con el propósito de asumir conductas responsables. Tal como lo hemos afirmado anteriormente, la identidad es el resultado de la asunción de estas conductas.

Por esta razón, el autor, al mantener una coherencia ideológica y temática, no sólo presenta la identidad judía en Latinoamérica sino que indirectamente la vincula a la identidad nacional.

BIBLIOGRAFÍA:

Marcos Aguinis, *La gesta del marrano*, Barcelona, RBA Editores, 1993 (GM).

_____, *Elogio de la Culpa*, Buenos Aires, Planeta, 2000 (EC).

_____, *Un país de novela. Viaje hacia la mentalidad de los argentinos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998 (PN).

Aínsa, Fernando, *Identidad Cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Editorial Gredos, 1986.

Bauzá, Hugo Francisco, *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1998.

Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1959.

Campbell, Joseph/ Moyers, Bill, *El poder del mito*, Argentina, Emecé Editores, 1991.

Echavarría Molloy, Guillermo, *Una vida de héroe. Función y significado del mito*, Buenos Aires, Biblos, 2001.

Garagalza, Luis, *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*, Barcelona, Anthropos, 1990.

Jung, Carl G., *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Luis de Caralt Editor, 1976.

Patai, Raphael, *La Mentalidad Judía*, Buenos Aires, Acervo Cultural/Editores, 1979.

Volver al menú

4. FOROS DE INVESTIGACIÓN

4.1. PROYECTO: TENSIONES ENTRE MODERNIDAD E IDENTIDAD EN LA HISTORIA Y LA LITERATURA IBEROAMERICANA (SIGLOS XIX Y XX)

Directora: Dra. Nidia Burgos

Universidad Nacional del Sur

Bahía Blanca, Argentina

Código: 24/I108

Acreditado con incentivos y subsidios por la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional del Sur por el período 2004-2006.

Resumen:

Modernización e Identidad constituyen actualmente uno de los debates culturales centrales con presencia continental. Ambas posturas estructuraron el pensamiento iberoamericano del siglo XX y gran parte del siglo XIX. Por momentos, se opusieron abiertamente y, en otros, conciliaron.

La modernización toma como modelo los países más avanzados, poniendo énfasis en lo científico tecnológico, acentuando la eficiencia y la productividad. El afán identitario, en cambio, busca la reivindicación de lo propio o autóctono, un modelo de vida en el interior de su propia cultura e historia, cerrándose en lo posible a lo foráneo, destacando la independencia y la búsqueda de un destino autónomo.

Constituyen concepciones de mundo que no se pueden criticar desde el código binario verdad /error, sino que una interpela a la otra desde su “sistema de creencias”, y la fortaleza o debilidad de cada una viene dada por la conquista de posiciones de poder en el terreno de las representaciones simbólicas. Revisar su evolución desde la historia y la literatura iberoamericana (lo que permite la inclusión de Brasil en nuestro estudio) implica conocer el funcionamiento de estas ideologías en nuestros imaginarios y cómo ellas aparecen abierta o soterradamente en nuestras literaturas.

nburgoscasal@speedy.com.ar

Volver al menú

4.2. PROYECTO: NARRATIVA ROMÁNTICA ARGENTINA

*Facultad de Filosofía, Historia y Letras. Escuela de Letras
Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias (IDILL)
Disciplinas: Literatura, crítica textual, ecdótica, historia, historia cultural*

Equipo: Dra. Beatriz Curia (CONICET, USAL, UBA), directora; Dra. Hebe Beatriz Molina (CONICET, UNCu); Lic. Mayra G. Bottaro (Doctoranda Universidad de Berkeley, USA); Cynthia Dackow (USAL – 5º año Letras); Nuria Gómez Belart (Correctora Literaria, alumna USAL – 5º año Letras).

Iniciación: abril de 2004.

Tiempo previsto de ejecución: 36 (treinta y seis) meses.

Objetivos:

- I- Formar en la investigación a estudiantes avanzados y egresados recientes.
- II-
 - a- Rescatar textos representativos de la narrativa en el primer romanticismo argentino, hoy desconocidos u olvidados.
 - b- Conformar un *corpus* con los escritos seleccionados en a-.
 - c- Establecer, a través de la crítica textual, el texto correcto de cada uno de los escritos seleccionados.
 - d- Conocer con profundidad cada uno de ellos y determinar sus valores intrínsecos.
 - e- Relacionar estos textos con su contexto histórico y cultural.
 - f- Insertar los resultados obtenidos en la historia de la literatura argentina y en el conjunto de nuestro desarrollo cultural.
 - g- Editar los resultados de la investigación.

Tareas desarrolladas: Lectura y fichaje de bibliografía, exposiciones grupales e individuales sobre: romanticismo, romanticismo argentino, narrativa argentina. Selección de un texto cuya edición facsimilar y crítica se ha empezado a preparar en el curso de 2005: *María de Montiel* (1861) de M. Sasor (anagrama de 'Rosas', seudónimo de Mercedes Rosas de Rivera).

Palabras clave: Literatura argentina, narrativa, romanticismo, crítica textual.

Volver al menú

4.3. CÁTEDRA EXTRACURRICULAR DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS DE CULTURAS ARGENTINAS Y AMERICANAS – EIDECA-

Participantes:

- Dr. **Norberto Pelissero** (Director): realizará un breve comentario sobre los tres libros con los que concluye otras tantas investigaciones.
- Dra. **Claudia Forgione**, coordinadora del proyecto DAR LA PALABRA: expondrá, conjuntamente con las licenciadas **Lilian Ortellado** y **Silvina Vinci**, sobre los avances de los estudios sobre Mitología aborigen del Chaco argentino (presentaciones a Jornadas, Congresos, Feria Internacional del Libro, elaboración de un CD).
- Lic. **Maricel Pelegrín**: realizará comentarios sobre sus investigaciones antropológicas en el monte santiagueño: Rituales de muerte y funebria. (Santiago del Estero).
- Magister **Adriana Cardona**: expondrá sobre su estudio relacionando un mito de origen de ascendencia wichí, y el Génesis del Antiguo Testamento.
- Los Dres. **Pelissero** y **Forgione** y la Lic. **Pelegrín**: concluirán con la presentación del Poster que resume la investigación “El agua...hace su camino” Jueces de Agua en los Andes del noroeste argentino, que se hizo acreedor del Primer Premio del ILSI de EEUU. (El jurado estuvo integrado entre otras celebridades, por el Premio Nobel Dr. Ilya Prigogine).

[Volver al menú](#)

4.4. Proyecto: *Literatura e identidad:*

hacia la conformación de una literatura provincial

Director: *Carlos Gazzera*

Integrantes: Rodolfo Juncos (codirector), Bibiana Eguía (codirectora) Candelaria de Olmos, Sandra Curetti, Mónica Miguel, Mauro Osorio, Viviana Meroi, Gabriela Vidal, Mariana Barcelona, Cristian Pérez y Darío Falconi (estudiante)

Proyecto en ejecución 2006-2007

Con financiamiento de la *Agencia Córdoba Ciencia*

Resumen:

Tal como se sostiene en el título de esta investigación nuestro objeto es pensar la relación LITERATURA e IDENTIDAD en consonancia con la conformación de una literatura provincial en Córdoba. Para ello, buscaremos abordar un espacio geográfico que incluya a las tres grandes ciudades de la provincia a manera de una sinécdoque, intentando detectar sus matices en tres regiones urbanas diferentes: Córdoba Capital, Río Cuarto y Villa María. El punto de partida temporal es el que se ha denominado como el de la "transición a la democracia" en los años '80, y su devenir y transformación hacia los años '90, que conocemos como "Consolidación Democrática".

Entendemos aquí identidad en un sentido amplio: como las formas de focalizar los modos de articulación de un "nosotros". Un "nosotros" que, sin dudas, presenta serias dificultades para ser aprehendido. En ese sentido, planteamos el tema de la "identidad cordobesa" como algo en disputa, en lucha, plural, relacional y que constituye parte de una reconsideración de distintos discursos que provienen de las décadas de los años sesenta y setenta. No es nuevo postular la idea de que la identidad está en crisis, sino que lo nuevo es considerar las formas que asumen estas identidades colectivas en

nuestros días, bajo el actual estado de desarrollo del capitalismo postindustrial y del lugar asignado al Estado Nación.

En este contexto, nos proponemos vincular el tema de la "identidad" con las producciones literarias de estas ciudades, abarcando múltiples campos discursivos: la novela, la poesía, las revistas culturales y literarias, los suplementos culturales, los grupos de escritores, la literatura femenina, el discurso del humor, etc.

[Volver al menú](#)

4.5. Foro de Investigación: "Para una lectura actual de nuestro libro *La búsqueda de la identidad nacional en la década del 30*"

Coordinado por Olga Elena Fernández Latour de Botas y Marta Silvia Carolina Ruiz de Barrantes (Buenos Aires, FAIGA- Fundación 'El Libro', 1990)

Resumen:

"La búsqueda de la identidad nacional en la década del 30" fue la consigna temática que la Fundación El Libro dio en 1990 a los ensayistas que quisieran participar en el concurso cuyo premio llevaba el nombre de quien fue, hasta ese año, su Presidente: el señor Roberto Castiglioni. La obra que escribimos en colaboración obtuvo el galardón y fue editada por FAIGA, ya que, en dicha publicación consistía la recompensa.

Desde el primer momento nos enfrentamos con un exceso de materiales que habían surgido de la investigación y que quedaban fuera de la acotación cronológica impuesta, por lo que pensamos no abandonar el tema y, dada su riqueza, continuarlo en todos los sentidos posibles, cosa que hemos hecho.

La presente convocatoria no es adecuada para la presentación de nuevos tomos pero sí para volver a difundir el mencionado libro, proponer relecturas de aquel trabajo original y adecuar la metodología que nos fue de utilidad entonces a diversas realidades sociales, culturales y educativas, para profundizar nuestra indagación y alentar en otros autores diversas miradas críticas sobre el tema central de la "identidad nacional".

[Volver al menú](#)

4.6. Foro de investigación: “Lucía Miranda: un mito protonacional. Edición de la novela de Eduarda Mansilla”

Directora: Dra. María Rosa Lojo (USAL, CONICET, UBA).

Investigadoras: Lic. Marina Guidotti, coordinadora (USAL), Lic. Claudia Pelossi (USAL), Lic. María Laura Pérez Gras (USAL), Dra. Hebe Molina (UNCu, CONICET).

Resumen:

Desde su creación, en *La Argentina manuscrita* (1612) de Ruy Díaz de Guzmán, el episodio de Lucía Miranda se constituyó en verdadero “mito de origen” para las naciones del Río de la Plata, y a él acudieron, en diversos contextos sociales y temporales, historiadores y literatos argentinos y uruguayos. El circuito de relecturas comienza en los cronistas jesuitas (con el padre del Techo, en 1673) y concluye en Hugo Wast (1929). Un punto culminante en esta “saga” de Lucía Miranda lo ofrece la novela de Eduarda Mansilla (1860), una de las primeras novelas históricas argentinas, destacable tanto por su trabajo de fundamentación historiográfica como por su elaborada estructura y, sobre todo, por la imagen renovada que en ella se plantea del papel femenino en la sociedad mestiza, marcando su posible proyección simbólica en la Argentina post-Caseros. Se expondrán en este panel: (1) Metodología general de investigación seguida; (2) Recorrido por los diversos momentos en la reelaboración del mito; (3) Las anotaciones históricas y léxicas; (4) Los epígrafes de la novela: su rastreo y su significación.

[Volver al menú](#)

4.7. Proyecto: El Relato Folklórico como Identidad Cultural

Directores:

Lic. María del Rosario Naya
Dr. Raúl Augusto Cortazar
(Facultad de Historia y Letras, Universidad Católica Argentina)

Resumen:

En el presente trabajo, hacemos un abordaje del relato folklórico como mensaje ficcional, constituido a partir de una matriz fijada en el curso diacrónico de la transmisión oral (Ong: 1990), constitutiva de una identidad cultural de un grupo, en el que se recrea su universo óptico, ontológico y deóntico (Palleiro: 2004).

Satisface de manera simultánea, sucesiva o alternativamente de acuerdo a la época y contexto cultural en que se difunde un propósito dramático, (Baumann: 2000), moralizador o puramente hedonístico (Chertudi: 1997), variando en sus usos y significados y en modificaciones apreciables según el desarrollo de las coordenadas de espacio, tiempo y cultura (Koselleck-Fernandez Latour: 1996).

[Volver al menú](#)



Escuela de Letras
I JORNADAS DE LITERATURA ARGENTINA
“Identidad Cultural y Memoria Histórica”

27, 28 y 29 de septiembre de 2006

Lugar de los encuentros: Pte. Perón 1818.

Miércoles 27 de septiembre

Salón de actos

9.00: Acreditación.

9.30: Inauguración de las Jornadas a cargo del Sr. Decano de la Facultad de Filosofía, Historia y Letras,
Escr. Juan Carlos Lucero Schmidt.

9.45: Palabras de bienvenida de la Directora de la Escuela de Letras, Dra. Alicia Sisca.

10.45: Conferencia de la Prof. Graciela Maturo, “Los estudios coloniales en la recuperación de la identidad latinoamericana”.

11.45: Conferencia de la Dra. María Rosa Lojo, “Ricardo Rojas: en busca de la Historia perdida. La etapa del Centenario”.

Aula 202

15.00-16.40: Comisión 1. Coordinación: Lic. Marina Guidotti.

- Silvia Casini (UNP “San Juan Bosco”), “Los estereotipos del texto fundador en la narrativa patagónica contemporánea”.
- Rosa María Conca de Agüero (UNSE), “El Gran Chaco argentino en el contexto de la globalización. Memoria e identidad de sus pueblos originarios a través de relatos de tradición oral”.
- Bibiana Eguía (SLAC, ECIC), “El cuento cordobés: ¿La colonización de una forma?”
- Elisa Moyano (UNSa), “Las folkloristas salteñas: entre tradición selectiva y emergencia”.
- Miguel Ángel Oviedo Álvarez, (UNLR, USAL), “Los significados regionales en la poesía de Lucía Carmona”.
- Melina Chávez (USAL, UNSa), “Identidad argentina y multiculturalidad. Lingüística y poética de los pueblos originarios”.

17.00 - 17.30: Foro de investigación.

“Literatura e identidad: hacia la conformación de una literatura provincial”. Director Carlos Gazzera, codirectores Rodolfo Juncos y Bibiana Eguía, investigadores Candelaria de Olmos, Sandra Curetti, Mónica Miguel, Mauro Osorio, Viviana Meroi, Gabriela Vidal, Mariana Barcelona, Cristian Pérez y Darío Falconi (estudiante).

17.45 – 18.15: Foro de investigación.

“Dar la palabra” investigación realizada en el marco de la Cátedra Extracurricular de Estudios Interdisciplinarios de Culturas Argentinas y Americanas (EIDECA), Director Dr. Norberto Pelissero (USAL), Coordinadora Dra. Claudia Forgione (USAL) , Investigadoras Mg. Adriana Cardona (USAL, UNR), Lic. Silvina Vinci (USAL), Lic. Lilian Ortellado (USAL) , Lic. Maricel Pelegrín (USAL, IUNA) y Marcela Feudale (5° año de Lic. En Historia).

18.30: Disertación sobre el tema “Identidad y Federalismo” de la Prof. Blanca Macedo de Gómez, quien será presentada por el distinguido educador santiagueño Castor López. Esta actividad ha sido organizada por la Cátedra Extracurricular de Etiología Cultural Argentina “Prof. Bruno Jacovella”, de la Facultad de Filosofía, Historia y Letras de la USAL, que dirige la Dra. Olga Fernández Latour de Botas.

Jueves 28 de septiembre

Salón de actos

9.00-10.30: Comisión 2. Coordinación: Lic. Sonia Jostic.

- Cecilia Corona Martínez (UNC), “Una particular manifestación de la poesía gauchesca: *Santos Vega* de Hilario Ascasubi”.
- María Eleonora Neme (UCC), “Análisis comparatístico del contrapunto: contienda verbal musicalizada nacida y todavía vigente en grupos mestizos de Centro y Sudamérica”.
- Andrea Alejandra Bocco (UNC), “Fray Mocho: entre la regulación y la emergencia de lo diverso”.
- Claudia Forgione (USAL) y Mg. Adriana Cardona (USAL, UNR) “La muerte por venganza, en carnaval”.
- Sonia Jostic (USAL), “Cautivante cautiverio o las tretas de la marcación”.
- Melisa Fogwill (USAL, 4° año Lic. En Letras), “Dos líneas de acción de la lengua en la literatura argentina”.

11.00-13.00: Comisión 3. Coordinación: Dra. Ana María Llurba.

- Laura Struk (UCC), “Identidad como responsabilidad en *La gesta del marrano* de Marcos Aguinis”.
- Mirtha Coutaz de Mascotti (IILJF, FMG) y Marta Zobboli (IILJF, FMG), “Mempo Giardinelli: *Santo Oficio de la memoria*. Contaminaciones lingüísticas y culturales en los discursos de Ángela Domeniconelle”.
- Leonardo Graná (USAL, estudiante), “Memoria lúdica y pastiche en *El tilo* de César Aira.
- Ana María Llurba (USAL, UCA), “Héctor Bianciotti, hombre de dos culturas”.

Salón de actos

15.00 – 15.30: Foro de investigación.

“Para una lectura actual de nuestro libro *La búsqueda de la identidad nacional en la década del 30*” por la Dra. Olga Fernández Latour de Botas (USAL, UCA) y la Lic. Marta Silvia Carolina Ruiz (Dirección de Enseñanza Artística de Buenos Aires).

15.45 - 16.15: Foro de investigación.

“Narrativa romántica argentina”, Directora Dra. Beatriz Curia (USAL, CONICET, UBA), investigadoras Dra. Hebe Beatriz Molina (UNCu, CONICET, Lic. Mayra Bottaro (USAL, Berkeley), Cynthia Dakow (USAL, 5º año Lic. en Letras), y Correct. Lit. Nuria Gómez Belart (USAL, 5º año Lic. en Letras)

16.30-18.30: Comisión 4. Coordinación: Dra. Hebe Molina.

- Cristina Andrea Featherston Haugh (UNLP), “Las desventuras de “un pobre escritor americano”: reflexiones de Sarmiento durante la década del ´40.
- Roxana Gardes de Fernández (...), “Configuraciones del habitante argentino. Desde la ideología de Sarmiento a las reflexiones de Ezequiel Martínez Estrada”.
- Javier Moscarola (USAL), “Claudio Mamerto Cuenca: un programa trunco en la primera generación romántica”.
- Leonor Arias Saravia (UNS, UNSur, UNCu), “Identidad, territorio, literatura”.
- Ana Lía Amores (USAL), “Eduardo Mallea: definición del sujeto cultural argentino”.
- Hebe Molina (UNCu, CONICET), “Un desafío fundacional: crear la novela argentina”.

18.30 - 19.00: Foro de investigación.

“Tensiones entre modernidad e identidad en la Historia de la Literatura Iberoamericana (siglos XIX y XX)”. Directora Dra. Nidia Burgos (Universidad Nacional del Sur).

19.00: Conferencia de la Dra. Beatriz Curia, “Echeverría y la identidad nacional”.

Viernes 29 de septiembre

Salón de actos

9.00-10.40: Comisión 5. Coordinación: Dr. Daniel Capano.

- Nidia Burgos (UNSur), “Borges y la identidad”.
- Magdalena Cámpora (UCA), “Los goces de la sintaxis y del comercio: lectura borgeana de Arthur Rimbaud”.
- Daniel Alejandro Capano (USAL, UCA, UBA, CEN), “Borges y los orangutanes eternos de Luis F. Verissimo: parodia y confluencia de género”.
- Gabriela Cittadini (Fund, JORGE LUIS BORGES), “Jorge Luis Borges y el canon de la literatura argentina”.
- Marcela Raggio (UNCu – CONICET), “El papel de las publicaciones periódicas en la difusión cultural y literaria: T.S.Eliot y Jorge Luis Borges en Argentina”.

- Melina Chávez (USAL, UNSa), “Lingüística y poética de la identidad rioplatense. Borges y la ‘Fundación mitológica de Buenos Aires’ “

10.40- 11.10: Foro de investigación.

“Rimas infantiles: literatura, música y juegos en la niñez”. Directora Lic. María del Rosario Naya (CEFRAC, UCA)

11.20- 13.00: Comisión 6. Coordinación: Lic. María Elena Cincunegui.

- María Elena Cincunegui (USAL) y Marina Guidotti (USAL), “Las rosas de los vientos, mundos cardinales en la recuperación de la identidad”.

- Claudia Teresa Pelossi y María Laura Pérez Gras, “Huellas de autores ingleses en la *Lucía Miranda* de Eduarda Mansilla”.

- Soledad Castresana (USAL), “El viaje del titiritero. La construcción del sujeto poético en *Baniano*, de Leopoldo Castilla”.

- Diana Battaglia (CEN), “La percepción del mundo en *La Grande* de Juan José Saer”.

- Juan José Delaney (USAL), “Héctor Pedro Blomberg, precursor de Boedo”.

Salón de actos

15.00-16.15: Comisión 7. Coordinación: Lic. Claudia Pelossi.

- Nilda María Flawiá de Fernández (UNT - CONICET) y Adriana Marisa Olivera (UNT – CIUNT), “Tres novelas de Pedro Orgambide: discursos identitarios en el cruce entre ficción e historia”.

- Adriana Marisa Olivera (UNT – IILAC), “Escritos imprudentes. Filosofía, identidad, cultura”

- Silvina Lucía Quiroga (UNSJ – UNCu), “La encrucijada de la crítica literaria: ¿indagar o legitimar?”

16.30- 17.00: Foro de investigación.

“*Lucía Miranda*: un mito protonacional. Edición de la novela de Eduardo Mansilla”. Directora Dra. María Rosa Lojo (USAL, CONICET, UBA), investigadoras Lic. Marina Guidotti (USAL), Lic. Claudia Pelossi (USAL), Lic. María Laura Pérez Gras (USAL), Dra. Hebe Molina (UNCu, CONICET).

17.15: Conferencia de la Dra. Gloria Olga Justa Martínez (USAL), “Poetas argentinos que cantaron a Buenos Aires y la identidad porteña”.

Aula 213

18.00: Panel. Coordinación: Prof. Juan José Delaney (USAL).

“Identidad Cultural y Memoria Histórica en la voz de los escritores”. Hablan Álvaro Abós, Luis Alposta, María Rosa Lojo y Fernando Sorrentino.

19.30: Cierre.

Volver al menú