ISSN 1850-0153 (Impresa)
ISSN 1850-0161 (En línea)

Gramma

Año XXIV – Número 50 – 2013

Revista de la Escuela de Letras
Facultad de Filosofía y Letras – Universidad del Salvador
Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Gramma
Semestral

Fundadora-Directora
Alicia Lidia Sisca

Editora
Marcela Crespo Buiturón

Secretaria de Redacción
Marina Guidotti

Coordinadora de Corrección
Natalia Crespo

Correctores Asistentes
Sebastián Ampudia, Natalia Camodeca, Enzo Cárcano, María Soledad Herrera,
Matías Lemo, Ingrid Terrile y Gabriel Tripodi

La **revista** *Gramma* es un espacio de publicación de artículos, ensayos, narraciones, poesía, entrevistas, reseñas y noticias pertenecientes al campo de la Literatura y la Lingüística, en particular, y a los dominios culturales, en general, con anclaje en el ámbito académico. La periodicidad de la revista es de dos números por año. Se publica en papel y de manera virtual simultáneamente. Su objeto es proveer un espacio para la promoción y difusión de la investigación literaria y lingüística, la escritura creativa y otras actividades vinculadas con el mundo de las letras.

La **correspondencia editorial** debe dirigirse a la Editora, Marcela Crespo Buiturón. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad del Salvador. Lavalle 1878 (C1051ABB), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Tel. 54-11-4372-4261. **Correo electrónico:** marcela.crespo@usal.edu.ar
La **correspondencia sobre canje y los pedidos de suscripción** deben dirigirse a *Gramma*. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad del Salvador. Lavalle 1878 (C1051ABB), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. **Correo electrónico:** revista.gramma@usal.edu.ar
Cláusula de Garantía: Las opiniones vertidas en los artículos de esta revista son exclusiva responsabilidad de los autores y no representan necesariamente el pensamiento del Consejo Editor. © 2011 Universidad del Salvador.
ISSN 1850-0153. Todos los derechos reservados.
La reproducción está autorizada siempre que se cite la fuente. El nombre *Gramma* está registrado como marca. Inscripción en la Dirección Nacional de Derecho de Autor en trámite. Está acogida a la protección de las convenciones Internacional y Panamericana sobre los derechos de Autor. **Realización Gráfica**: Ediciones Universidad del Salvador EUS. Rodríguez Peña 714, 4º Piso, Tel. 54-11-4812-9344. Dirección de impresión: Maura Ooms.

Consejo Editorial
Graciela Aletta de Sylvas - Universidad Nacional de Rosario
Ana Benda - Universidad del Salvador
Jorge Alejandro Bracamonte - Universidad Nacional de Córdoba / CONICET
Elisa Calabrese - Universidad Nacional de Mar del Plata
Beatriz Curia - Universidad del Salvador / CONICET
Juan José Delaney - Universidad del Salvador
María Rosa Lojo - Universidad del Salvador / CONICET
Rodolfo Modern - Academia Argentina de Letras
Hebe Beatriz Molina - Universidad Nacional de Cuyo / CONICET
Antonio Requeni - Academia Argentina de Letras
Eduardo Sinnott - Universidad del Salvador
Enrique Solinas - Universidad Católica Argentina
Ana María Zubieta - Universidad de Buenos Aires

Comité de Referato Internacional
Manuel Aznar Soler - Universitat Autònoma de Barcelona (España)
Lisana Bertussi - Universidad de Caxias do Sul (Brasil)
Camilla Cattarulla - Università degli Studi Roma Tre (Italia)
Gregory Dawes - North Carolina State University (Estados Unidos)
Malva Filer - Brooklyn College (Estados Unidos)
David William Foster - Arizona State University (Estados Unidos)
Rosa María Grillo - Universidad de Salerno (Italia)
Karl Kohut - Universidad de Eichstätt (Alemania)
Javier de Navascués - Universidad de Navarra (España)
Silvia Sauter - Kansas State University (Estados Unidos)
Cynthia Thompkins - Arizona State University (Estados Unidos)
Arnaldo Toledo Chuchundegui - Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas (Cuba)

Consejo de Redacción
Haydée Isabel Nieto - Directora de Publicaciones Científicas
Maura Ooms - Jefa del Departamento Editorial
Liliana Laura Rega - Directora de la RedBUS

Gramma está incluida en el Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal, Latindex (Nivel 1); en la Lista de Información Global sobre Lingüística Hispánica, Infoling; en la Hemeroteca de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y en el Portal del Hispanismo.

Puede consultarse el formato en línea en el Portal de Publicaciones Periódicas de la Universidad del Salvador (P3-USAL): http://p3.usal.edu.ar/index.php

Gramma
Año XXIV, Número 50, 2013

Colección *Estudios críticos de Literatura Argentina*
Monográfico Nº 1: Marginalidad y Canon literario

ÍNDICE

Marcela Crespo Buiturón (Argentina)
Prólogo 7

Beatriz Curia (Argentina)
Miguel Cané (p.): Primer Novelista Argentino. Homenaje en el Bicentenario de su Nacimiento (1812-2012) 12

Hebe Beatriz Molina (Argentina)
Novelas Decimonónicas en el Margen: una Revisión desde la Poética Histórica 28

María Minellono (Argentina)
Representaciones Literarias del Mundo Rural 49

Alfredo Rubione (Argentina)
La Escritura Gitana, Oxímoron y Reconocimiento 60

Jorge Bracamonte (Argentina)
Una Aproximación a la Novedad Artística Experimental de Roger Pla. O Cómo Revisar la Literatura Argentina desde los Márgenes 66

Ana C. Cremona (Argentina)
El Colonizador Seducido. Una Lectura sobre Querido Amigo, *de Angélica Gorodischer* 85

Anahí Cano Lawrynowicz (Argentina)
Otra(s) Historia(s) de los Otros. Versiones de la Historia y la Identidad en las Crónicas de Thomas Bridges y La Tierra del Fuego, *de Sylvia Iparraguirre* 102

Jimena Néspolo (Argentina)
Representaciones de la Religiosidad Popular en la Novela Argentina Reciente 125

Cristina Piña (Argentina)
Héctor Viel Temperley: de Márgenes, Exclusiones y Extraterritorialidades 136

María Isabel Calle Romero (España)
El Paraíso Perdido de Alejandra Pizarnik: Génesis de una Poética 151

Susana Salim (Argentina)
Cuerpo y Escritura en el Devenir Textual de la Poesía de Mujeres 163

Noemí Ulla (Argentina)
Marginalidad y Testimonio en las Letras de Tango 177

Carmen Morán Rodríguez (España)
«Un Escritor Argentino»*: Rosa Chacel, Identidad en Conflicto(s) y Estrategias de Inclusión* ... 186

Manuel Fuentes Vázquez (España)
La Literatura Hispanoamericana en la Revista Camp De L'arpa (1972-1977) 205

Autores 219

Normas editoriales para la presentación de trabajos 225

Prólogo

Si bien la literatura marginal en Argentina —con todo lo que tiene de cuestionada y cuestionable esta denominación— no es un fenómeno exclusivo de fines del siglo XX y principios del siglo XXI, ya que posee claros y numerosos antecedentes en épocas anteriores, es cierto que en las últimas décadas ha despertado un renovado interés, que se traduce en la aparición de diversos textos ficcionales y exhaustivos estudios académicos. El año pasado, la misma Escuela de Letras de la Universidad del Salvador organizó las III Jornadas de Literatura Argentina bajo la consigna: *Del Centro a los Márgenes: Nuevos Abordajes a la Figura del Marginal en la Literatura Argentina*. Como se planteó en dicho encuentro, esta última ha configurado un mapa de recorridos de la subjetividad marginal: indígenas, villeros, exiliados e inmigrantes, mujeres, etc., en una permanente búsqueda de la disolución de las grandes dicotomías (lo europeo/lo argentino, la civilización/la barbarie, la ciudad/el campo, lo femenino/lo masculino, lo propio/lo ajeno, etc.), por concebirlas como simulacros teóricos que solo hallan su explicación en el intento de preservar la hegemonía de las esferas de poder.

Cuando se habla de marginalidad en el ámbito literario, entonces, se abre un amplio espectro de cuestiones para ser consideradas: desde la exclusión del canon oficial de autores, textos, temáticas y géneros, sus modos de tratamiento y su legitimación, hasta abordajes que exceden a esta disciplina y entablan diálogos posibles con otras (Sociología/Antropología, Psicología y Filosofía son las más transitadas). En todo caso, los conceptos involucrados en esta problemática: marginalidad, sujeto, poder, frontera, escritura, etc., se vuelven conflictivos y demandan repensarse en relación con dichas esferas de poder.

En la Literatura Argentina de las últimas décadas, la marginalidad puede abordarse desde múltiples líneas estético-ideológicas; así, aparecen ficciones en torno a las víctimas de la discriminación política, social, genérica, entre otras tantas. De las mismas, numerosos textos que ficcionalizan fenómenos de exclusión por cuestiones políticas surgen, como es esperable, a partir de episodios de violencia colectiva desencadenados por gobiernos dictatoriales. Muchos se insertan dentro de la narrativa histórica (o como se ha dado en llamar bajo el influjo de la posmodernidad: *nueva* narrativa histórica) o la policial, debido a que la primera propicia, en su reconstrucción del pasado, la lucha política por la libertad a través del concepto de «literatura comprometida» (concepto también hartamente cuestionado), y la segunda presenta la violencia política metamorfoseada en violencia criminal. Es lícito hacer, igualmente, la salvedad de que no toda la literatura de esta época, ni siquiera la que se ha escrito durante y luego del Proceso Militar, alude a esta temática, pero las que lo hacen adoptan diversas modalidades: o bien se constituyen en obras de denuncia abierta, como *Operación Masacre*, de Rodolfo Walsh (1957), *No habrá más penas ni olvido*, de Osvaldo Soriano (1978), o *Los pichiciegos,* de Rodolfo Fogwill (1983), por citar algunas; o recurren a la alegoría, como «Casa tomada» de Julio Cortázar (1951) o *Cola de lagartija,* de Luisa Valenzuela (1983). Es una literatura que dialoga constantemente con la política nacional, acusa

relaciones de poder que se traducen en formas de violencia tanto físicas como emocionales o psicológicas y reflexiona sobre los mecanismos que activan o permiten la aparición de estos fenómenos. Del mismo modo, esta literatura denunciará un proceso de despersonalización del sujeto como consecuencia de dicha violencia, de enajenación y degradación. Asimismo, como lo señalara el crítico alemán Karl Kohut (1996), las ficciones literarias de estas décadas han transitado un camino que se inició en una entusiasta utopía para caer definitivamente en el desencanto, ya que los escritores argentinos, en su exilio tanto externo como interno, fueron viendo frustradas todas las expectativas de superación de ese sino que parece flotar sobre la idiosincrasia nacional y que expresan categóricamente las palabras de Mempo Giardinelli, de su novela *Qué solos se quedan los muertos*: «Nosotros nacimos a la participación cívica en medio de la violencia solapada u ostensible de dictaduras, golpes de estado, corrupción y oportunismo [...] Nos parieron el militarismo y las megalomanías de los que siempre mandaron» (1985, p. 115). Otra cuestión destacable en estas obras es la recurrencia del tópico del viaje hacia el interior del país (Angélica Gorodisher a Rosario; Marcos Aguinis a Córdoba; María Rosa Lojo a La Pampa; entre otros), en un afán de recuperar ese Original Perdido que restituiría una suerte de Unidad esperanzadora, capaz de sortear la incertidumbre —o el desencanto— que parece dominar al espíritu de esta época. Y, finalmente, es lícito poner de relieve la presencia de numerosos textos narrativos que destacan la posición conflictiva de la mujer y, en algunos casos, de la maternidad, en este entorno de violencia colectiva, por implicar tanto una elección como un riesgo, un derecho y un peligro, una posesión y un despojo, creando una nueva imagen de la figura femenina: el estereotipo de la mujer líder que representa la resistencia al Poder y la memoria de un pueblo, como es el caso de *Conversación al sur,* de Marta Traba (1981), o *El resto no es silenci*o, de Carmen Ortiz (1989), entre otras.

En un permanente entrecruzamiento con lo político, aparecen tematizados fenómenos de exclusión social y racial -el aborigen, el gaucho, el inmigrante y, especialmente en estas últimas décadas, el habitante de las villas miserias- instalan una serie de cuestionamientos radicales al discurso hegemónico, problematizan los conceptos de sujeto y subjetividad y complejizan la percepción del espacio ficcional, entendido como uno de los ejes vertebradotes de las relaciones de poder (Bourdeu, 2003). Así, el campo, la frontera, la ciudad y, dentro de esta última, los barrios cerrados (*countries*), el conurbano y la villa se repiensan desde la articulación de los conceptos de alteridad y subalternidad (Rivera Cusicanqui y Barragán, 1997). En esta línea pueden citarse numerosos textos: *Villa miseria también es América* (1957) de Bernardo Verbitsky, *Los que no mueren* (1959) de Andrés Rivera, *Gitanos, para su bien o para su mal* (1994) de Jorge Nedich, *En esa época* (2001) de Sergio, *Los que llegamos más lejos* (2002) de Leopoldo Brizuela, *La lengua del malón* (2003) de Guillermo Saccomanno, *Las orillas del fuego* (2006) de María Angélica Scotti, *La Virgen Cabeza* (2009) de Gabriela Cabezón Cámara, *Oscura monótona sangre* (2010) de Sergio Olguín, entre otros. Atravesados por múltiples formas de violencia, que van desde la ejercida por el aparato represivo hasta la civil y comercial, así como la popular y proletaria, estos textos son leídos desde diversos enfoques disciplinares y bajo la

óptica de autores de la talla de Nietzsche, Agamben, Arendt, Zolo, Foucault, Derrida, etc. Volver a plantearse fenómenos de violencia desde las ya mencionadas esferas de poder permite abrir aristas peculiares que relacionan estrechamente a aquellos con el derecho supremo de la vida y la muerte (Benjamin, 1982) y la conciencia de la finitud (Bataille, 1993).

También en muchas de estas ficciones, la lengua, el discurso, se instituyen en marcadores simbólicos de la identidad sociocultural, mediante los cuales pueden operarse fenómenos tanto de inclusión como de exclusión, debido a que se consideran no en su mero aspecto interdiscursivo, sino decididamente en el sociodiscursivo. Lo dicho y lo callado, los tabúes y censuras marcan el lugar de los discursos, pero también su expulsión de lo legitimado. Por debajo de un aparente estado de polifonía, subyacen procedimientos de clausura de otros discursos subalternos. Lo literario es, en este marco, una confluencia de enunciados que migran, aceptan, transforman, divergen y modifican (Rosa, 1988). Esta multiplicidad de discursos supone diversas maneras de conocer, que van alternando su hegemonía en cada sociedad y estableciendo jerarquías (Angenot, 2010). El discurso social es heterogéneo y debido al carácter ideológico del signo (Bajtin, 1995), los discursos evidencian una lucha por la constitución del sentido, en la que todos los sectores sociales están involucrados. Así, en la heterogeneidad de este mapa discursivo, van adquiriendo envergadura los conceptos de *sociograma*, como punto de encuentro de representaciones parciales que interactúan entre sí (Duchet, 1995), y de sujeto cultural, como instancia integradora de individuos sumidos en una representación que los integra tanto como los aliena (Cros, 1997), ya que esta subjetividad que produce el lenguaje supone, por una parte, al sujeto que habla, pero por la otra, también al sujeto hablado. De esta forma, la emergencia del mismo supone un pasaje del dominio de la lengua al del habla, ambos constitutivos de la antinomia en el sujeto (Benveniste, 1995). Si la constitución de la subjetividad está estrechamente vinculada con la relación que se entabla con el otro, el reconocimiento ideológico conlleva asumir el lugar asignado en el entrecruzamiento del lenguaje, la conciencia y las estructuras de dominación (Althusser, 1988). ¿Cómo abrir, entonces, un espacio de resistencia en el que sea posible eludir los mecanismos de poder que se transparentan en el discurso?

Marginalidad, canon, violencia, discurso, poder... son ejes vertebradores que se convocan frecuentemente en la Literatura Argentina y que son abordados en serios y exhaustivos estudios que dialogan en este volumen.

Así, sus colaboradores tratan las figuras de escritores, géneros y textos marginados por el canon oficial durante décadas y que solo han sido rescatados ocasionalmente por algunos críticos, constituyéndose en formas de resistencia a determinadas fuerzas de poder que han intentado ensayar la supuesta homogeneidad de la identidad cultural nacional.

Por una parte, rigurosos estudios sobre la literatura argentina del siglo XIX, realizados por Beatriz Curia, Hebe Beatriz Molina y María Minellono, dan cuenta de autores que han permanecido ignorados, soslayados o tratados sin la profundidad merecida (Curia); géneros que han resultado particularmente conflictivos para su clasificación, como la novela decimo-

nónica (Molina); y temáticas que han estado sujetas a proyectos políticos y económicos que han marginado sectores completos o han configurado una lectura sesgada que no da cuenta de la complejidad del fenómeno (Minellono).

Por la otra, abordajes a las diversas modalidades de marginalidad que suponen determinadas figuras de la narrativa argentina del siglo XX son los de Alfredo Rubione, en su trabajo sobre el escritor gitano Jorge Nedich, en el que instala una cuestión de gran relieve en las discusiones literarias actuales: los rituales de pasaje de la cultura marginal a la dominante, destacando la escritura como uno de los más paradigmáticos; de Jorge Bracamonte, quien estudia la integración efectuada por Roger Pla, escritor poco transitado por la crítica, de las tradiciones narrativas vanguardistas y experimentales previas, a las estéticas novelescas realistas; de Ana Cremona y Anahí Cano Lawrynowicsz, en sus miradas críticas sobre la configuración del sujeto por colonizar y en su indagación en diversas formas de ser «otro» propuestas por Angélica Gorodischer y Silvia Iparraguirre respectivamente; y de Jimena Néspolo, en su acercamiento a la estética que caracteriza las ficciones que enmarcan el universo de las devociones populares de escritores de las últimas décadas, tales como Gabriela Cabezón Cámara, Leonardo Oyola y Agustina María Bazterrica.

Finalmente, el poeta como ser marginal o peligroso, como transgresor, como fuerza de resistencia, aparece en los estudios de Cristina Piña sobre Fijman y Viel Temperley; de María Isabel Calle Romero sobre Pizarnik y su búsqueda de la libertad a través de la palabra que deviene silencio musical; de Susana Salim sobre la posibilidad de la comunicación del cuerpo frente a la palabra femenina silenciada en María Luisa Carnelli, Susana Thénon, Paula Mones Ruiz, Fabiana Posse y María Rosa Lojo; y de Noemí Ulla, sobre las letras de tangos que entretejen un entramado de voces populares en el que destaca la figura marginal de la mujer. Carmen Morán Rodríguez inicia el diálogo entre Argentina y España, recogiendo estas problemáticas (la figura marginal femenina y la tentativa de resistencia a través de la palabra o el silencio) en la obra de la escritora Rosa Chacel, exiliada republicana española en Buenos Aires, con una activa participación en el universo literario de la gran urbe; y lo continúa Manuel Fuentes Vázquez, en la dirección opuesta, de Hispanoamérica a España, en su estudio sobre la revista catalana *Camp de l'Arpa*, que se erigirá como órgano de difusión de la Literatura Hispanoamericana (con la presencia de varios escritores argentinos) durante los últimos años de la dictadura franquista en España.

Escritores y académicos, múltiples voces que se convocan en este volumen, logran un enriquecedor diálogo entre la creación y la crítica literarias.

Así, tras veinticuatro años de publicación ininterrumpida, *Gramma* presenta su primer número monográfico, inaugurando la colección *Estudios críticos de Literatura Argentina*, la cual continuará en los siguientes números pares de la revista. Vaya mi más sincero agradecimiento a todos aquellos que han hecho posible este proyecto.

Marcela Crespo Buiturón

Referencias Bibliográficas

Althusser, L. (1988). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Angenot, M. (2010). *El discurso social. Los límites de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo xxi.

Bajtín, M. M. (1995). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo xxi.

Bataille, G. (1993). *El Estado y el problema del fascismo*. Valencia: Pre-Textos.

Benjamin, W. (1982). *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus.

Benveniste, E. (1995). *Problemas de lingüística general I*. México: Siglo xxi.

Bourdieu, P. (2003). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Quadrata.

Cros, E. (1997). *El sujeto cultural. Sociocrítica y Psicoanálisis*. Buenos Aires: Corregidor.

Duchet,C. (1995). La sociocritique dan l'hisotir littéraire. *Revue d'Historie littéraire de la France*, (6 suppl.), 179-184.

Giardinelli, M. (1985). *Qué solos se quedan los muertos*. Buenos Aires: Sudamericana.

Kohut, K. (Ed.). (1996). *Literatura del Río de la Plata hoy*. Frankfurt: Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstätt.

Rivera Cusicanqui, S. & Barragán, R. (Eds.). (1997). *Debates poscoloniales: una introducción a los Estudios de la Subalternidad*. La Paz: Sephis/Aruwiyri.

Rosa, N. (1988). *Manual de uso*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.

Miguel Cané (P.): Primer Novelista Argentino Homenaje en el Bicentenario de su Nacimiento (1812-2012)

BEATRIZ CURIA*

Resumen: homenaje a Miguel Cané (p.) en el sesquicentenario de su muerte (1863). El artículo examina la producción narrativa completa del autor. Se trata de un corpus formado por novelas escritas entre 1838 y 1863.
Palabras clave: Miguel Cané (p.), siglo XIX, novela, Argentina.

Abstract: *tribute to Miguel Cané (father) in the 150th* anniversary of his death (1863). The article examines the complete narrative production of the author. One treats, altogether, of a corpus formed by novels written between 1838 and 1863.
Keywords: *Miguel Cané (father)*, *XIX th* Century, *novel*, *Argentine.*

Es habitual que las personalidades relevantes de las artes, las letras, la filosofía, la historia, la política y, en fin, de todas las ramas de la actividad humana, sean recordadas cuando se cumplen aniversarios de su nacimiento o muerte. Los centenarios, sesquicentenarios y bicentenarios son particularmente propicios para estas celebraciones. Sin embargo, se preguntarán ustedes, ¿por qué elegir el bicentenario del nacimiento de Miguel Cané (p.) como tema? Una figura raramente conocida, mencionada de paso, marginal en el canon de autores y obras argentinas y que, para colmo, debe ser identificado con la especificación «padre», porque el famoso fue su hijo, el autor de la clásica *Juvenilia*?

Espero ofrecer hoy algunos datos que conduzcan a valorar sus muchos méritos. Entre otros, que Cané fue —digámoslo de entrada— el primer novelista argentino.

Miguel Cané nació en la estancia *Los Algarrobos* —que pertenecía a sus padres— situada a unas cuarenta leguas al norte de Buenos Aires, en San Pedro, el 26 de abril de 1812. También en el campo, en una pequeña estancia de Mercedes —provincia de Buenos Aires— vio por

* Doctora en Letras. Investigadora Principal del CONICET con sede en el Instituto de Literatura Argentina «Ricardo Rojas» de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente, se desempeña como Directora de Proyectos de Investigación y miembro de la Comisión de Doctorado en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad del Salvador. Correo electrónico: bcuria.jisaacson@gmail.com.
Fecha de recepción: 09-04-2013. Fecha de aceptación: 30-05-2013.
Gramma, XXIV, 50 (2013), pp. 12-27
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

última vez la luz hace ciento cuarenta y nueve años, el 5 de julio de 1863[1].

En 1832 fundó en su casa de la calle Balcarce la Asociación de Estudios Históricos y Sociales, donde se reunían los jóvenes de la Generación del 37, estudiaban los textos recién llegados de Europa, exponían sobre temas asignados previamente y discutían ideas y proyectos. Esta Asociación, en cuyas actividades participaron Alberdi, Gutiérrez y otros, constituyó un valioso antecedente del Salón Literario.

Escritor y periodista, integró la Asociación de Mayo y participó activamente en las campañas militares que en Montevideo se desarrollaron contra Oribe.

El carácter disperso de la obra de Cané obliga a rastrear sus escritos en publicaciones de variada índole, en especial, periódicos argentinos y uruguayos aparecidos entre —las fechas son aproximadas— 1834 y 1864. En esos treinta años, se desarrolla la actividad periodística de Cané, a veces asombrosamente intensa, se editan sus novelas y se publican, de manera póstuma, algunos de sus escritos. Tanto en los textos que suscribe, como en los que le pueden ser atribuidos —firmados con seudónimos o sin especificación de autor—, se advierte una notable coherencia intelectual y estética. A las publicaciones, deben añadirse los escritos inéditos existentes en diversos repositorios de manuscritos públicos y privados. Borradores, originales completos o truncos de sus narraciones, textos autobiográficos, apuntes de viaje, cartas, ayudan a rescatar la singular personalidad de este romántico argentino.

Un ahondamiento en su obra, tan escasamente conocida, resulta imprescindible cuando se intenta aprehender con alguna finura de matiz la compleja fisonomía del Romanticismo en el Río de la Plata. Las opiniones de Miguel Cané sobre literatura son abundantes y ricas en sugerencias. Señalo aquí solamente que es necesario tener en cuenta al menos dos trabajos del autor. Uno de ellos, obra de su madurez, es una conferencia —*Primera lección de prosa*— pronunciada en el Ateneo del Plata (Cané, 1858c). El otro, coetáneo de *La Moda*, anterior a la Asociación de Mayo y al *Dogma socialista*, fue publicado en el número 3 de *El Iniciador* de Montevideo, el 15 de mayo de 1838. Lleva el título *Literatura* y expone con organicidad los principios estéticos de Cané, coincidentes con los sustentados por los hombres más representativos de su generación (Cané, 1838b; 1941b).

Es ya un lugar común, para algunos estudiosos de nuestro siglo xix, endilgar a los miembros de la Generación de 1837 el mote de «afrancesados», tanto como negarlo por parte de quienes intentan defender el nacionalismo de los románticos argentinos empobreciéndolos de tradiciones. Lejos de mi propósito, retomar aquí la polémica. En su pasión por Italia y su cultura, el protagonista de esta conferencia proporciona una variante notable, aunque por cierto no totalmente aislada, que obliga a enfocar el Romanticismo argentino desde una perspectiva más compleja y, por lo mismo, menos reduccionista. Dos de sus novelas, las

1 Manuel Mujica Láinez ha escrito un espléndido ensayo biográfico basado en fuentes de primera mano y reunidas en el archivo familiar de los Cané: *Miguel Cané (padre), Un romántico porteño*. Es de ineludible consulta cuando de datos biográficos se trata.

más conocidas —*Esther* y *La familia de Sconner*—, merecen un análisis detenido desde este punto de vista, y me ocupo de ellas en algunos escritos (entre otros, *Miguel Cané (p.), primer novelista argentino*, libro actualmente en prensa). También en una edición de la libreta de apuntes de viaje del autor, que publiqué en 2005, con el título *Roma*.

La novela decimonónica argentina exhibe una riquísima trayectoria, todavía poco explorada. Parte de la documentación es relativamente accesible y no se explica porqué durante lapso tan prolongado han quedado al margen del canon literario novelas de interés indudable, a veces de factura imperfecta, en otros casos, bien planteadas y desarrolladas, cuyo estudio significa, en todos los casos, un aporte a la trayectoria del género en Latinoamérica.

Pioneros en este tipo de estudios fueron Ricardo Rojas, Antonio Pagés Larraya, el hispanista francés Paul Verdevoye, para mencionar unos pocos, aunque señeros nombres. Permanecieron, no obstante, muchos textos ignorados. Otros fueron incluidos en alguna rápida revista del tema. El resto, soslayados por completo. Nuestra colega Hebe Beatriz Molina ha subsanado este vacío con su reciente libro *Como crecen los hongos* (2011), que ofrece un erudito y sistemático abordaje de la producción novelística argentina entre 1838 y 1872.

La obra narrativa de Cané abarca un número considerable de títulos que pueden agruparse de la siguiente manera:

1. *Las obras reeditadas en el siglo XX*: *Esther* —su novela más conocida— y *La familia de Sconner* aparecieron en *Publicaciones del Instituto de Literatura Argentina* (Sección de Documentos, serie 4ª – Novela), editadas por Ricardo Rojas (1929 y 1930). *Marcelina* (1996) y *Dos pensamientos* (2000), en ediciones críticas que he preparado.
2. *Las recopiladas en volumen por Magariños Cervantes para su Biblioteca Americana en 1858*: *Esther*, *La familia de Sconner*, *Una noche de boda*, *Fantasía* y *En el tren*.
3. *Las aparecidas en publicaciones periódicas*: «Esther» (frag.) en *La Brisa* (1852) «Una noche de boda» (tres ediciones, aparte de la mencionada en el apartado anterior): *El Plata Científico y Literario*, 1854; *El Imparcial*, 1857; *La Tribuna*, 1858), «Eugenio Segry o El Traviato» (*La Tribuna*, 1858), «Episodio de la peste: Cora o la partida de caza», publicada en *Museo Literario: Periódico semanal de literatura en general, teatro y modas* (1859), «Laura», en *El Correo del Domingo* (frag., ed. póstuma, 1864).
4. *Las dos consignadas por Magariños Cervantes en su escrito «Miguel Cané» (1858)*: a) *La semanera* —publicada— y b) *La muerte del poeta* —inédita—. No he podido determinar si efectivamente han sido editadas.

Destaco como aspectos definitorios de la obra de Cané: la contribución que supone para la Generación del 37, su interés por Italia y el carácter inaugural de su narrativa en el camino hacia la novela argentina moderna. En este segundo aspecto estará centrada mi exposición.

Cané empieza a ser reconocido como primer novelista argentino después de mi rescate de *Marcelina* (Verdevoye, 1999, p. 115). Coinciden los historiadores de la literatura en señalar que la novela sentimental hispanoamericana se inicia con *Soledad* (1847), de Bartolomé Mitre. Sin embargo, así como *Marcelina* convertirá a Miguel Cané en iniciador de

la novela histórica argentina, *Dos pensamientos* constituye el primer exponente de novela sentimental en nuestra literatura[2]. Por lo demás, es un verdadero compendio de motivos, personajes e ideas propios del Romanticismo y, en tal sentido, inaugura en el país la novela romántica. Se trata de una novela breve. Un narrador testigo va dando cuenta, a veces a través del discurso directo, de los pormenores de esta historia de sentimientos encontrados, de un alma triste acosada por el mal del siglo, escéptica y dolorida. Al desborde sentimental no es ajeno «L.», el narrador: «Era el amigo de mi cariño, y el episodio de su vida que os voy á referir aun encuentra lágrimas en mis ojos marchitos» (Cané, 2000, p. 31). La ensoñación, tan cara a los románticos (Béguin passim), imprime su sello a los amores del protagonista que vertebran temáticamente la novela. El ensueño, los presentimientos indeterminados y oscuros, los secretos y designios del destino, igualmente imprecisos y sombríos, van marcando la presencia de lo irracional.

Una romántica antinomia entre espíritu y materia se enseñorea de la composición narrativa de Cané y sirve de base para la caracterización de los protagonistas. La dicotomía romántica mujer ángel / mujer demonio se manifiesta en los dos amores de Eduardo. Así como María es un ángel, la mujer a quien antes amaba el protagonista lo había llevado a una pasión destructiva. La exaltación de la pasión es una constante en la novela: «Yo ví algo de sobre humano en su rostro; las grandes pasiones divinizan al hombre» (Cané, 2000, p. 45). Se trata del enamoramiento del romántico, que llega al frenesí y es funesto para quien constituye su objeto (Van Thieghem passim).

En su *Primera lección de prosa*, pronunciada el 20 de octubre de 1858, en el Ateneo del Plata, Cané sigue la tradición romántica europea, en particular a Mme. de Staël en *De la Littérature* —publicada en 1800–, y asigna a la literatura la función de constituir la «expresión genuina de nuestra vida social» (Cané, 1858, p. 5). Interesa, desde este enfoque, la visión que *Dos pensamientos* ofrece de la mujer, todavía presa de la voluntad familiar y social, ajena a esa revolución que se produce en el mundo y la va convirtiendo en un individuo sexuado, que va adoptando nuevos paradigmas morales, religiosos y sociales. El drama planteado como eje de la narración se basa, más que en una constricción autoritariamente ejercida desde fuera, en una promesa que encierra violencia moral en su misma formulación: la madre recibe en su lecho de muerte el juramento de acceder a un matrimonio detestado. Ni más ni menos que en *El ángel caído* de Echeverría, cuando Ángela accede a casarse con Pereyra. Aunque el espíritu romántico se caracteriza por romper con las normas y los cepos que la sociedad establece a la pasión, los protagonistas de Cané se someten al orden establecido, al deber filial y conyugal de la muchacha. Muerte en batalla y muerte por consunción son dos caras de un mismo y fatal destino.

La dimensión patriótica, la militancia política y la preocupación social resultan insosla-

2 El texto fue publicado en *El Iniciador* [Montevideo] (1838, sep. 15; nº 11, t. I., 230-233) y, con variantes, en *El Nacional* [Montevideo] (1839, abr. 5).

yables en los escritos de Cané. En *Dos pensamientos*, la trama sentimental se une con la vida política cuando el protagonista sucumbe en combate. Condensa la crítica a las facciones en lucha, el sentido de pertenencia generacional y el proyecto transformador de la sociedad del que Cané se sentía partícipe.

En suma, *Dos pensamientos* inicia con ingenua frescura nuestra novela sentimental, ofrece un amplio registro de motivos románticos: antinomia espíritu / materia, divorcio yo / mundo, pasión desbordada /destino fatal, mujer ángel /mujer demonio, amor imposible, muerte en plena juventud, muerte por amor, lucha por la patria, naturaleza como estado de alma —compañera, indiferente—, a los que se suman caracteres endebles e idealizados, innegables aciertos elocutivos —como «la alma comprimida se lanza á recorrerlo como el niño tras la sombra de su cuerpo» (Cané, 2000, p. 43)— y un trasfondo de Romanticismo social. No es esta por cierto la mejor novela de Miguel Cané, pero preciso es no juzgar la *novelita* con parámetros actuales, porque resultaría inevitable e injustamente pobre. Las que hoy nos parecen adocenadas reiteraciones de patrones europeos constituían, por entonces, innovadoras propuestas.

Hasta la publicación de mi edición crítica (1996), *Marcelina* —aparecida por primera vez con el título «Una historia», en *El Iniciador*, el 15 de octubre de 1838 y reeditada en *La Tribuna* de Buenos Aires, en 1858— no estaba registrada en nuestra historia literaria y no la mencionaba la crítica especializada. Se trata de la primera novela histórica argentina, si se tiene en cuenta que *El Capitán de Patricios*, de Juan María Gutiérrez, fue escrita hacia 1843, pero no se publicó hasta 1874. Muy posteriores son *Amalia*, de Mármol —cuyo género se discute—, *La novia del hereje*, de Vicente Fidel López, *La loca de la guardia*, del mismo autor, *Los misterios del Plata*, de Juana Manso, las *Lucía Miranda*, de Eduarda Mansilla y de Rosa Guerra, y otras muchas que se sucedieron con menor popularidad o trascendencia (Molina, 2011).

Marcelina es una novelita[3] muy breve caracterizada por el desborde romántico de las emociones de los protagonistas. No se trata de una *nouvelle*, genéricamente hablando, ni de un cuento, sino de una novela, con peripecias varias y conflictos, tanto personales como sociohistóricos, por esquemáticos que sean. El repertorio de los motivos románticos se despliega generosamente a lo largo de la narración, al igual que los tipos humanos que tanto atrajeron a los escritores europeos y americanos de la época: la huérfana, el anciano enamorado de la niña, el corsario, el marino, la mujer ángel, el rapto, la lucha por la libertad de la patria, la proscripción, la guerra civil, la naturaleza desencadenada.

He aquí, brevemente, su argumento: Marcelina queda huérfana y don Roque Ferreira, albacea y tutor, se hace cargo de ella. Enrique, el amado de la joven, es un corsario que lucha contra los brasileños por la libertad uruguaya. Los vaivenes de la guerra lo mantienen alejado

3 Sigo la nomenclatura de Paul Verdevoye (1997), quien llama «novelitas» a narraciones de este tipo. En los periódicos del siglo XIX, también se halla esta denominación (Molina 2011, pp. 58-59).

de Marcelina, quien sufre por su abandono y no tiene otro consuelo que el que le brinda su tutor. El anciano, a medida que transcurre el tiempo, le revela su amor y ella le promete matrimonio. La víspera del casamiento llega Enrique. Rapta a Marcelina. Con ella a bordo de su barco la «Porteña», recorre los mares y combate al enemigo. Marcelina le pide que abandone la carrera de las armas. A modo de convincente réplica, él repite las palabras con que su padre, en el lecho de muerte, le ha encomendado ocuparse del porvenir de la patria. Regresan a Buenos Aires para consumar su casto amor en el matrimonio y reparar el daño que el buen nombre de Marcelina ha sufrido con el rapto. Don Roque los bendice.

La acción se desarrolla a partir de la última hora del año de 1826. El contexto histórico es la guerra con el Brasil tras la ocupación del Uruguay, el bloqueo de Buenos Aires por la armada brasileña y la acción de los corsarios argentinos en el río y en el mar. Como es sabido, la Argentina no contaba con una armada poderosa y Brown y los corsarios realizaron prodigios con sus mal pertrechados buques. Cuando termina la acción de la novela, todavía continúa el bloqueo. En los últimos párrafos, casi a modo de epílogo, el narrador anuda los hilos de la trama, menciona el fin de la guerra, el comienzo de la guerra civil, la proscripción del protagonista en tierra uruguaya.

Lo fundamental de *Marcelina* es el discurso del anciano moribundo: constituye un verdadero programa y se transforma —apunta el narrador— en el «código» del que se vale Enrique para educar a sus hijos. La palabra «código» no se ha usado por azar, sino que remite, de modo bien preciso, al dogma de la Generación del 37.

Como representante característico de esta generación, Cané tuvo una actitud cívica militante y una concepción pragmática de la obra literaria. «*Ante todo la verdad, la justicia, la mejora de nuestra pobre condicion humana, en fin, todo lo que, aun sacrificando la perfeccion nos de un progreso moral* é *intelectual. La obra que no llene esta doble misíon, sinó es del todo mala, es cuando menos importuna*» (1838 b, p. 51; subr. mío).

Como bien señala Mujica Láinez, Cané fue «en todo instante, un fogoso propagandista del ideario de la Joven Argentina» (1942, p. 48). Sin duda, en la base de las ideas que vertebran *Marcelina* se encuentra el *Dogma Socialista*, publicado por primera vez en el último número de *El Iniciador*, periódico del que, no olvidemos, Cané era responsable junto con Andrés Lamas. En las breves páginas de su novela, Miguel Cané se convierte en portavoz de las ideas de toda una generación, como lo prueba un somero cotejo con el *Dogma*. Las coincidencias —de las que no es pertinente dar cuenta aquí— con otras obras representativas del 37 son también notables.

Es preciso no sacar de contexto la novela de Cané. El discurso de la Generación del 37 sustentado en las páginas de *Marcelina* ha de juzgarse a la luz de las circunstancias en que ellas fueron escritas. Aunque se discutan puntualmente algunas de las ideas expuestas, no es posible negar que los párrafos concebidos por Cané como bandera del accionar político de su generación tienen, y deberán tener, vigencia, mientras se busque una sociedad éticamente organizada.

Del mismo modo, aunque *Marcelina* no responda a las expectativas estéticas de nuestro tiempo, no cabe duda de que representa acabadamente un importante momento histórico cultural del pasado argentino.

Cora

Ya desde sus primeros pasos en la prensa periódica, la novela argentina ha sido un terreno particularmente fértil para que el costumbrismo aflorara con potente vigor.

El Iniciador, periódico que, en Montevideo, sucede a *La Moda*, no evade las generales de la ley. Sin embargo, dos miembros conspicuos de la Generación del 37 publican allí algunos escritos satíricos costumbristas que merecen ser destacados. Además de Alberdi —«Figarillo»—, autor de textos chispeantes, ya recogidos en volumen durante el pasado siglo, Miguel Cané, que firma con alfónimos diversos, ofrece escritos costumbristas de mérito, nunca reeditados, cuyos perfiles humorísticos no alcanzan a ocultar el *castigat ridendo* que en ellos domina. Esos escritos —entre ellos «¡Pero!!!», «Mis visitas (Artículo primero)», «Mis visitas (Artículo segundo)», «Mis visitas (Artículo tercero)»—, se insertan en la tradición humorística de la literatura argentina.

Cora ha permanecido oculta en los archivos durante un ya largo siglo y medio. Rescatada ahora del olvido, es posible advertir en la novela de Cané —muy breve, lindante con el artículo de costumbres— una serie de datos que responden a la cultura en ambas orillas del Plata hacia 1857, fecha en que la epidemia de fiebre amarilla azotaba Montevideo y muchos de sus habitantes se habían instalado en las afueras de la ciudad. A pintorescos cuadros agrestes, se agregan pinceladas europeas, particularmente francesas, que Cané ha hecho suyas durante sus viajes al Viejo continente. El centro de esta convergencia es la mesa, en la cual alternan manjares criollos y gauchos, como el asado, con los más refinados platos y vinos europeos. El pretexto: una partida de caza y el agasajo por parte de un anfitrión francés. Se agrega el episodio sentimental —amor entre la joven Cora y el romántico, desencantado, maduro Conrado—, que solo es un apoyo para la descripción y exhibición de costumbres.

Resulta fácil advertir a lo largo de la obra: a) una unidad entre las dos culturas rioplatenses y b) una clara intención por parte del autor de europeizar las costumbres locales, proceso que, por lo demás, iba dándose, poco a poco, a lo largo del siglo xix, particularmente en la época abordada por el texto. Un ahondamiento del tema permite advertir otros matices, especialmente en el orden simbólico.

En los párrafos iniciales de la novela, subraya Cané, en voz del narrador, la singular educación de Cora, sus libertades y costumbres, por entonces, nada habituales entre las señoritas uruguayas y argentinas. «Cora monta á caballo como la Paulina del Hipódromo de Paris, nada como un pescado, y es una de las mas hábiles tiradoras de escopeta de la numerosa sociedad que la acompaña en sus gustos algo varoniles» (Cané, 1859, p. 2). Agrega el narrador de inmediato: «Antes de la revolucion de Mayo, la linda y graciosa criatura que hablaba asi á su perra, habria ido tal vez á pagar sus delitos de libertinage á un hospital de locos» (ibíd.).

La Revolución de Mayo aparece como gozne entre las costumbres del Antiguo Régimen y los nuevos hábitos personales y sociales permitidos por la vida democrática. Los derechos y deberes del individuo se perfilan en un permanente vaivén de libertad y obligación.

Cora, como otras señoritas montevideanas, ha huido de la peste con su padre y se ha refugiado en el campo.

Según se estructuraban las partidas de caza por entonces en Europa, después de la comida informal para reponer fuerzas en el escenario, venatorio, había una segunda comida importante, a la que estaban invitadas también las señoras, que, a lo sumo, participaban de la preparación de los manjares, pero no de las actividades cinegéticas (Rouvillois, 2008, pp. 159-161). En esta comida se guardaban todas las formas de educación y cortesía vigentes en el protocolo social. Así ocurre con la partida de caza montevideana, excepto que Cora se dedica con fervor a las actividades no acostumbradas por las damas europeas.

La segunda comida reúne todas las delicias de la mesa europea. Interesa destacar que la comida es capaz de establecer una relación de familiaridad entre los participantes que los predispone para interrelaciones positivas. Evoca un aura de parentesco, de cordialidad general (Cussler y De Give, 1972, p. 78). Aparecen así las características del cordial trato entre los señores y sus servidores de diverso origen. Y, fundamentalmente, como es lógico, entre los comensales allí reunidos. Ciertos paralelismos tienden a establecer diferencias entre el gusto porteño y el parisiense y destacar una diferencia con el uruguayo. Tampoco queda sin especificar la diferencia entre la tradición francesa y la española con respecto a los alimentos: «Devorada la perdiz, vinieron las cremas, los dulces secos, las frutas y toda esa segunda mesa azucarada que los españoles aman ó conocen poco y que es para los franceses una segunda comida» (Cané, 1859, p. 65).

El primer festín interesa mucho para conocer hábitos comunes entre argentinos y uruguayos en un sincretismo singular. Junto al asado criollo, hay un pastel de liebre, pavo, pichón, pato y carnero frío. Para beber, burdeos, jerez, marsala, agua, coñac, marrasquino y vino del Rin. Se añaden dulces y budines.

Apenas se indaga en la historia cultural del Uruguay, se comprueba que los alimentos exóticos de ultramar que enumera Cané, incluidos los vinos franceses, no eran desconocidos por los montevideanos que podían importarlos sin dificultad y de hecho lo hacían. Los cultos contertulios comparten además gustos literarios y afloran recuerdos de Dante, Byron, Goethe, Pellico y de Cervantes, a través de las bodas de Camacho.

Aquí y allá asoman pintorescas y breves descripciones: «Lo hizo como lo dijo; media hora de galope continuo la llevó al precioso paso del arroyo de las Piedras, ese impúdico hilo de agua que muestra todos los secretos de su seno» (Cané, 1859, p. 3).

Se describe con pormenores cómo Juan prepara el asado «gaucho» y el proceso de cocción.

Algunas citas serían imprescindibles para ofrecer una imagen nítida de esta obra no estudiada y no conocida. Sin embargo, para no abusar de la paciencia de ustedes, me limito a los conceptos. Señala con acierto Carolyn Korsmeyer que los «alimentos pueden ser

calificados como simbólicos y portadores de significado de varias maneras, ya que tienen un valor representativo y expresivo» (Korsmeyer, 2002, p. 18). El valor de esta comida campestre y de la posterior en la casa de campo del señor L... va más allá de una exhibición de los conocimientos del autor acerca de las costumbres locales y extranjeras, y su conjunción en una síntesis valorizadora de lo identitario.

Ocurre que en abril de 1857 la epidemia de fiebre amarilla en Montevideo llegaba a su ápice (Barrán, 2001, pp. 204-205). Fallecían unos veinte habitantes por día y el 7 de ese mes la cifra aumentó a treinta y siete. Las familias pudientes se alejaban de la ciudad en busca de salvación y se dedicaban a «Bailes y tertulias, sin hablar de la plaza de toros y sus emociones» (Barrán, 2001, p. 205) y mesas servidas con comidas francesas por las familias lugareñas a sus a huéspedes montevideanos alegraban a los «inmigrantes», que olvidaban así, se decía, el terror. «Sólo faltaba, y tal vez lo hubo, un Boccaccio uruguayo» (Barrán, 2001, p. 205). Ahora sabemos que, en efecto, lo hubo y que fue precisamente Miguel Cané con su *Cora*.

El *memento mori* está presente cuando se come y en relación con las comidas, como ocurre con las naturalezas muertas en las que aparece una calavera: «Cuestiones difíciles como la muerte, siempre presente en las composiciones de caza, están implícitas en la naturaleza muerta» (Korsmeyer, 2002, p. 241). Esto sucede porque la comida «es una actividad que destruye sus objetos y requiere de una incesante búsqueda de más comida» (Korsmeyer, 2002, p. 253), y «nadie escapa a la participación en el ciclo de la vida y la muerte que entraña la comida» (Korsmeyer, 2002, p. 262).

En el caso de *Episodio de la peste*, el *memento mori* está latente en la pulsión de vida que atraviesa este relato de costumbres, particularmente en la naturaleza, en el disfrute de los perros, en el alegre entusiasmo de los cazadores, en las escenas de la mesa y en los planes para el futuro de los enamorados, a quienes se muestra al final, ya casados y lejos de la peste, en el Teatro Colón de Buenos Aires, acompañados por el señor Plick.

Una Noche de Boda

En *Una noche de boda*, Miguel Cané aborda dos motivos concurrentes: la guerra de la Independencia y el amor contrariado por la oposición de los padres. Conrado lucha a las órdenes de San Martín y es un héroe. Después de la derrota de Cancha Rayada, lucha cada vez con más valor, gana elogios y estima.

Mientras San Martín inicia su campaña al Alto Perú, Conrado regresa a Buenos Aires para ocuparse de los bienes que ha abandonado su padre —noble español con quien el joven ha roto sus lazos— y reunirse con su prometida Atilia. Se enfrenta con el hecho de que los padres de Atilia, opuestos al matrimonio entre su hija y Conrado, han concertado su boda con un esposo conveniente a sus intereses, un español de opulenta riqueza. Los matrimonios se realizaron durante el período colonial como alianzas entre familias con fines comerciales. El marido debía ser peninsular y la novia no tenía noticias del contrato matrimonial efectuado entre su padre y el novio.

Cada vez más se habían ido imponiendo las libertades del individuo en la sociedad posrevolucionaria y el amor aparece como derecho inalienable de la persona (Mayo, 2004, p. 45). El amor era visto por los jóvenes de la Generación del 37 «como un sentimiento espiritualizado, de una sexualidad reprimida o sublimada, una pasión purificada, que se consuma en el matrimonio» (Mayo, 2004, p. 101). Echeverría consigna taxativamente en el *Dogma* que la riqueza no confiere títulos nobiliarios. Finaliza trágicamente la novela de Cané, cuando el esposo asesina a Atilia y Conrado, tras dar muerte al criminal, se suicida (cf. Molina, 2011, pp. 270-284).

La dimensión patriótica, la militancia política y la preocupación social resultan insoslayables en los escritos de Cané. Conrado expresa su desilusión ante la sociedad argentina. En lo fundamental, está causada por las ambiciones de los padres de su amada Atilia y los manejos de su rival para calumniarlo, pero también, por la indiferencia imperante respecto de la lucha independentista.

Esto le da pie para explayarse sobre las ideas de la Generación del 37, expresadas fundamentalmente por Echeverría en el *Dogma* y por el mismo Cané en más de un escrito: plantea, como raigal en toda sociedad, un equilibrio entre derechos y deberes, cuya ruptura genera las malas pasiones individuales. Ellas gradualmente se van incrementando hasta abarcar la sociedad entera. Olvidar los deberes destruye la trama social. Estos conceptos se encuentran de modo muy explícito en el *Dogma Socialista*, son enarbolados como bandera por la Generación del 37 y vertebran la Constitución del 53.

Eugenio Segry o el Traviato

Eugenio Segry o El Traviato se publicó en Buenos Aires como folletín de *La Tribuna*, entre el 15 y el 18 de abril de 1858 y nunca fue reeditada.

Eugenio Segry —el lector habrá ya reconocido el nombre del protagonista de *Esther*—, «el traviato», hijo de un habanero millonario, llega a París el 25 de febrero de 1848, con el propósito de completar sus estudios de Medicina. Se encuentra con una «rubia hija del Norte», «Clementina S. de H.», que siente inocultable atracción por el americano y lo invita a tomar el té, por intermedio de su marido. El enamoramiento se produce, los viajeros visitan Versalles en una cita que, estructuralmente, recuerda la visita al Palacio Pitti de *Esther* y se confiesan su amor. Regresan en un coche y se tiende un pudoroso telón sobre lo que allí ocurre. Finalmente, Juan H. —el marido alcohólico— muere, sin que Clementina y Eugenio —que, dicho sea de paso, aparece demasiado entretenido con las *lorettes* de París como para que su pasión por Clementina resulte convincente al lector— emprendan una vida en común. La novela está datada en Montevideo, en junio de 1857.

Europa, sinónimo 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 progreso. Que París constituía el sello de civilización y modernidad para los americanos queda atestiguado en *El Traviato* desde el comienzo de la novela, por la información del narrador acerca de que Eugenio Segry —el protagonista— «fué á Paris [desde La Habana]

por contentar el amor propio de su padre» (Cané 1858 b: 21 mar.).

Se advierte un doble discurso en la novela de Cané. Por una parte, transmite un genuino deslumbramiento, casi provinciano, ante los lujos y novedades de la capital de Francia. Por otro, los paradigmas de la moral burguesa, los programas regeneradores de la sociedad americana y la poética novelística dominante entre los hombres de la Generación del 37 refrenan el entusiasmo y originan reflexiones moralizantes. Tanto en *El Traviato* como en *Esther,* el protagonista se enamora de una mujer casada. Cabe recordar, en este sentido, la sugerencia de Vicente Fidel López acerca de que *Esther* ganaría mucho si la protagonista fuese soltera, porque la novela muestra carcomida la institución del matrimonio (López, 1858). También que, ante este consejo, Cané reivindica, para su narración, el carácter de testimonio de «un episodio histórico rigorosamente verídico de la vida del hombre que figura en ella», porque la biografía es parte de la historia (Cané, 1858a, p. 271-273). Resulta llamativo que esos amores, escandalosos para la Argentina de su tiempo, tengan un escenario europeo y no los países del Plata. Cuando la acción de *El Traviato* se traslada a Montevideo, al final, el apasionado romance es ya pretérito: «[...] [Clementina] ya no es una pasion, es un recuerdo, y ciertos recuerdos se aman como los dias de la infancia, como las impresiones que no se borran» (Cané, 1858b, 12-13 abr.). En ambas novelas, se compara la sociedad americana con la europea.

Cané se detiene particularmente en el mundo de las mujeres galantes parisinas, cuya sociabilidad frecuenta Eugenio. Debe tenerse en cuenta que la prostitución en Buenos Aires existió desde el momento mismo de su primera fundación (Carretero, 1998, p. 9), pero no tuvo las mismas características que en el París descubierto por el aparentemente cubano Segry. Durante la época de Rosas, se hizo una «limpieza» de mujeres públicas y se las despachó a centros de población fundados en el interior de la provincia (Carretero, 1998, pp. 14-15). Sin embargo, la prostitución siguió existiendo de modo encubierto. Basta recordar, en este sentido, a doña Marcelina, el personaje de *Amalia*, en su juventud deportada al arroyo Azul, que tiene como profesión «cuidar» de algunas «sobrinas» a las que señores como el padre Gaete visitan y hacen «regalos». La clase de «señoritas» que deslumbran a Segry y cuya sociedad desea frecuentar no existirá en Buenos Aires hasta las últimas décadas del siglo xix.

En su *Primera lección de prosa*, Cané exige que la literatura sea «expresión genuina de la vida social» (Cané, 1858c, p. 5). Poco antes, ha definido la novela como «un hecho verdadero ó reputado verdadero».

En la medida en que el autor respete la exactitud de las circunstancias principales, tiene total libertad para elaborar la novela, expresarse de acuerdo con su estilo propio y «derramar» sobre los hechos «todas las riquezas de su imajinacion» (Cané, 1858c, p. 5). No obstante, resulta insuficiente la rigurosa veracidad o verosimilitud de «los medios de que se valga el escritor»: «también es necesario que sean útiles, es decir, que concurran al esclarecimiento de los hechos, al desarrollo de las circunstancias y al ornamento de la narracion» (Cané, 1858c, p. 5). Parece legítimo, a partir de estas premisas, considerar cada ingrediente de *El Traviato* como significativo, desde el punto de vista del autor, para el logro de un fin.

Mientras los escritores europeos comenzaban a proponer un rechazo del *ethos* burgués, la literatura argentina siguió aplaudiendo, por bastante tiempo, los perfiles positivos de un modo de vida todavía desconocido en estas tierras. Ya he puntualizado que la novela ofrece un doble discurso generado por el contrapunto entre el París modélico, idealizado por el autor tanto como por los otros miembros de su generación, y los factores de entropía social (locución acuñada por José Isaacson), que Cané advierte en la capital francesa. En el texto existen suficientes indicios para admitir que al menos una parte de la novela es autobiográfica, y que Eugenio Segry representa, en alguna medida, al joven argentino en su peregrinación hacia lo que concebía como la capital de la civilización y el progreso. Además de la información que suministra el narrador, el lector de *Eugenio Segry o El Traviato* conforma su saber acerca del mundo representado a través de los diálogos y de la reproducción del discurso interior del protagonista. El lector reconoce a veces con nítidos acentos la voz del autor implícito, que inserta su mensaje ideológico en el discurso interior del protagonista.

En otras ocasiones, el protagonista no emite un juicio valorativo, pero su asombro ante las diferencias y semejanzas entre la realidad europea y la americana define, a través de sus propias palabras, sus prejuicios y su aprendizaje.

El título de la novela resulta por demás elocuente. Hasta qué punto el apelativo que incluye es osado y subraya la distancia entre la conducta de Segry y los patrones morales del momento se advierte en el hecho de que el título de la ópera de Verdi —*La Traviata* (literalmente traducido, *La descarriada*)— en los primeros años fue sistemáticamente sustituido por el nombre de la protagonista, *Violetta*, y debió ser más tarde transformado en *La desencaminada* o *La extraviada*, para su edición y estreno en España (por ejemplo, una edición barcelonesa de 1858, coetánea de la novela de Cané) (Téllez, 1992).

La sociedad rioplatense y la modélica Europa de mediados del siglo xix han quedado retratadas en esa suerte de *patchwork* de realidad que es el mundo de la novela (Genette, 1993, p. 50), ya que el mundo vivido por Cané, aunque no pertenece a la narración, está simbolizado en ella.

El autor implícito evalúa ideológicamente dos culturas contrapuestas y elabora un discurso que explicita las falencias de ambas. Despliega sus estrategias para que su novela actúe sobre el lector. Así lo exige su estética, subordinada a «la verdad, la justicia y la mejora de nuestra pobre condicion humana» (Cané, 1858c, 5). Factor decisivo para el logro de sus fines es la elección de un narrador fidedigno capaz de denunciar con autoridad los rasgos entrópicos de la civilización europea, rasgos que han de evitar los países americanos para su «progreso moral e intelectual» (Cané, 1858c, 5).

Como ya lo había sido *Esther*, *Eugenio Segry o El Traviato* resulta innovadora en el camino del género hacia la novela moderna, que pretende pintar al hombre o una época de la historia, descubrir el mecanismo de las sociedades y plantear los problemas últimos (Marill-Albérès, 1962).

Transcurre en París y testimonia las condiciones sociohistóricas y culturales del momento

(la Revolución de febrero de 1848, que registra tangencialmente, la representación de *La Dama de las Camelias*).

Analiza la vida galante parisina, en particular, el mundo de las prostitutas a la moda, «esa tropa de mujeres que viven del acaso como los pájaros que viajan de zona en zona huyendo de los rigores del hambre y del frio» (9 abr.).

Reivindica el derecho a «*la verdad de los afectos*» (12-13 abr.; subr. mío) y presenta un triángulo amoroso del que participa una mujer casada.

Resulta útil advertir que los cuatro tipos de novela que se asocian en la novela «sintética» del siglo xix según Bajtín —para quien la novela ha jugado un papel importante y hasta pivotal en la formación de la conciencia moderna— se manifiestan en *El Traviato*. Quizá con mayor grado de combinación entre los diversos tipos bajtinianos que la novela europea de su tiempo, *El Traviato* entrelaza los hilos de la autobiografía de Cané, del deambular de Eugenio por la topografía parisina, del *Bildungsroman* y de algunas formas de la puesta a prueba en la sociedad extranjera y desconocida.

Cuando Cané escribe su novela, hace ya tiempo que Stendhal ha efectuado sus magistrales análisis psicológicos y la pluma de Balzac ha engendrado la *Comedia humana*. Así como no debemos pecar de ingenuos suponiendo que la narración de Cané cumple acabadamente el cometido de historiar la vida privada de su tiempo, tampoco hemos de ser injustos cediendo a la tentación de endilgarle comparativamente pobreza psicológica, linealidad en los caracteres o inconsistencia en el cuadro social.

Observación de la realidad, contraste cultural y verdad psicológica configuran un tapiz animado que, si bien todavía rudimentario, resulta vigoroso y fundacional para la constitución de la novela moderna en el Río de la Plata.

Relevamiento de la Obra de Miguel Cané (p.)

Cané, M. (p.). Esther. [Manuscrito]. Archivo General de la Nación. Sala vii, Colección Miguel Cané, Legajo 8, nº 2209.

Cané, M. (p.). Roma. [Manuscrito]. Archivo General de la Nación. Sala vii, Colección Miguel Cané, Legajo 8, nº 2209.

Cané, M. (p.). [Escrito autobiográfico manuscrito]. Archivo General de la Nación. Sala vii, Colección Miguel Cané, Legajo 8. nº 2209. 8-32.

Cané, M. (p.). Una facción. [Fragmento manuscrito de *Laura*]. Archivo General de la Nación. Sala vii, Colección Miguel Cané, Legajo 8, nº 2209.

Cané, M. (p.) [L. M.] (1838a, agosto 15). Dos pensamientos: Narracion. *El Iniciador* [Montevideo], pp. 230-233.

Cané, M. (p.) [N.]. (1838b, mayo 15). Literatura. *El Iniciador* [Montevideo], pp. 49-52.

Cané, M. (p.) [C. M.]. (1838c, octubre 15). Una historia. *El Iniciador* [Montevideo], pp. 1-6.

Cané, M. (p.). (1838d, mayo 15). Modas. *El Iniciador* [Montevideo], pp. 53-54.

Cané, M. (p.). (1838e, mayo 1). Alejandro Manzoni. *El Iniciador* [Montevideo], pp. 25-27.

Cané, M. (p.). (1852a, mayo 13). Carta a José Mármol. Montevideo. Archivo General de la Nación. Colección Miguel Cané. Sala VII, n° 2250, doc. 7540.
Cané, M. (p.). (1852b, mayo 30). Carta a José Mármol. Montevideo. Archivo General de la Nación. Sala VII, Colección Miguel Cané, nº 2250, doc. 7541.
Cané, M. (p.). (1852c, ¿mayo 4?). Carta a José Mármol. Montevideo. Archivo General de la Nación. Sala VII, Colección Miguel Cané, n° 2250, doc. 7543.
Cané, M. (p.). (1852d, septiembre 4). Esther. Simple narración. *La Brisa*, pp. 3-12.
Cané, M. (p.). (1854, septiembre). Una noche de boda. *El Plata Científico y Literario*, pp. 105-22.
Cané, M. (p.). (1855, diciembre 15). La novia del hereje, ó la inquisicion de Lima, Por el Dr. D. Vicente F. Lopez. *La Tribuna*, pp. 1-2.
Cané, M. (p.). (1857, septiembre 10-18). Una noche de boda. *El Imparcial* [Córdoba], pp. 3-4.
Cané, M. (p.). (1858a). Esther: Novela original. *Biblioteca Americana* (Vol. IV). Buenos Aires: Imprenta de Mayo[4].
Cané, M. (p.). (1858b, marzo 21-abril 13). Eugenio Segry o El Traviato [folletín]. *La Tribuna*.
Cané, M. (p.). (1858c). *Primera leccion de prosa pronunciada en el Ateneo del Plata, en la noche del 20 de octubre*. Buenos Aires: Imprenta de la Tribuna.
Cané, M. (p.). (1858d, abril 14-18). Una noche de boda [folletín]. *La Tribuna*.
Cané, M. (p.). (1858e). Una noche de boda: Novela original. En Alejandro Magariños Cervantes (Ed.). *Biblioteca Americana* (Vol. III). Buenos Aires: Imprenta de Mayo.
Cané, M. (p.). (1858f, abril 25). En el tren. *La Tribuna*.
Cané, M. (p.). (1858g, abril 26). Escenas de familia; Una de mil. *La Tribuna*.
Cané, M. (p.). (1859). Episodio de la peste: Á la señorita Da. Corina Madero; Cora o La partida de caza. *Museo Literario*, 2-3, 14-6, 31-2, 39-41, 53-4, 65-7.
Cané, M. (p.). (1863). *La Novia del Hereje* ó *la Inquisicion de Lima* Por el Dr. D. Vicente F. Lopez. (Juicio Crítico). *La Revista de Buenos Aires*, pp. 624-32.
Cané, M. (p.). (1864a). Apuntes de viaje: Italia. *El Correo del Domingo*, pp. 489-490, 518-519.
Cané, M. (p.). (1864b). Laura (fragmento de una novela del Dr. D. Miguel Cané). *El Correo del Domingo*, pp. 247-250.
Cané, M. (p.). (1941a). Dos pensamientos: Narracion, por L. M. En *El Iniciador* [reproducción facsimilar] (pp. 314-317). Buenos Aires: Academia Nacional de Historia.
Cané, M. (p.). (1941b). Literatura, por N. En *El Iniciador* [reproducción facsimilar] (pp. 133-136). Buenos Aires: Academia Nacional de Historia.
Cané, M. (p.). (1941c). Una historia, por C. M. En *El Iniciador* [reproducción facsimilar] (pp. 357-362). Buenos Aires: Academia Nacional de Historia.
Cané, M. (p.). (1941d). Mis visitas, Artículo Primero. Mis visitas, Artículo Primero. En *El Iniciador* [reproducción facsimilar] (pp. 111-114). Buenos Aires: Academia Nacional de

4 Versión digitalizada: www.cervantesvirtual.com y www.aal.edu.ar. El volumen incluye «Esther: Simple narración» (25-195), «La familia de Sconner» (106-219), «Fantasia» (220-9) y «En el tren» (230-5).

Historia. Texto original publicado en 1838, mayo 1 (pp. 28-30).

Cané, M. (p.). (1941e). Mis visitas, Artículo Segundo. En *El Iniciador* [reproducción facsimilar] (pp. 140-142). Buenos Aires: Academia Nacional de Historia. Texto original publicado en 1838, mayo 15 (pp. 56-58).

Cané, M. (p.). (1941f). Mis visitas, Artículo Tercero. En *El Iniciador* [reproducción facsimilar] (pp. 161-163). Buenos Aires: Academia Nacional de Historia. Texto original publicado en 1838, junio 1 (pp. 77-79).

Cané, M. (p.). (1941g). ¡Pero!!!. En *El Iniciador* [reproducción facsimilar]. Buenos Aires: Academia Nacional de Historia. Texto original publicado en 1838, mayo 1 (pp. 34-36).

Cané, M. (p.). (1996). Marcelina. En Beatriz Curia (Ed.). *El Cané desconocido: Marcelina* [Edición crítica] (pp. 27-57). Buenos Aires: Centro de Integración Cultural de la Sociedad Científica Argentina.

Cané, M. (p.). (2000). *Dos pensamientos: Narración*. Edición crítica a cargo de Beatriz Curia. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Cané, M. (p.). (2004). Roma. Beatriz Curia (Ed.). *Cané inédito: "Roma". Apuntes de viaje de Miguel Cané (p.)* [Edición crítica en CD-ROM] (pp. 73-238). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires; Ediciones Laurel del Sur.

Referencias Bibliográficas

Barrán, J. P. (2001). La cultura «bárbara» (1800-1860). En *Historia de la sensibilidad en el Uruguay* (Vol. i). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

B[inayán], N. (1930). Prólogo. En Cané, M. (p). *La familia de Sconner* (pp. 409-483). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Sección de Documentos, serie 4ª.

Cané, M. (p.). (1838, mayo 15). Literatura. *El Iniciador* [Montevideo], pp. 49-52.

Cané, M. (p.). (1858a). *Primera lección de prosa pronunciada en el Ateneo del Plata, en la noche del 20 de octubre por el Dr. D. Miguel Cané*. Buenos Aires: Imprenta de la Tribuna.

Cané, M. (p.). (1858b). En el tren. En Alejandro Magariños Cervantes (Ed.). *Biblioteca Americana* (Vol. iv). Buenos Aires: Imprenta de Mayo.

Cané, M. (p.). (1858c, marzo 21-abril 23). Eugenio Segry o El Traviato [folletín]. *La Tribuna* [Buenos Aires].

Cané, M. (p.). (1858d). Esther. En Alejandro Magariños Cervantes (Ed.). *Biblioteca Americana* (Vol. iv). Buenos Aires: Imprenta de Mayo.

Cané, M. (p.). (1858e). La familia Sconner. En Alejandro Magariños Cervantes (Ed.). *Biblioteca Americana*. (Vol. iv). Buenos Aires: Imprenta de Mayo.

Cané, M. (p.). (1858f). La semanera. En Alejandro Magariños Cervantes (Ed.). *Biblioteca Americana* (Vol. iv). Buenos Aires: Imprenta de Mayo.

Cané, M. (p.). (1858g). Fantasía. En Alejandro Magariños Cervantes (Ed.). *Biblioteca Americana* (Vol. iv). Buenos Aires: Imprenta de Mayo.

Cané, M. (p.). (1858h). Una noche de boda. En Alejandro Magariños Cervantes (Ed.).

Biblioteca Americana (Vol. iv). Buenos Aires: Imprenta de Mayo.

Cané, M. (p.). (1859). Episodio de la peste: Cora o la partida de caza [folletín]. *Museo Literario: Periódico semanal de literatura en general, teatro y modas* [Buenos Aires].

Cané, M. (p.). (1864). Laura [fragmento]. *El Correo del Domingo* [Buenos Aires], s/p.

Cané, M. (p.). (1929). *Esther*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Sección de Documentos, serie 4ª.

Cané, M. (p.). (1930). *La familia de Sconner*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Sección de Documentos, serie 4ª.

Cané, M. (p.). (1996). Marcelina. En Beatriz Curia (Ed.). *El Cané desconocido. Miguel Cané (padre)*. Buenos Aires: Centro de Integración Cultural de la Sociedad Científica Argentina.

Cané, M. (p.). (2000). Dos pensamientos. En Beatriz Curia (Ed.). *Dos pensamientos. Narración*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Cané, M. (p.). (2012). Roma. En Beatriz Curia (Dir.). *El primer novelista argentino. Miguel Cané (padre) 1812-1863*. Buenos Aires: Teseo.

Carretero, A. M. (1998). *Prostitución en Buenos Aires*. Buenos Aires: Corregidor.

Cussler, M. & De Give, M. L. (1972). *Twixt the cup and the lip; psychological and socio-cultural factors affecting food habits*. Washington: Consortium Press.

Echeverría, E. (1838, mayo 15). Dogma socialista. *El iniciador*. [Montevideo], s/p.

Genette, G. (1993). *Ficción y dicción*. (Carlos Manzano, Trad.) Barcelona: Lumen.

Korsmeyer, C. (2002). *El sentido del gusto: comida, estética y filosofía*. Barcelona: Paidós.

López, V. F. (1858). Carta del autor, 31 julio 1854. En Alejandro Magariños Cervantes (Ed.). *Biblioteca Americana* (Vol. iv). Buenos Aires: Imprenta de Mayo.

Marill-Albérès, R. (1962). *Histoire du roman moderne*. Paris: Albin Michel.

Mayo, Carlos A. 2004. *Porque la quiero tanto: Historia del amor en la sociedad rioplatense (1750-1860)*. Buenos Aires: Biblos.

Mitre, B. (1928). Prólogo. En *Soledad. Novela original*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Sección de Documentos, serie 4ª. Texto original publicado en 1857.

Molina, H. (2011). *Como crecen los hongos: La novela argentina entre 1838 y 1872*. Buenos Aires: Teseo.

Mujica Láinez, M. (1942). *Manuel. Miguel Cané (padre). Un romántico porteño*. Buenos Aires: C.E.P.A.

Rojas, R. (1929). Prólogo. En Cané, M. (p.). *Esther*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Sección de Documentos, serie 4ª. 269-322.

Rouvillois, Frédéric. (2008). *Historia de la cortesía: De 1789 hasta nuestros días*. (Clara Giménez, Trad.). Buenos Aires: Claridad.

Téllez, J. L. (1992). Introducción. En José Luis Téllez (Ed.). *La Traviata. Ópera en tres actos de Giuseppe Verdi. Libreto de Francesco Maria Piave*. Madrid: Cátedra.

Verdevoye, P. (1999). Novelista e intelectual en la Argentina antes de 1875. *Palabra y Persona* (5), 113-119.

Novelas Decimonónicas en el Margen: Una Revisión desde la Poética Histórica

HEBE BEATRIZ MOLINA*

Resumen: La poética histórica estudia el carácter histórico de la estructura o forma literaria, o sea, el proceso histórico-literario de elaboración social de las normas que determinan los rasgos peculiares de una obra literaria y hacen posible su creación y su recepción. Desde este enfoque analizamos la forma «novela», según circula en el sistema literario argentino del siglo XIX, teniendo en cuenta metatextos y novelas. Proponemos una periodización en cuatro etapas: la constitución del género novela (1838-1872), la revolución silenciosa (1872-1879), la ruptura explícita (década de 1880) y la estabilización (a partir de 1890).
Palabras clave: novela argentina, poética histórica, historia literaria, siglo XIX.

***Abstract**: Historical Poetics studies the historical nature of the structure or form of literature, or rather, the historical-literary process towards the creation of social regulations which determine the peculiar features of a literary work thus making its creation and reception possible. This is the approach from which we analyse the «novel» form, according to its circulation in the Argentinian literary system in the 19th century, considering metatexts and novels. We suggest setting four different stages: the Creation of the «novel» genre (1838-1872), the Silent Revolution (1872-1879), the Explict Breakup (1880s) and the Period of Stabilization (as of 1890).*
***Keywords**: Argentinian Novel, Historial Poetics, History of Literature, 19th Century.*

Se dice que la novela es un género dificil de definir porque «incorpora distintas modalidades genéricas y discursivas» (Unzueta, 1996, p. 71). En cada momento histórico-cultural se ha ido dando el nombre de «novela» a textos que parecen tener más diferencias que convergencias. Sin embargo, el rótulo «novela» es recurrente en portadas de libros y en los avisos publicitarios con que el mercado promueve este producto. Lo mismo sucede en los estudios literarios: por ser un concepto inasible, cada especialista recorta y observa un corpus

* Doctora en Letras, Docente e Investigadora en la Universidad Nacional de Cuyo y del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas Argentina. Correo electrónico: hebemol@ffyl.uncu.edu.ar.

Fecha de recepción: 04-04-2013. Fecha de aceptación: 29-05-2013.

Gramma, XXIV, 50 (2013), pp. 28-48.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

ligeramente distinto del de sus colegas. Como sintetiza Juan Carlos Ghiano: «En realidad, resulta más fácil reconocer una novela que definirla, incorporándola así a una historia de soluciones valiosas, diversas, aunque coincidentes en ciertas actitudes» (1956, p. 13).

Este problema se acentúa cuando se tratan novelas no contemporáneas, es decir, cuando se incursiona en el terreno de la historia literaria. A esta le compete el texto como componente de un campo cultural y sociopolítico peculiar, o sea, determinado por coordenadas espacio-temporales y ambientales[1]. En cada campo, el concepto «novela» se asocia a elementos estipulados por el uso (la práctica de la escritura y de la lectura), la institución académica (que delimita la poética explícita) y el mercado (que negocian autores, editores y lectores). Las relaciones de sentido entre los componentes del campo o sistema literario son inestables, van cambiando a medida que se modifican los otros sistemas culturales en los que está inserto lo literario. Estas perturbaciones (innovaciones, pero también continuidades) en los componentes semánticos del concepto generan nuevas situaciones de lectura, nuevas interpretaciones, nuevos valores con los que apreciar o rechazar los textos. «El cambio implica una causa», afirma Hayden White (2011, p. 295). Por ello, los estudios históricos se centran en la reconstrucción e interpretación de esos cambios sistémicos mediante el análisis de las causas, porque estas constituyen el estadio anterior, del cual parte la novedad.

La «Historia es insoslayable en el abordaje del siglo XIX», afirma Amelia Royo; luego aclara que ese «recorrido al que llamamos Historia de la literatura argentina [...] indudablemente es un dispositivo de selección y, por lo tanto, de exclusión» (2009, pp. 136-137). A causa de este recorte inevitable y según el criterio teórico elegido por el historiador, algunos autores y sus textos quedan ubicados en el centro del sistema literario estudiado; otros son rezagados a los márgenes y un número imprecisable es omitido[2]. Pero lo que es exigencia del relato historiográfico a veces se vuelve peligrosa simplificación y la reconstrucción del pasado termina proyectando una imagen paupérrima de cómo ha estado constituido y cómo ha funcionado ese sistema literario; deja en los márgenes del canon a autores y textos que, en su momento, fueron eslabones necesarios de la evolución del sistema y, en consecuencia, se duplica en el presente el proceso de hegemonía de unos sobre otros.

Este diagnóstico se observa claramente en la historia de la novela argentina. Por la dis-

1 Adherimos al enfoque de Juan Villegas: «El objetivo de una historia literaria es descubrir ciertos ritmos claves en la evolución o en el proceso de cambios de las obras literarias a través del tiempo. El punto de partida es la obra literaria entendida en su dualidad esencial: creación de lenguaje y medio de comunicación. [...] El énfasis en el caso de la historia literaria no está en el objeto individual sino en este como parte de la unidad mayor. Énfasis que no ha de originar un abandono total del texto en sí» (1984, pp. 39-40).

2 Mirtha Mascotti y Marta Zobboli analizan las historias literarias argentinas, entre otros documentos, en relación con el canon: «Revisar el canon permite ampliar los márgenes de inclusión, atendiendo a las diferencias estéticas, ideológicas y de género, sin recurrir a fórmulas o etiquetas como "literatura femenina", "escritores regionalistas" o "del interior", al tiempo que plantear algunos cuestionamientos a los modos de periodización, excesivamente sujetos a modelos europeos» (2007, p. 8).

cusión que se prolongó durante todo el siglo XIX en torno a si los productos de la fantasía podían ser moralizadores y didácticos, formadores de los nuevos ciudadanos, la novela fue marginada dentro del sistema literario argentino desde sus comienzos; por el carácter de prueba o ensayo, con escaso trabajo artístico, que tuvieron los textos novelescos de aquella centuria, el género ha sido y es marginado en las historias literarias contemporáneas; y aún más, por la lejanía temporal y los numerosos trabajos ya realizados sobre este corpus, se observa cierta marginación del mismo siglo XIX en los estudios sobre literatura argentina, como si del siglo antepasado ya se hubiera dicho lo suficiente.

Para no marginar, hay que integrar a todos; para integrar, hay que conocer; para conocer, hay que buscar. Toda búsqueda requiere de un criterio organizador, de un concepto que sea clave y anzuelo. En este trabajo, elegimos el concepto «novela» para que represente a todos. Nos proponemos mostrar cómo puede ampliarse la mirada hacia el pasado a partir de un enfoque distinto, el de «poética histórica», que llega a nosotros a través del estudioso polaco Michał Głowiński (1976). Para que se advierta esa ampliación, comenzaremos por repasar las conclusiones a las que han arribado los principales historiadores de la literatura argentina, en general, y de la novela, en particular. Nos ponemos como límite el siglo XIX.

El Concepto «Novela» en las Historias Literarias Argentinas

Ricardo Rojas, en el capítulo XIV de «Los modernos», tercer tomo de su paradigmática *Historia de la literatura argentina; Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata* (1917-1922), sintetiza su visión de la novela decimonónica. En las críticas a los textos novelescos que menciona, se detecta implícito el concepto que guía su panorama:

> *Hay, en embargo [sic], en los conatos de [Vicente Fidel] López y de todos sus predecesores, demasiada cantidad de historia, de crónica, de política, y hartos descuidos de forma. La intuición psicológica del hombre, la contemplación estética de su ambiente, la creación poemática del relato, que constituyen la verdadera imaginación novelesca, faltan a aquellos animosos precursores (Rojas, 1960, vol. VIII, pp. 378-379).*

A causa de esa excesiva cercanía al modelo real y a las «vacilaciones en cuando a la técnica», la novela sale perjudicada de la comparación con los otros géneros —«fué el género más retardado y pobre de nuestra literatura» (vol. VIII, p. 378)— y con sus congéneres de la América del Norte —los textos de Cooper como modelo de literatura nacional, ya madura debido a la civilización que ha alcanzado la sociedad que la produce—. Rojas repite el juicio de los hombres del siglo XIX: la escasez de novelistas deriva del insuficiente desarrollo cultural. También influye en Rojas el enfoque clasicista según el cual el Romanticismo «había hecho perder el sentido de la composición orgánica y de la armonía expresiva» (vol. VIII, p. 386), que se recuperaría luego gracias al Modernismo.

En su búsqueda bibliográfica, el historiador ha afrontado el problema conceptual:

> *Durante aquella génesis de nuestra novela (segunda mitad del siglo XIX) las formas fueron vacilantes, híbridas las especies, ambigua la nomenclatura. Se llamaba "novela histórica" [...] al relato de sucesos verídicos, generalmente pasionales o policiales [...]. Otra variedad se cultivaba entonces: la llamada "fantasía" —especie de cuento breve, anécdota romántica, trozo de vida, momento del paisaje o de la conciencia—, poemas en prosa [...]. El nombre de "novela" se extendía, al menos para el vulgo, a toda prosa que no fuera ciencia o historia [...] (vol. VIII, pp. 384-385).*

Estas fluctuaciones del siglo XIX inciden en el recorte del corpus. Rojas menciona a todos los autores del «género novelesco», es decir, los que han escrito relatos de ficción, sean estos novelas, cuentos o «ficciones breves en prosa». En total se enumera una cincuentena de autores argentinos, incluidas once mujeres. En cuanto a la novela, el balance es conciso: «si *Amalia* de Mármol fué, cronológicamente, nuestra primera novela, fué Cambaceres el primer novelista dotado de talento observador que apareció después de Mármol» (vol. VIII, p. 387). En los capítulos siguientes, Rojas se dedicará a los autores de acuerdo con dos criterios: la calidad de sus producciones y el género —«Los novelistas modernos» (cap. XV), «Los prosistas fragmentarios» (cap. XVI), «Las mujeres escritoras» (cap. XVII)—. En estos parágrafos de «Los modernos», como en otros de «Los proscriptos» (caps. XV y XXIV), el concepto «prosa» actúa como un hiperónimo generalizador, que soslaya el problema de las denominaciones y el de los conceptos subsumidos en ellas.

Unos treinta años después, Germán García recoge sus apuntes de clase en *La novela argentina: Un itinerario* (1952), volumen al que define como «biografía de la novela nuestra», «una guía orientadora» para quienes deseen tener un panorama del género (García, 1952, p. 7). El balance es positivo, aun cuando ninguno de los escritores argentinos «pueda codearse con los famosos novelistas del mundo, los que encarnan escuelas y arrastran discípulos» (p. 8). El valor de los textos radica no en su calidad artística, sino en la audacia de los autores al presentar los aspectos peculiarmente argentinos de la realidad:

> *Se escribe con pasión, con coraje, con decisión. Está en esto seguramente el mérito principal de nuestra novela y de nuestros novelistas, que abordan problemas y no temen poner al desnudo taras o vicios que aquí ven arraigados. Es un rasgo de sinceridad y se une al propósito firme de centrar en el suelo propio y en la realidad misma argumentos y tipos, lo que destaca a nuestra novelística como esencialmente documental, humana, plena de savia y despojada [...] de afanes exclusivos de forma (p. 9).*

Desde este criterio realista, García inicia su itinerario con los elementos fabulosos de los cronistas coloniales, lo sigue con *El matadero* como «punto de partida para la obra de imaginación en la Argentina» (p. 21) y lo continúa con los textos del Romanticismo, considerado «enfermedad de la época» (p. 29), que fomenta las novelas «dulzonas» y melancólicas

(pp. 21, 24, 29) de Mitre, Cané y Gutiérrez, la «brega por la libertad» de Echagüe (p. 25), la piedad para el aborigen de Gorriti y la modalidad histórica de Manso, Mármol y V. F. López. El «microbio naturalista» (p. 39), en cambio, producirá hacia el ochenta la fiebre de la «novelística documental» (p. 41), gracias a la cual todos los rincones de la realidad argentina —en particular, los de la gran aldea— saldrán a la luz. De una u otra manera, todos son discípulos de Zola. García destaca a L. López, Argerich, Ceferino de la Calle (seudónimo del español Silverio Domínguez), Cambaceres, Calandrelli, Podestá, García Mérou, Sicardi, Martel (Miró) y Ocantos, además de E. Gutiérrez, cuyos textos también son rememorados por su «valor documental» (p. 76).

Por su parte, Juan Carlos Ghiano, en *Testimonio de la novela argentina* (1956), reconoce «una tradición del género, distinta a las de otros países americanos», que no puede evaluarse a partir de principios estéticos, porque el «puro goce estilístico adelante en pocos de nuestros novelistas» (Ghiano, 1956, p. 9). En el primer capítulo, «Cronología de crisis», parte de la definición de novela de Alfonso Reyes y cuestiona los criterios usados por otros estudiosos, que reducen el campo de aquella a la exigencia de tema argentino o, aún más, de ruralidad. Ghiano opta por un enfoque más equilibrado, que considere tanto el influjo sociocultural como las condiciones personales de los autores:

> *Para superar suicidas dicotomías, es preciso comprender los motivos que determinan cada creación, aunque no siempre se justifiquen los resultados. Esa voluntad de aprecio sostendrá una historia funcional de la novela argentina, que implicaría el primer paso hacia un juicio de valores (p. 16).*

No obstante y aun cuando la «clasificación más adecuada al desarrollo de nuestra novela debe respetar los distingos entre literatura comprometida y literatura desinteresada», aconseja tener en cuenta que «la novelística paraleliza la evolución de la vida nacional» (p. 18). Para el siglo XIX, en particular, propone agruparla en torno de dos épocas: la tiranía de Rosas y «los grandes descalabros políticos y económicos, 1880-1890» (p. 19). El panorama de Ghiano es sucinto, por lo que no debe extrañar que solo mencione a dieciséis novelistas; entre ellos, Gorriti, la única mujer.

La función englobante otorgada a «prosa» reaparece con nitidez en la *Historia de la literatura argentina* (1958-1960), dirigida por Rafael Alberto Arrieta, en la que se intenta conciliar «la sucesión cronológica» con «la agrupación por géneros» (Arrieta, 1958, t. I, p. 18). Explícitamente se dedican a la novela decimonónica, en el tomo II, los apartados «Las novelas de Miguel Cané» y «Mitre novelista» del capítulo «Las letras en el destierro»), y el capítulo «José Mármol, poeta y novelista de la proscripción», ambos del propio Arrieta; y el capítulo «La prosa de 1852 a 1900», preparado por Roberto Giusti, que representa apenas un veinte por ciento del tomo III. Respecto del punto 1, «Ficciones y descripciones románticas», Giusti sigue el criterio de la perdurabilidad —«*Amalia* es la sola novela argentina

de la época romántica que sobrevive a su tiempo, popularidad justificada en el cuadro de las letras hispanoamericanas» (Arrieta, 1959, t. III, p. 368)—, por el que se menosprecia a todo el género: tanto las novelas de Vicente Fidel López y las «narraciones» de Juana Manuela Gorriti, a quienes dedica sendos parágrafos, como los «ensayos novelescos inmaturos» de los otros autores románticos «son apenas recuerdos bibliográficos» (t. III, p. 368). La novela es «obra de precursores»:

> *A pesar de sus vacilaciones técnicas, iniciaron con método intuitivo el estudio de la sociedad argentina, de sus tipos y costumbres, esbozado apenas en los románticos. [...] En verdad, lo mismo que los maestros del naturalismo, confesándolo o no, ellos también buscaban el "documento humano", la tranche de vie. "Costumbres bonaerenses", "estudio social", "costumbres criollas", así rotulan sus novelas. Y lo mismo que aquéllos, pretendieron hacer obra de sociólogos y también de moralistas (t. III, p. 372).*

Giusti comenta los textos de diez novelistas (L. V. López, Cantilo, Groussac, Cambaceres, García Mérou, Podestá, Miró, Ocantos, Grandmontagne, Sicardi) y solo menciona ligeramente a Eduardo Holmberg y Eduardo Gutiérrez. En cambio, las dos únicas novelistas nombradas reciben las críticas más descalificadoras: las «ficciones románticas de Eduarda Mansilla de García» son «inconsistentes» (Arrieta, 1959, t. III, p. 368) y las narraciones de la anciana Gorriti, «insufriblemente anacrónicas» (t. III, p. 391).

Sin duda, la evolución de la teoría literaria hacia posturas estructuralistas y sociológicas ha ido generando cambios en los enfoques históricos. Adolfo Prieto, en la introducción a la primera edición de la *Historia de la literatura argentina* (1968-1976) que publica el Centro Editor de América Latina, explica que las obras no tienen historia en cuanto pasado, sino un valor; y agrega: «lo que sí tiene historia, pues de alguna manera se enlazan unas a otras, son las estructuras que asumen estas obras y en las que se aloja ese valor. Es decir, el modo en que se expresan mediante el lenguaje» (Prieto, 1968, t. I, p. 1). Estos modos, que son los géneros, evolucionan mientras acumulan las experiencias de cada autor.

A la historia del género novela se le dedican solo tres de los veinte capítulos del tomo I (desde los orígenes, 1536, hasta fines del siglo XIX). En «El nacimiento de la novela: José Mármol», Elvira Burlando de Meyer designa a *Amalia* como «nuestra primera novela» por ser el único texto que puede denominarse de tal modo; los otros (los de Learte, Rodríguez, J. M. Gutiérrez, Sastre, Alberdi, Gorriti, Manso de Noronha y Mitre, «anteriores» a la edición definitiva de *Amalia*) no son novelas sino «experiencias narrativas»; y las novelas de López Torres, Barbará, V. F. López, Mansilla de García, Echagüe y Cané (padre), apenas valen como ejemplo del interés creciente por las novelas escritas por argentinos que se produce después de la caída de Rosas; novelas «muy populares en su época, aunque hoy permanecen sepultadas en las bibliotecas de donde solo la curiosidad del erudito puede rescatarlas» (Prieto, 1968, t. I, p. 224).

Más innovadora es la síntesis que realiza Adolfo Prieto sobre la novelística posterior, en el capítulo «La Generación del 80: La imaginación», porque —al considerar toda la «literatura de ficción» de esa década— empieza por la modalidad fantástica, que incluye la «novela de anticipación», la «fantasía científica» y la «literatura policial o detectivesca» (Prieto, 1968, t. I, pp. 459-460), con autores como L. Varela y Holmberg. Prieto continúa el panorama con «el grueso de la literatura novelesca», que «se estructura alrededor de un eje de interés principal: el de servir de reflejo, comentario o testimonio de la realidad inmediata» (t. I, p. 460) y que presenta dos vertientes: el Naturalismo y el Realismo costumbrista. En la primera, se destacan Argerich, Podestá y Cambaceres; en la segunda, L. V. López, J. M. Cantilo y Ocantos. Paralelamente a estas modalidades, Prieto ubica la figura original de Eduardo Gutiérrez en tanto promotor de la literatura popular, concepto postulado como novedoso criterio de validación.

Algunos autores (Cambaceres, Martel, Villafañe, Ocantos) son tratados con más detalle en el capítulo «El naturalismo y el ciclo de la Bolsa», por Andrés Avellaneda y Noé Jitrik, a quienes interesan la madurez del género y el nivel de profesionalización de los novelistas. Para Avellaneda, los argentinos adoptan el modelo de Zola a medias y por «mandato cultural»:

> *...los naturalistas argentinos terminan por defender cerradamente la clase dominante a la cual pertenecen. Sin embargo, si bien la adopción del naturalismo implicó un falseamiento en este nivel, por otra parte abrió a la novela argentina el campo de su conexión con la realidad, posibilitando la incorporación definitiva de la temática urbana (Prieto, 1968, t. I, p. 508)*[3].

La más reciente, la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik, si bien prescinde de la cronología, mantiene la periodización de la novela en dos momentos: la de los tiempos de Rosas y la del ochenta (tratadas en los volúmenes II y III, respectivamente).

Julio Schvartzman, coordinador de «La lucha de los lenguajes», justifica la decisión de que solo *Amalia* merezca un capítulo especial, en que es un texto en el cual «converge un haz de problemas»: «debe ficcionalizar un pasado inmediato que es presente a la vez, como si fuera un pasado remoto, con lo que diseña la lectura futura» (Jitrik, 2003, t. II, p. 11), ya que —según Sandra Gasparini, páginas más adelante— es concebida «como parte de un proyecto político y periodístico», estrategia muy frecuente en la literatura argentina del siglo XIX (t. II, p. 85). Por ello, agrega Alejandra Laera, después de Caseros se interrumpe el plan de la Generación de 1837 de convertir la novela en el género mediante el cual se constituyese una literatura nacional; los escasos novelistas empiezan a dedicarse a la historiografía y las pocas novelas que aparecen no responden a ningún plan sistemático, señal de que no hay una «aceptación generalizada del género» (t. II, p. 421). El panorama es pobrísimo: apenas

3 Omitimos los nombres de los novelistas que se mencionan en ese capítulo, todos ya mencionados en este resumen, para no alargar el artículo. Por motivo similar no consideramos la segunda edición de esta *Historia* (1980-1982).

nueve novelistas, además de Mármol. Entre las mujeres, solo Juana Manuela Gorriti recibe comentarios en un capítulo especial —«Fervores patrios...»—, en el que Graciela Batticuore analiza el romanticismo de su personalidad y de su obra.

Según la misma Laera —esta vez, en el tomo III, «El brote de los géneros», bajo su dirección—, la situación cambia en el último cuarto del siglo XIX: «los más de cien títulos publicados en los años ochenta ponen en evidencia la creciente regularidad de la novela o, en otros términos, la emergencia del género» (Jitrik, 2010, t. III, p. 95). Laera se basa en el concepto de «proyecto creador» de Bourdieu: «una obra en la que entran en relación, o en contradicción, sus propias necesidades intrínsecas y las restricciones sociales que la orientan» (t. III, p. 110). Desde este parámetro, solo sobresalen las figuras de Eduardo Gutiérrez, por sus novelas populares, y de Eugenio Cambaceres, representante de la novela de la alta cultura[4]. Esta calificación se repite en los sendos estudios que Juan Pablo Dabove y Fabio Espósito les dedican. Por su parte, Sandra Gasparini trata la «fantasía científica» como «género moderno», en el que la ciencia es *diegetizada* de diversos modos (t. III, p. 133). El concepto «novela» no aparece en este capítulo, a pesar de que los textos de Holmberg —corpus central— son nombrados con tal denominación. En el resto del volumen, las novelas aparecen como testimonio no de un género, sino de una preocupación temático-social[5].

En síntesis, los historiadores literarios reconocen dos momentos fuertes en la evolución de la novela argentina durante el siglo XIX: el período rosista y la década del ochenta. En el primero la novela por excelencia es *Amalia*, mientras que en el segundo, si bien todos señalan el empuje que recibe el género gracias al debate en torno al Naturalismo, los estudios se concentran en cada vez menos autores —Cambaceres, Eduardo Gutiérrez, Holmberg—. Aun cuando en mayor o menor medida, todos advierten el problema de la denominación «novela», ninguno atiende al concepto imperante en la época estudiada.

La Poética Histórica de la Novela Argentina

La poética histórica consiste básicamente en el estudio del carácter histórico de la estructura o forma literaria. Sabemos que la génesis de todo texto está condicionada por factores sociohistóricos y que la obra funciona dentro de un marco social determinado, pero además es una situación social específica, en la que su condición sígnica requiere del intercambio social, más precisamente de reglas intersubjetivas que conocen y dominan

4 Laera, por insistir en que la novela «emerge» en la década de 1880, termina menospreciando la producción romántica y desdeñando la circulación de novelas europeas y «originales» (argentinas), en folletines o en volúmenes, durante las décadas de 1860 y 1870. En cambio, en nuestro *Como crecen los hongos: La novela argentina entre 1838 y 1872*, creemos haber demostrado que el género emerge a partir de 1838. En este volumen corregimos, además, los numerosos errores de fechas que circulan por todas estas historias literarias (Molina, 2011).

5 Ver «Literatura de la cuestión social», por Pablo Ansolabehere; «Inmigrantes y extranjeros en las leyes y en la ficción», por Graciela Villanueva; y «Dinero, especulación y pobreza: Las novelas de la crisis en los límites de la modernización», por Federico Bibbó (Jitrik, 2010).

tanto el autor-emisor como el lector-receptor, sin las cuales no es posible la comunicación literaria. Itamar Even-Zohar y la Escuela de Tel Aviv las denomina «repertorio» (*Teoría de los Polisistemas*, 1999). Para Głowiński (1976), la literatura es un sistema de reglas, las reglas de un juego específico cuyo componente primario son las convenciones literarias, propias de un sistema literario sincrónico, pero que son provistas por la tradición, es decir, por aquellos elementos del pasado que están en uso en un tiempo dado. La tradición literaria puede ser vista como un almacén de normas. Algunas de estas son obligatorias o jerárquicamente más importantes; otras, optativas; pero todas, interdependientes. En este enfoque se parte de la premisa de que escribir literatura es una actividad mucho más conciente que el habla no literaria. Y esta conciencia puede estudiarse a partir tanto de la poética explícita, es decir, de documentos metaliterarios —artículos de crítica, manifiestos, reflexiones teóricas de los propios autores—, como de la poética implícita en los textos mismos.

La novedad de este planteo radica en que se centra en el proceso histórico-literario de la elaboración de esas normas que hacen posible la creación y la recepción de la obra literaria. Cada norma genera una excepción y la excepción deviene en norma, por lo que en cada estadio de la historia literaria puede observarse el progresivo reemplazo de normas viejas por otras nuevas. Los procesos sincrónicos y diacrónicos son inseparables y tienen la misma importancia.

Este enfoque presta más atención a la dinámica intrínseca del texto literario, a cómo reacciona ante los cambios socioculturales, que a los factores externos que lo condicionan. Ello no implica ignorar el contexto de producción; por el contrario, implica reconocerlo actuando en ese reacomodamiento inevitable de la estructura o forma literaria que se produce continuamente por ser la literatura un hecho de comunicación social. En definitiva, la poética histórica señala los desplazamientos sistémicos internos y la evolución de la poética de cada género discursivo, análisis que ayuda a superar sobre todo el efecto de «generación espontánea» que surge de las que he denominado peligrosas simplificaciones historiográficas.

En el presente estudio, consideraré la evolución tanto de las estructuras novelísticas en uso, como del conjunto de reglas o normas que las rigen en el sistema literario argentino a lo largo del siglo XIX. Apunto, ambiciosamente, a demostrar sobre todo que la poética explícita y la implícita nacen juntas, pero se van distanciando paulatinamente, por lo que la escritura de novelas termina mostrando una variedad de formas mucho mayor de lo que reconoce la teoría. Conjeturo, también, que la novela de mediados del siglo XIX, incluso cuando sirva de prueba y de ensayo, establece una dominante que se mantendrá durante toda la centuria. Sin esas primeras manifestaciones, el género no habría alcanzado, hacia el ochenta, la madurez que hoy le reconocemos[6].

6 Por razones de espacio, en esta exposición solo se esbozará este planteo renovador y se darán algunos ejemplos, pero sin pretender agotar la lista de textos y autores. Tampoco será posible mencionar los estudios críticos más específicos sobre cada texto o cada período porque, si bien proporcionan muchas de las piezas de este rompecabezas, son complementarios de este enfoque.

Periodización

Para organizar esta historia literaria proponemos la siguiente periodización, todavía provisoria:

Período de la constitución del género novela: entre 1838 y 1871-1872, o sea, entre la publicación de las primeras novelitas de Miguel Cané (padre) en *El Iniciador*, de Montevideo, y de *El matadero* y *El gaucho Martín Fierro*. La teoría alienta y sostiene la producción; se instaura un modelo de novela.

Período de la revolución silenciosa: la década de 1870 (más precisamente entre 1872 y 1879). Aumenta la variedad de estructuras novelísticas, algunas de las cuales generan una ruptura implícita respecto de esa tradición ya establecida.

Período de la ruptura explícita: la década de 1880. El debate teórico en torno a la novela naturalista o experimental cuestiona abiertamente algunas de las normas genéricas; no obstante, ratifica otras tácitamente.

Período de estabilización: a partir de 1890 aproximadamente. Tanto la poética implícita como la explícita describen un modelo de novela aceptado por todos los miembros del campo literario, modelo conservador que muy pocos novelistas se atreven a desobedecer.

Es indispensable tener en cuenta que las referencias temporales son indicadores cuya única finalidad es orientarnos en el flujo temporal y permitirnos las calas sincrónicas. Cada hito innovador produce una serie que sigue su propio ritmo; pero, al construir este relato historiográfico, destacaré la ubicación del momento en que se produce la novedad, no su tradición.

1. Período de la constitución del género novela (1838-1872)

La poética o repertorio inicial de la novela argentina repite el modelo extranjero de comienzos del siglo XIX, sobre todo el francés y el norteamericano, aun cuando las circunstancias políticas obligan al incipiente sistema literario argentino a independizarse del sistema español. Se abre, entonces, un doble circuito: el de la producción (escritura-publicación-lectura de novelas) y el de la prescripción teórica (escritores que determinan rasgos privativos del género a través de metatextos y que, en consecuencia, condicionan la lectura de sus propios textos). En otras palabras, algunos de los primeros novelistas argentinos consideran indispensable definir el concepto y la finalidad de la novela para justificar su incorporación en ese sistema literario, todavía relativamente pobre en materia ficcional. Entre esos metatextos, los más conocidos son los prólogos de *Soledad* (1847), de Bartolomé Mitre, y el de *La novia del hereje* (1854), de Vicente Fidel López; sumamos la *Primera lección de prosa pronunciada en el Ateneo del Plata, en la noche del 20 de octubre*, de Miguel Cané (1858); pero el más original y completo es el *Curso de Bellas Letras*, manual de retórica y poética del mismo López, escrito a pedido de la Universidad de Chile y publicado en 1845. Muy sintéticamente diremos que la originalidad de este manual radica en que clasifica la novela entre las composiciones poéticas y la distingue del relato historiográfico no por ser una «historia fingida» —como decían los otros manuales, de origen español, en uso en Hispanoamérica—, sino por referirse a la vida

privada, familiar y cotidiana de las personas. La definición de novela que da López enumera las reglas básicas de este género, vigentes en todo el campo literario de aquel entonces: «la idealizacion de un suceso doméstico, narrada con tono sencillo i vulgar; para interesar la imajinacion, promover afectos morales, i fortalecer los buenos principios de nuestra conducta privada» (1845, p. 297).

Poco antes, López ha explicado que «la léi fundamental de las *obras de fantasía*» es: «Ficcion i analojía de esa ficcion con la realidad»; es decir, por un lado, que el asunto no debe ser cierto, sino creación ideal de la imaginación; y, por otro, que «se reconozca la posibilidad racional» (p. 117) de que sea cierto, o sea, que el lector pueda establecer fácilmente las analogías entre la realidad y la creación imaginaria. Como variantes apropiadas para su siglo identifica la novela histórica y la epistolar.

A pesar de la importancia otorgada a la fantasía, la moralidad es la regla básica de la novela, y con ella serán juzgados tanto los textos leídos como los publicados en la Argentina. Esta norma proviene del sistema europeo, particularmente del español. El quid radica en qué suceso doméstico se idealiza, porque lo cotidiano depende de las costumbres de una determinada sociedad en un tiempo asimismo delimitado[7]. Por ello, cuando López resume una breve historia social de la novela, establece la siguiente axiología:

- *Buenas novelas*: por ejemplo, el *Quijote*, la mejor novela española porque termina con los excesos fantasiosos de la novela caballeresca, también calificada como «*poema épico cómico*» (p. 294); las novelas familiares y moralizadoras del inglés Richardson; y la histórica de Walter Scott, la novela «por excelencia» por ser «un suplemento utilísimo a la historia» (p. 299).
- *Malas novelas*: la mayoría de las francesas, que presentan «los vicios más torpes é inmundos» de una sociedad que no es la argentina (pp. 298-299).

En definitiva, las normas que determinan la poética del género son: idealización (construcción artística, rechazo de lo prosaico y común, búsqueda de la belleza), hechos verosímiles (como sinónimo de veraces), tomados de la vida cotidiana, narrados por un narrador que critica la realidad representada por cuanto la observa y la juzga desde parámetros morales ineludibles; además del tono vulgar y la amenidad para atraer a todo tipo de lector. En los metatextos teóricos y en la propaganda se destaca la regla de la moralidad como determinante del género porque asegura la calidad del contenido y, en consecuencia, la posibilidad de que las novelas asuman una función social formativa o se conviertan en palanca política. Aunque no se especifique en la definición, su forma básica es la prosa, en tanto que la extensión no es requisito *sine qua non* y, por ello, se habla de novelas o novelitas indistintamente.

Según las denominaciones y los recursos de promoción de la época, se advierte que para describir y diferenciar algunos tipos se emplea un criterio temático-estructural. En la novelís-

7 La argentina era una sociedad que se parecía en alguna medida a la española, pero no a la francesa, cuya realidad conocían bien los argentinos por el flujo de viajeros o por el dominio del francés, que se incluía en la educación básica.

tica argentina se reproducen las tendencias[8] europeas, excepto la gótica y la folletinesca o «popular», aun cuando se lean habitualmente los autores que las han hecho famosas (Sue, P. de Kock, Soulié, Ponson du Terrail, Féval, Pigault-Lebrun, Shelley, etc.).

Las modalidades más frecuentes de la «novela original», o sea, de aquélla que es producción local, son:

- *Novela histórica*: según los modelos de Scott, Bulwer Lytton, Cooper, Hugo, Dumas, padre e hijo; Larra y su *El doncel de don Enrique el Doliente*; *Sab*, de Gómez de Avellaneda; *El señor de Bembibre*, de Gil y Carrasco; y la novela histórica de aventuras del prolífico Manuel Fernández y González. Textos argentinos[9]: *Una historia* (1838), de Miguel Cané (p.); *Alí Bajá* (1843) y *La novia del hereje* (1854-1855), de Vicente F. López; *El isleño: Episodio de la guerra de la Independencia* (1857), de Manuel Romano; *Lucía* (1860), de Eduarda Mansilla; *Lucía Miranda* (1860), de Rosa Guerra; *Amalia* (1851-2, 1855), de José Mármol, y el Ciclo de la tiranía (doce novelas más, entre 1856 y 1860, de diferentes autores); *El guante negro* (1852), *El Lucero del Manantial* (1860) y otras, de Juana M. Gorriti.
- *Novela sentimental*: como las de Richardson, Lamartine, Chateaubriand; *Werther*; *Julia*, de Rousseau. Textos argentinos: *Dos pensamientos* (1838) y *Esther* (1858), de M. Cané (p.); *Soledad* (1847), Bartolomé Mitre; *Un ángel y un demonio o El valor de un juramento* (1857), de Margarita R. Ochagavía; *Carlota o La hija del pescador* (1858), de Tomás Gutiérrez; *María de Montiel* (1861) y *Emma o La hija de un proscripto* (1863), de Mercedes Rosas de Rivera.
- *Novela de costumbres, social o «contemporánea»*: con influencia de George Sand, Balzac, *Gil Blas de Santillana*, de Lesage; la picaresca española, Wenceslao Ayguals de Izco, Fernán Caballero, Mesoneros Romanos, y Larra. Textos argentinos: *Una venganza funesta* (1856), *Emeterio de Leao* (1857) y *Luis y Estevan* (1859), de Ángel Julio Blanco; *La familia del Comendador* (1854), de Juana Manso.

  Otras tendencias de matriz europea pueden reconocerse en textos argentinos, aunque en aquella época no se las identificaba como tales:
- *Novela educativa o de aprendizaje*: inspiradas en la *Bildungsroman*, *Tom Jones*, de Fielding; y aun en *Telémaco*, de Fénelon. Textos argentinos: *Eugenio Segry o El Traviato* (1858), de M. Cané (p.) y *Revelaciones de un manuscrito* (1969), de Bernabé Demaría.
- jurídica o de víctima: al estilo de las de Gaboriau. Textos argentinos: *La familia de Scon-*

8 «Se entiende por tendencia la novela o el grupo de novelas que contienen una misma problemática. No se trata solamente de agrupar las novelas a partir de los temas [...], sino a partir de la estructura interna del texto, y esta estructura interna podría ser descrita como la serie de razones que justifican la reunión coherente de todos los elementos existentes en el texto» (Ferreras, 1987, p. 19).

9 Mencionamos solo algunos ejemplos. La lista completa de las casi noventa novelas publicadas entre 1838 y 1872 puede verse en Molina, 2011.

ner (1858), M. Cané (p.) y la sátira *Defensa del celebérimo escritor Veterano Aforismos, hecha en última instancia por el no menos célebre abogado del foro de Mar-Chiquita, Don José Aurelio Herrera (Alias Teseo)* (1872), de Aurelio Herrera.

- *Novela anticlerical*: como *Cornelia Bororquia*. Texto argentino: *La virgen de Lima* (1858), de Francisco López Torres.

Cada variedad temático-estructural origina su propia serie. Una particularmente significativa es la de la novela social sobre el gaucho, pues corre paralela con la del poema gauchesco. Hasta 1872, la integran por lo menos cinco novelas, que denuncian el injusto trato que reciben los gauchos en tanto víctimas de los vaivenes políticos: *El médico de San Luis* (1860) y *Pablo ou La vie dans les Pampas* (1869, trad. 1870), de Eduarda Mansilla de García; *El hogar en la pampa*, de Santiago Estrada; *El bandido*, del incógnito «X», publicada en *La América* (estas dos últimas, de 1866); y *Aventuras de un centauro de la América meridional* (1868), de José Joaquín de Vedia[10].

El contraste evidente entre esta serie y el *El gaucho Martín Fierro* permite conjeturar que el texto de Hernández sacude todo el sistema literario argentino porque, al prestigio indiscutido del verso, suma la narración atractiva de la novela, pero mediante un narrador que no pretende moralizar; por el contrario, habla de sus cuitas recurriendo artísticamente a una autenticidad que conmueve a todos. El protagonista, además, no solo es un «pecador», sino que se mantiene en su ley pues cambia de querencia pero no de nombre (todavía). *La vuelta*..., en cambio, recuperará el fin didáctico-moralizador asignado a la «buena literatura».

Es de suponer que la publicación de *El matadero* en 1871 también habrá agitado la estructura de la novela, a pesar de los esfuerzos de Juan María Gutiérrez por darle carácter de bosquejo, de improvisación extemporánea. El texto de Echeverría reúne algunas de las normas del artículo de costumbres con unas pocas de la novela histórica (Cfr. Molina, 2007). Esta combinación de reglas no genera serie, a pesar de aproximese a la tradición que moldea Ricardo Palma[11].

En síntesis, estos textos activarían la posibilidad de innovar la estructura narrativa en general y, por ende, también la de la novela en particular. Usamos el verbo en potencial porque estas afirmaciones y las que siguen son todavía hipótesis en debate.

2. Período de la revolución silenciosa (1872-1879)

Durante la década de 1870, la novela se diversifica en formas y temas, sin que se proponga abiertamente una nueva teoría. Advertimos una única novedad: empieza a diferenciarse

10 Complementan esta serie *Los misterios del Plata* (1852, 1867-1868), de Juana Manso, y *La maldición* (1859), de Tomás Gutiérrez, que tratan la problemática del gaucho en el ejército, sea este unitario o federal, y la del huérfano que se convierte en compadrito, variante del gaucho malo, respectivamente.

11 Las *Tradiciones peruanas*, de Palma, empiezan a aparecer en 1852; se conocen en Buenos Aires desde 1863, cuando se publican en *La Revista de Buenos Aires*. Su modelo inspira —entre otros— a Vicente G. Quesada y a Pastor Servando Obligado, quienes publican sus propias tradiciones en esa misma revista a partir de 1864.

«novela», mejor dicho, «novelita» de cuento y de *nouvelle*, aunque estas distinciones no modifiquen sustancialmente las reglas establecidas, ni preocupen a los escritores.

Las variantes estructurales que acompañan a los cambios sociales y científicos son, según la tipología actual: lo fantástico, la ciencia-ficción y lo policial. Los modelos siguen siendo foráneos: Poe, Hoffmann, Verne, Gaboriau, Andersen. Con cierta cuota de humor a veces, los novelistas locales se atreven a desafiar las reglas principales de moralidad y verosimilitud, pero muy pocos las reemplazan por otras nuevas.

Prieto reconoce dos vertientes en la literatura fantástica:

> *Una apela al mundo sobrenatural y desconocido; se puebla de visiones y fantasmas; pretende seducir por lo extravagante o impresionar por el terror. La otra propone también situaciones y mundos diferentes a los de la experiencia cotidiana y vulgar, pero [...] se apoya en las últimas comprobaciones de la ciencia (1968, t. i, p. 458)*[12].

Lo fantástico juega, por una parte, con la credulidad del lector y, por otra, con la soberbia del científico que cree que puede llegar a conocer todos los secretos del universo. La verosimilitud no corre riesgo porque siempre hay alguna posible explicación racional a mano, aun cuando se establezca una basculación entre lo ordinario (o bien conocido) y lo extraordinario (o desconocido), entre creer y no creer, como ejemplifica Juana M. Gorriti en el desenlace de «Yerbas y alfileres»:

> *—¿Y qué dices de eso?*
> *—Yo creo en los alfileres de Lorenza.*
> *—Yo creo en la yerba del doctor Boso (1876, t. ii, p. 275).*

Los novelistas advierten la importancia de la estructura narrativa para la obtención del efecto fantástico. Si anteriormente y como enseñaba Echeverría, la forma debía adecuarse al fondo, ahora la forma determina el fondo.

La novela científica o ciencia-ficción, considerada por aquel entonces como una forma amena de difundir los nuevos conocimientos científicos, es novedosa pues cambia la ubicación temporal. Si la novela empezó siendo la mirada crítica del presente y la mirada didáctica del pasado, ahora proyecta la imaginación hacia el futuro, a pesar de que no saque los pies del cuestionable hoy. El futuro no existe todavía; por lo tanto, no puede debatirse si el discurso narrativo refleja esa realidad con verosimilitud o no.

La novela policial continúa la serie de la novela jurídica —poco conocida en nuestro sistema literario— pues, como afirman Juan Carlos Gómez y Aditardo Heredia en las car-

12 Prieto se detiene solo en la segunda tendencia y menciona a L. Varela, Monsalve y Holmberg, pero ignora a las mujeres, como Gorriti y Eduarda Mansilla, con sus *Creaciones* (1883).

tas-prólogo a *La huella del crimen* (1877), de Raúl Waleis (Luis V. Varela), siendo el crimen «un fenómeno social» (Waleis, 2009, p. 13), este tipo de novelas presta el servicio de enseñar deberes y derechos, además de «dilucidar algunos puntos de la ciencia jurídica» (p. 20).

Otras formas novelísticas se mantienen más conservadoras. Josefina Pelliza de Sagasta prolonga la novela sentimental y melodramática con *Margarita* (1875) y *La chiriguana* (1877). La modalidad histórica retoma llamativamente el tema de la tiranía de Rosas, con los textos de Julio Llanos y Luis Albert, entre otros. Vicente Fidel López recupera la historia patria con *La gran semana de 1810* y *La Loca de la Guardia: Leyenda histórica*, ambas en *El Nacional* (ya en 1882). Juana Manuela Gorriti reúne las diversas modalidades en las novelas de *Panoramas de la vida* (1876) y de *Miscelanéas* (1878).

La novela social sigue atendiendo con preferencia a la situación del gaucho, a pesar de las múltiples reediciones del *Martín Fierro* y de la proliferación de «pésimos» poemas gauchescos, según informa y califica el *Anuario bibliográfico de la República Argentina de 1887* (1888, p. 261). A los tímidos intentos del general mendocino Manuel José Olascoaga por publicar *Juan Cuello: Historia de un argentino* (entre 1874 y 1880), se suma pronto el gran impulsor de la novela gauchesca, Eduardo Gutiérrez.

El mérito de Gutiérrez —en nuestra opinión— radica en haberle dado a esa temática la forma de la novela de aventuras, que tanto atrajo a los europeos del XVIII y principios del XIX; novela de aventuras por la seguidilla de episodios dramáticos, de tensión graduada y ascendente que la publicación en folletines potencia, pero no origina. El carácter aventurero atrae a los lectores de los sectores menos instruidos, que el *Martín Fierro* ha acercado a la literatura. De ahí que sus «dramas» gauchescos y policiales, como Gutiérrez los denomina, sean muy populares y que su autor se convierta en uno de los primeros novelistas profesionales. Desde el punto de vista de la poética histórica, esa es su única originalidad. Gutiérrez no modifica la teoría de la novela. La verosimilitud está asegurada por las fuentes periodísticas y judiciales, más todas las referencias históricas que aporta continuamente. Y, si bien enfrenta la regla de la moralidad con el protagonismo dado a los delincuentes, no la rompe totalmente porque asienta la culpabilidad en las medidas políticas que han marginado al gaucho.

La revolución silenciosa propiamente dicha la produce Eduardo Ladislao Holmberg, quien la comienza con *Dos partidos en lucha: Fantasía científica* (1875) y la afianza con *La bolsa de huesos* (1896). El oxímoron del subtítulo «Fantasía científica» rescata para lo literario el ámbito de la imaginación pura que la misión civilizadora le ha cuestionado. El lema «Fantasía» aparece con frecuencia en textos novelísticos de la década del setenta y plantea esta paradoja: si bien se refiere a la capacidad de inventar, sustituye el término genérico preciso, por lo que el concepto «novela» no se visualiza (Cfr. Gasparini, 2005, p. 31).

La originalidad de Holmberg emerge cuando califica sus textos como «juguetes», es decir, cuando le quita al género responsabilidad extraliteraria. Otra novedad «escandalosa» es la desestimación burlona del didactismo moralizador de la novela tradicional: el médico narrador e investigador de *La bolsa de huesos* no solo no denuncia a la asesina ante la poli-

cía, sino que —por el contrario— la incita al suicidio, al que considera el único medio de terminar con su neurosis.

Para las revistas literarias de aquella época sus textos no son novelas. En «Crónica de la semana», de *El Album del Hogar*, por ejemplo, se anuncia a Horacio Kálibang como «una obra de ciencia y de crítica» (1879, p. 240). Estas calificaciones evidencian la superación de las convenciones literarias que logra Holmberg.

3. Período de la ruptura explícita (década de 1880)

La novela de Émile Zola escandaliza al público lector porteño a partir de agosto de 1879. El debate se traslada a las denominaciones. Lo que anteriormente se calificaba de «novela» a secas, ahora presenta variantes no determinadas por la temática; y se habla de «novela romántica», «novela realista» o «novela naturalista o experimental», aunque no todos tengan claro lo que las diferencia. Coadyuva a este proceso de cambio otra discusión paralela: la que se produce entre católicos y liberales, entre creyentes y ateos. Este fenómeno es muy conocido, por lo que no será desarrollado en detalle. Solo destacaremos lo concerniente a la poética histórica.

A diferencia de la novelística anterior, los textos de Zola llegan a Buenos Aires con una doctrina a cuestas: el Naturalismo, que es mucho más que una poética de la novela. Antonio Argerich, en su disertación leída en el Politeama en 1882, lo defiende por representar el progreso de la Humanidad, por ser la verdad: «como espresion de la ciencia tiende á estudiar al hombre tal como es y no como se le disfraza» (1882, p. 16). Desvaloriza la poesía como «el reinado discrecional de la fantasia. Responde, por consiguiente al estado de infancia de un pueblo» (p. 11). Aún más, culpa a la imaginación de los males sociales: «La loca de la casa la llamaba Shakespeare, y como tal todo lo enbarulla [sic]» (p. 25). Postulados como estos indican un retroceso de la literatura ficcional en la lucha interna dentro del campo discursivo por el centro de prestigio.

Los escritores formados en el Romanticismo se adecuan al Realismo atenuando las representaciones excesivamente idealizadas y sentimentales, en tanto que rechazan el estilo de Zola por elegir lo más feo y repugnante de la sociedad. Eduarda Mansilla argumenta:

> *...lo bello es siempre bello, así como lo feo es siempre feo, ya se contemple ó se copie. [...] lo que segun mi sentir constituye el pecado del realismo, es complacerse en contemplar lo feo, lo deforme para copiarlo y trasmitirlo bajo la forma artística (1880; la cursiva es nuestra).*

Las mujeres, además, combaten esa modalidad en boga porque presenta una visión negativa de la mujer: las nuevas protagonistas no son modelo de esposa y madre, sino una adúltera o una prostituta, como Naná. Las escritoras proponen, en cambio, una autoimagen valorizadora de la maternidad y el orgullo de ser señoras. Eduarda, en *Un amor* (1885), se

atreve a parodiar la novela experimental cuando presenta un problema amoroso que la ciencia positiva no puede solucionar. Gorriti se burla de su propia labor de novelista parodiando en *Oasis en la vida* (1888) su novela romántica *Una querella* (1875).

En los estudios de Martín García Mérou sobre los textos publicados en 1884, observamos que la diferencia entre Realismo y Naturalismo no es tajante pues consiste en una gradación de los detalles que se proporcionan al lector para la representación de la sociedad ficticia. La novela realista es minuciosa y, por eso, construye personajes más creíbles; en cambio, en la novela naturalista abundan las generalizaciones; los personajes no se parecen a las personas reales o, por lo menos, a las personas que conocen los lectores. Sobre los personajes de *Inocentes o culpables*, del mismo Antonio Argerich, García Mérou opina que no son creíbles:

> *¿Y qué decir del doctor Ferreol, el hombre político, el Ministro levantado de una dia para otro á las alturas del poder? Este personaje es simplemente absurdo. Jamás imaginacion romántica desenfrenada ha producido un tipo que esté mas alejado de la realidad [...] Nunca habrá visto el autor de Inocentes ó Culpables, en su patria, un hombre de estas condiciones elevado á Ministro no se sabe de qué ramo ni por cual motivo (1886, pp. 30-31).*

En otro artículo, García Mérou elogia el estilo de Cambaceres en sus tres primeras novelas, esas que «produjeron, ante todo, un movimiento de asombro» (p. 72) en los lectores porteños y que el crítico considera fundantes de la «novela nacional contemporánea» (p. 87):

> *La observacion sutil, la cópia exacta de la realidad, bastan para mostrar el talento de un autor y este es el caso de Cambacèrés. [...] Se dirá que es cruel, algunas veces; que ante los ojos de la imaginacion todos los objetos se deforman y afean. No lo culpemos demasiado, no olvidemos que todo verdadero observador carece de piedad (pp. 81-82). Pero todo está narrado con estricta verdad, y la leccion moral resalta mas del seno de aquellos males que nos aterran, que de las insulsas moralejas de los novelistas al uso de las hijas de familia (pp. 84-85).*

La clave sigue estando en cómo miran y cómo quieren ver la sociedad tanto el autor como el lector, según los parámetros morales de aquel entonces. La novela se ha constituido en un espejo que refleja la realidad, a la que tiene como referente ineludible. Ya en 1847 Mitre la había definido como «un espejo fiel en que el hombre se contempla tal cual es con sus vicios y virtudes, y cuya vista despierta por lo jeneral profundas meditaciones o saludables escarmientos» (1928, p. 94). En el ochenta, las diferencias radican en el tipo de espejo que cada tipo de novela propone.

La novela romántica —en su teoría— es el espejo cóncavo, que el narrador acerca a la realidad para que el lector la reconozca; aun cuando el tamaño del objeto imaginado (reflejado)

se vea mayor que el del original. La historia contada se hace creíble y así puede transmitir una lección moral. Pero algunos narradores románticos a veces mueven el espejo, lo distancian de la realidad porque ansían plasmar un mundo más ideal y más puro; esto ocasiona —como sucede con los espejos reales— que la realidad espejada se vea difusa y en forma invertida, es decir, que ya no sea real sino pura ficción.

La novela realista es un espejo plano. El narrador se esfuerza por reflejar (narrar) la realidad tal como «es», o sea, tal como la ve, con sus luces y sus sombras, con lo bueno y con lo malo.

La novela naturalista es un espejo convexo. La imagen que refleja se concentra en algunos elementos de la realidad, los cuales resultan distorsionados por exageración o por deformidad; por lo tanto, lo reflejado no es agradable. La convexidad es producida por la perspectiva ideológica del narrador-observador, según la cual ciertos sujetos o hechos cuestionables moral o intelectualmente ocasionan sucesos también reprobables.

Perseguimos con osadía la hipótesis de que la importación de los paradigmas realista y naturalista significa un cambio en el modo de narrar que no afecta la continuidad del rasgo más dominante de la incipiente tradición novelística argentina: la observación crítica (enjuiciadora) de la sociedad circundante, a cargo del narrador. Piénsese en los subtítulos de *La gran aldea: Costumbres bonaerenses* (1884), de Lucio López; *Fruto vedado: Costumbres argentinas* (1884), de Paul Groussac, *Amar al vuelo (Costumbres estudiantiles)* (1885), de Enrique Rivarola; *El lujo: Novela de costumbres* (1889), de Lola Larrosa de Ansaldo; *La Bolsa: Estudio social* (1891), de Julián Martel (José María Miró).

Por su parte, el mayor referente de este período, Eugenio Cambaceres, displicente ante los problemas teóricos y enojado a causa de los cuestionamientos de la Academia (Cymermann, 2007), sigue la línea de maduración de la novela:

> *Una mañana me desperté con humor aventurero y, teniendo hasta los tuétanos del sempiterno programa de mi vida [...], pensé que muy bien podía antojárseme cambiar de rumbos, inventar algo nuevo, lo primero que me cayera a la mano, con tal que sirviera de diversión a este prospecto embestiador, ocurriéndoseme entonces una barbaridad como otra cualquiera: contribuir, por mi parte, a enriquecer la literatura nacional (Cambaceres, 1985, pp. 11-12).*

Con estos silbidos de un vago que desacralizan la misión formadora de la novela, Cambaceres parece tomar la posta de Holmberg. Sin embargo, lo mismo observa y cuestiona la sociedad en la que vive, como lo hicieron sus antecesores; no obstante, cambia el tono: lo que a mediados de siglo era esperanza de mejora social (por el castigo al pecador o su arrepentimiento), ahora es pesimismo y desesperanza, entre otros motivos por haberse perdido la fe religiosa, que antes garantizaba el equilibrio y la justicia social.

4. Período de estabilización (a partir de 1890). Apuntes

La poética de la novela apenas si se modifica. Incluso cuando Manual Bahamonde proponga el Verisimilismo (1892) y Enrique Rivarola, el Realismo idealista (1904), estas teorías no representan una evolución notable en la poética histórica de la novela, pues repiten la norma de la verosimilitud como apego al referente extratextual, con el que debe establecer relaciones directas; en consecuencia, las variedades nuevamente privilegiadas son la novela histórica y la de costumbres. Los manuales de retórica o de teoría literaria que publican los profesores de nivel secundario y universitario tampoco registran ninguna novedad; incluso, algunos no describen este género o lo incluyen entre las obras didácticas.

Mientras Holmberg continúa con sus juguetes literarios, otros novelistas repiten esa matriz sociocostumbrista o histórica. El Ciclo de la Bolsa parece limitarse a la propuesta de una nueva temática. Tal vez *Libro extraño*, de Francisco Sicardi (1895-1902), depare las mejores sorpresas. Las novedades realistas y naturalistas van llegando con retraso a las capitales provinciales. Un botón de muestra: la mendocina Rosario Puebla de Godoy publica, en La Plata, *La ciudad heroica* (1904), una nueva novela histórica sobre el período rosista, que pretende recuperar con verismo un hito decisivo del pasado provincial y algunas de sus costumbres.

A partir de 1892 se inicia un período de estabilidad. Para los escritores de aquel entonces, lo mejor estaba todavía por venir. Así lo explica, con optimismo y conciencia histórica, la peruana Mercedes Cabello de Carbonera, en su ensayo *La novela moderna*:

> *La novela del porvenir se formará, sin duda, con los principios morales del romanticismo, apropiándose los elementos sanos y útiles aportados por la nueva escuela naturalista, y llevando por único ideal la verdad pura, que dará vida a nuestro arte realista; esto es, humanista, filosófico, analítico, democrático y progresista.*

De hoy más, el Arte, como la Ciencia, tiene horizontes ilimitados e infinitos... (1975, p. 123).

Como lo han hecho otros escritores, esta novelista manifiesta la necesidad de definir el género y de ceñir sus rasgos peculiares, para que la historia de la novela pueda continuar. Lo mismo hace la poética histórica: reconoce las diversas modulaciones de los conceptos y las formas a través del tiempo de la escritura y de la lectura, a fin de diferenciar cambios y continuidades; porque de esto se trata la historia literaria.

Referencias Bibliográficas

Argerich, A. (1882). *Naturalismo: Disertación leída en el Politeama*. Buenos Aires: Imprenta Ostwald.

Arrieta, R. A. (Dir.). (1958-1960). *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Peuser.

Cabello de Carbonera, M. (1975). La novela moderna (Estudio filosófico). En E. Zola. *La novela experimental* (pp. 79-123). Prólogo de J. Promis Ojeda. Santiago de Chile: Nascimento.

Cambeceres, E. (1985). *Pout-pourri; Música sentimental*. Madrid: Hyspamérica.

Crónica de la semana (1879, 26 de enero). *El Album del Hogar*, *30*, 240.

Cymerman, C. (2007). *La obra política y literaria de Eugenio Cambaceres (1843-1889): Del progresismo al conservadurismo*. Prólogo de M. R. Lojo. Buenos Aires: Corregidor.

Ferreras, J. I. (1987). *La novela española en el siglo xix (hasta 1868)*. Madrid: Taurus.

García, G. (1952). *La novela argentina: Un itinerario*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

García Mérou, M. (1886). *Libros y autores*. Buenos Aires: Félix Lajouane Editor.

Gasparini, S. (2005). Introducción. En E. L.Holmberg. *Dos partidos en lucha: Fantasía científica* (pp. 9-39). Introducción y selección de apéndices de S. Gasparini. Buenos Aires: Corregidor.

Ghiano, J. C. (1956). *Testimonio de la novela argentina*. Buenos Aires: Leviatán.

Głowiński, M. (1976). Theoretical Foundations of Historial Poetics. (B. Braunrot, Trad. al inglés). *New Literary History, 7* (2), 237-245.

Gorriti, J. M. (1876). *Panoramas de la vida: Colección de novelas, fantasías, leyendas y descripciones americanas*. Prólogo de M. Pelliza. Buenos Aires: Imprenta y Librerías de Mayo.

Jitrik, N. (Dir.) (2003-2010). *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé.

López, V. F. (1845). *Curso de Bellas Letras*. Santiago de Chile: Imprenta del Siglo.

Mansilla, E. (1880, 2 de diciembre). Una página preciosa. *El Nacional* [Buenos Aires], p. 1, folletín.

Mascotti, M. y Zobboli, M. (2007). *Mapa crítico de la literatura argentina: Génesis, continuidad y ruptura de un modo de pensar la literatura nacional*. Resistencia: Fundación Mempo Giardinelli.

Mitre, B. (1928). *Soledad: Novela original* (pp. 89-168). Prólogo de J. Millé y Giménez. Publicaciones del Instituto de Literatura Argentina, Sección de documentos, serie 4ª – Novela, I. 4. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

Molina, H. B. (2007). *El matadero*: entre el artículo de costumbres y la tradición. En *xiv Congreso Nacional de Literatura Argentina (En vísperas del Bicentenario; Balance y perspectivas de la literatura argentina)*. M. E. Castellino (Comp.). Mendoza: U. N. de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras. CD ROM. Digitalizado en la Biblioteca de autor Esteban Echeverría, del Instituto Virtual Miguel de Cervantes, en <bib.cervantesvirtual.com. FichaObra.html?Ref=37880>.

Molina, H. B. (2011). *Como crecen los hongos: La novela argentina entre 1838 y 1872*. Buenos

Aires: Teseo.

Navarro Viola, A. (Dir.). (1888). *Anuario Bibliográfico de la República Argentina de 1887* (1888). Buenos Aires: Imprenta del Mercurio.

Prieto, A. (Dir.). (1968-1976). *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Rojas, R. (1960). *Historia de la literatura argentina: Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Buenos Aires: Guillermo Kraft.

Royo, A. (2009). *Imposturas del ensayo (Para releer tramos de la Literatura Argentina e Hispanoamericana)*. Córdoba: Recovecos.

Teoría de los polisistemas (1999). Estudio introductorio, compilación y bibliografía de Montserrat Iglesias Santos. Madrid: Arco/Libros.

Unzueta, F. (1996). *La imaginación histórica y el romance nacional en Hispanoamérica*. Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores.

Villegas, J. (1984). *Teoría de historia literaria y poesía lírica*. Canadá: Girol Books.

Waleis, R. (2009). *La huella del crimen*. Edición, notas y posfacio de R. Setton. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

White, H. (2011). *La ficción de la narrativa: Ensayos sobre historia, literatura y teoría; 1957-2007*. Traducción de María Julia De Ruschi. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Representaciones literarias del mundo rural

MARÍA MINELLONO*

Resumen: Este artículo es la síntesis de un Proyecto de Investigación que dirijo, acreditado en la UNLP, Programa de Incentivos a la Investigación, titulado *Representaciones literarias del mundo rural* en nuestra literatura colonial e «independiente» Aborda en forma simultánea una tradición literaria universal y una categoría socioeconómica móvil, que se expresan en la materialidad de la realidad simbólica, trascendiendo las perspectivas de la literatura pastoral, estableciendo relaciones de oposición, convergencia, asimilación y desplazamiento de los escenarios urbanos legitimados por la escritura, en particular de los siglos XIX y XX.
Palabras clave: representaciones, rural, comparatismo.

Abstract: *This article is the synthesis of a Project of Investigation that I direct, credited in the UNLP, Program of Incentives to the Investigation, entitled literary Representations of the rural world in our colonial and "independent" Literature. It simultaneously approaches form a universal literary tradition and a movable socioeconomic category, that are expressed in the materiality of the symbolic reality, extending the perspective of pastoral Literature, establishing relations of opposition, convergence, assimilation and displacement of the urban scenes legitimized by the writing, in particular XIX y XX Centuries.*
Keywords: *representation, country, comparatism.*

El mundo rural comienza a representarse en nuestros textos literarios a partir imágenes y relatos que ocupan obras emblemáticas del período de la Conquista.

Destaco en orden cronológico:

1. El «Romance elegíaco» del clérigo y soldado Luis de Miranda, escrito entre los años 1537 y 1541 en Asunción.
2. extenso poema épico *La Argentina o la Conquista del Río de La Plata* del arcediano

* María Minellono, Dra. en Letras por la Universidad de La Plata (UNLP), Prof. Titular de Literatura Argentina A, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP), Directora del Centro de Investigación de Literaturas Comparadas (CeLyC/IdIHCS/CONICET), Directora de la Maestría en Literaturas Comparadas (UNLP), Investigadora Categoría I. Correo electrónico: mariaminellono@gmail.com.
Fecha de recepción: 23-04-2013. Fecha de aceptación: 06-05-2013.
Gramma, XXIV, 50 (2013), pp. 49-59.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

Miguel del Barco Centenera, editado en Lisboa en el año 1602, a su regreso de la expedición que realizara con el Adelantado Juan Ortíz de Zárate, y

3. La narración histórico-mítica *La Argentina* o *La argentina manuscrita* (1612) del mestizo Ruy Díaz de Guzmán, implicado ideológicamente con la parte española de su sangre (fue sobrino de Alvar Nuñez Cabeza de Vaca y nieto de la de la india Leonor). Las tres obras nos ofrecen testimonios coincidentessobre una tierra indómita, asimilable a la alegoría de una «viuda» de varios maridos, que todavía no ha encontrado un hombre fuerte que la domine, proclive además a mostrarse «inculta y estéril», sin «educación ni disciplina» (Díaz de Guzmán, 1998, p. 22).

La tensión entre el mundo europeo y lo nuevo –desconocido– se instaló tempranamente en nuestra literatura colonial, por medio de fórmulas conceptuales y semánticas que validaron la cultura y la tradición españolas, frente a la carencia y el vacío de los territorios incorporados al Imperio. Este planteo inicial se fue diversificando en una serie de antinomias y dicotomías subsidiarias: el ámbito del fuerte, límite y demarcación de la naturaleza americana, en oposición a la exhuberancia de la selva, propicia a la sensualidad y los excesos; la tradición judeo cristiana, la racionalidad y un orden axiológico, frente a la cultura pagana, con prácticas de antropofagia, incesto y formas promiscuas de la sexualidad; el español, sujeto colonizador y el indio, objeto de sus acciones colonizadoras. Sabemos que las fronteras establecidas fueron lábiles y muchas veces transpuestas por representantes de ambos bandos. Los españoles no permanecieron inmunes al «paraíso de Mahoma» y mantuvieron relaciones simultáneas con varias indias o esposas; el flagelo del hambre los puso en situación de comer cuero, estiércol y los cadáveres de sus propios compañeros para poder sobrevivir.

En etapas posteriores del período colonial, los diarios de los viajeros dieron cuenta de una nueva estructura territorial, abriendo los espacios geográficos de observación hacia otras regiones, especialmente la pampa y el noroeste andino. Dentro de los textos escritos en lengua española destacamos los de Fray Diego de Ocaña, Fray Fernando de Lizárraga, Fray Pedro José de Parras y Alonso Carrió de Lavandera (Concolorcorvo*).*

Pero al mismo tiempo y tal como lo explica Ezequiel Martínez Estrada en *Radiografía de la Pampa* (1942), América comenzó a despertar una gran atracción en el hidalgo empobrecido, el artesano sin pan, el soldado sin contrata o el pordiosero que por medio de la imaginación, ambicionaba las aventuras y los tesoros «dibujados de la boca al oído» (p. 9). Irse a América comenzó a transformarse en una forma de escapar del plano de la realidad peninsular e incursionar en la dimensión del sueño.

A partir del surgimiento de las pequeñas ciudades diseminadas por las vastas extensiones virreinales, centros incipientes de sociabilidad, con diseños urbanos precarios y edificios proyectados como réplica de los cabildos e iglesias españolas, intercambios comerciales rudimentarios y costumbres marcadas por la sencillez y la estratificación social , se fue resignificando la textura proteica de la tierra que se ocupaba transitoriamente o en forma estable, mediante las estructuras de barro y paja de los ranchos o las hojas y los troncos de

las enramadas, concomitantes con la economía de las vaquerías y el cuero.

La nueva bimembración del territorio, expresada en las categorías campo-ciudad, ya está presente en *El Lazarillo de Ciegos Caminantes* (1773*)*, de Alonso Carrió de Lavandera-Concolorcorvo.

En este libro de viajes advertimos la enunciación de un emisor bifronte, que alterna sintácticamente el «yo europeo» del visitador (enviado oficialmente por la Corona española) con el «yo americano del indio neto», quien desde una cultura subalterna aporta sus propios conocimientos del topos por donde ambos se desplazan. La descripción de las primeras ciudades (Montevideo, Buenos Aires, Córdoba, Tucumán) y los pagos y villas (Areco, San Andrés de Giles, Luján, etc.), contrasta con la monotonía de la pampa que recorren a caballo y en mula, esperando el encuentro de alguna posta donde cambiar las cabalgaduras y asegurar el agua y los alimentos para continuar la travesía. Simultáneamente la tradición literaria de la picaresca española coexiste con las coplas de amor cantadas por los rústicos habitantes de la campaña, transmitidas por tradición oral o improvisadas durante el intercambio de relaciones o payadas. Los «gauderios», holgazanes e indolentes, ataviados con poncho, chiripá y botas de cuero de potro contrastan con los habitantes de las ciudades, vestidos a la europea, con ropas elaboradas con habilidad por las mujeres de la familia. El uso alternativo de la tercera persona del singular sirve a uno de los propósitos sublimizares del texto: mostrar la situación de muchos migrantes españoles, diseminados por una geografía que favorece el aislamiento y la desidia, contraviniendo el estereotipo del hidalgo exitoso para enfatizar los matices subjetivos del fracaso, el desánimo y la nostalgia por la «dulce España», a la que muchos de ellos no pudieron regresar.

La importancia de este texto trasciende su propia letra, por el mérito de regular un modelo de observación, donde casi no se repara en el paisaje (no existían condiciones de posibilidad para construir una vinculación subjetiva con la naturaleza) y se destacan las inmensas potencialidades económicas del suelo no cultivado, matriz conceptual que incide sobre los escritores y los textos posteriores, especialmente sobre *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento.

A través de un lento proceso, los sentimientos de desengaño, generados por la ausencia del oro que fuera el móvil y el acicate de muchos conquistadores, conforme lo textualizan los propios escritores peninsulares, tal el caso de Lope de Vega cuando escribe: «*so color de religión / van a buscar plata y oro / del encubierto tesoro*» (Rodríguez Molas, 1982, p. 14), comienzan a producirse las primeras metamorfosis del imaginario, donde se proyectan hacia los días venideros las esperanzas de la tierra como sementera, tópico presente en los fisiócratas neoclásicos, antes y después de la Revolución de Mayo.

En la «Oda al Paraná» (1801), poema escrito como romance heroico por Manuel de Lavardén, publicado en el primer número del periódico *El telégrafo mercantil* en simultaneidad con un artículo de su autoría: «Nuevos aspectos del Comercio en el Río de La Plata» (1801), advertimos junto al proyecto de introducir nuestra economía en el proceso económico mundial bajo la influencia de las lecturas de Jovellanos, Quesnay, Turgot,

Mirabeau y fundamentalmente Adam Smith, autor de *La riqueza de las Naciones* (1776) la influencia de los poetas latinos Virgilio y Horacio, expresión de una estética de la labranza que nuestros escritores adoptaron.

Virgilio celebró y estilizó los esfuerzos del trabajo de la tierra que transformó en Arcadia; no obstante en sus églogas (especialmente en la Égloga IX) se expresa el temor por la pérdida y la confiscación de los labrantíos a la que él no permaneció ajeno.

Ceres, diosa de la agricultura es invocada por Lavardén para que el Río Paraná descienda luego de una disminución temporaria de su caudal, socorra a los sedientos campos y posibilite la cornucopia o cuerno de la abundancia que traiga la felicidad de los frutos y las mieses. Sin acercarse al tópico del *Beatus Ille* o el feliz retiro campestre que Horacio suma al núcleo original de la cosmovisión virgiliana, reconocemos entre las «ninfas» y los «céfiros» del poema de Lavardén, un planteo económico superador o aleatorio de la economía del cuero. El mundo rural vuelve a ser asociado con su productividad, alternativa que solo parcialmente modificarían los escritores románticos, si nos atenemos a la «Advertencia» a «La Cautiva» de Esteban Echeverría, donde puntualiza la doble inflexión del objeto que poetiza:

> *El desierto es nuestro, es nuestro más pingüe patrimonio, y debemos poner conato en sacar de su seno no sólo riqueza para nuestro engrandecimiento y bienestar, sino también poesía para nuestro deleite moral y fomento de nuestra literatura nacional (1991, p. 447).*

Las Primeras Estancias

Los españoles propietarios vivían en un estado de pobreza y abandono similar al de sus campos, donde la extensión no representaba dinero ni confort, y la abundancia de ganado vacuno constituía la base del «ciclo económico» y la causa del consumo irracional de carne.

Permitían que se arrimaran a sus precarias instalaciones algunos gauchos, a quienes se les dejaba carnear y compartir la precariedad de sus hábitos y costumbres.

Se hace necesario precisar los matices semánticos de la categoría gaucho, que nunca designó una etnia sino a los mestizos descendientes en segunda o tercera generación de la cruza entre españoles e indias, criados por sus madres y, por ende, pobres, a diferencia de los que se habían criado con sus padres y fueron ricos y considerados españoles, tal como sus progenitores.

Por este motivo, gauchos fueron desde su origen los desposeídos; recién cambiaría la significación peyorativa del término durante la Revolución de Mayo, cuando se construyó la imagen del «gaucho patriota», cuya voz fue tomada por los escritores cultos para «bajar» las ideas iluministas hacia receptores ágrafos y «subir», simultáneamente, los rituales y usos de una cultura marginal al estatuto literario vigente. Complementariamente, sus cuerpos fueron requeridos y útiles para los ejércitos revolucionarios, tal como se ha insistido en numerosos textos críticos (Ludmer, 1988).

Retomando el tema de las primeras estancias, las *Memorias* del Virrey del Pino las des-

criben como «cuevas» construidas hacia el interior de la tierra o bien hacia afuera, con el conocido diseño de los «ranchos».

La situación del mundo rural se fue modificando a partir de la intervención controladora de los cuerpos de blandengues, subvencionados por la Corona y la reglamentación del permiso de marca del ganado, concomitante con el derecho de carnear.

Durante el año 1777 el Virrey Ceballos normatizó el funcionamiento de las primeras estancias, determinó el horario de trabajo de los peones estables (desde las 4 del día hasta una hora después de la puesta del sol), estableció el cierre de las pulperías durante la noche, legalizó el castigo de quienes portaran armas blancas, prohibió la presencia de mujeres en los negocios, persiguió las «juntas de gentes y guitarras» y estableció la «leva» de gauchos para trabajar al servicio del virreinato. Comenzó entonces a usarse el término paisano para designar el gaucho adaptado al nuevo sistema (Rodríguez Molas, 1982, pp. 62-63).

Se establecieron las bases jurídicas de la desigualdad ante la ley que rigió a los habitantes de la campaña, motivo literario que pregnó la literatura gauchesca de causa nacional, la gauchesca facciosa y el «criollismo» de los folletines de Eduardo Gutiérrez (Minellono, 2010).

Pero la imagen literaria más completa de la estancia virreinal la encontramos en el extenso poema de Hilario Ascasubi *Santos Vega o los mellizos de la Flor* (1851), reelaborado en París durante el año 1872 con la finalidad de la publicación de sus *Obras Completas*. En este texto, el célebre payador del relato enmarcado, pícaro y socarrón, sin la nobleza del personaje representado por los textos de Mitre, Obligado y aún el folletín de Gutiérrez, ajeno inclusive a las cualidades de su probada vida histórica, puede confundir al lector sobre los verdaderos propósitos del poeta. Tras la difundida explicación de la génesis de la obra vinculada con la nostalgia del exilio uruguayo y su posterior estadía en París, Ascasubi defendió subliminalmente los postulados del «ruralismo», que a partir de 1869 comenzó a organizarse en el país, estimulado por la aparición de *El Río de La Plata*, «único diario» que pretendía sostener los intereses de la campaña, conforme lo testimoniado en su primera editorial, que al carecer de firma supone la autoría de su director, el célebre José Hernández (Dongui, 2007, p. 107). Ascasubi coincidió con Hernández no solo en la consideración de la estancia como base fundamental del progreso económico, sino también en los sentimientos de pérdida de un «pasado feliz» e irrecuperable, sin las presiones del Estado, el poder concentrado de la justicia, la policía y el alcalde en la figura del Juez de Paz, la intervención de nuevos compradores de campos con dinero obtenido en las actividades mercantiles de las ciudades, la mediación de abogados y financistas urbanos que transformaron la palabra dada en escrituras que tuvieron la capacidad de desplazar legalmente a los antiguos propietarios de la tierra, muchas veces ignorantes y analfabetos.

El marco del relato folletinesco de «los mellizos de La flor» corresponde más o menos al año 1825, época de la vida histórica de Santos Vega, pero la historia narrada es previa, pudiendo fijarse en tiempos del virreinato de Sobremonte, en la zona del partido de Chascomús.

Desde el canto v al vii del poema, Ascasubi describe a los propietarios de la «Estancia

de La Flor», que han organizado una fiesta para «cristianar» a su primogénito, invitando a vecinos, amigos llegados desde Buenos Aires con la custodia de soldados del cuerpo de blandengues y los peones y arrimados al establecimiento. El estanciero Don Faustino Bejarano, un andaluz rico y estimado por todos y Doña Estrella, una porteña aquerenciada a la zona, amada por sus virtudes y solidaridad con el prójimo, constituyen un modelo jerárquico armónico. «La estancia de La Flor» está construida de material, tiene un foso defensivo y un cañón por cada esquina de su cuadrícula, lleva rejas en sus ventanas y una serie de comodidades que no se encontraban en las estancias de las etapas precedentes. La comida que se sirve es abundante (seis vaquillonas, varias gallinas y pavos, dos horneadas de pan, pasteles, un barril de vino blanco, yerba y tabaco). Don Faustino, como acción de gracias por el advenimiento de su hijo, reparte dinero entre los peones y los soldados. Los valores que Ascasubi propone a sus contemporáneos, bajo un costumbrismo de superficie, destacan la riqueza obtenida por el trabajo rural, la figura del patrón bienhechor, la convivencia armónica de quienes ejercen diferentes roles en el ciclo productivo, la amistad, los rituales identitarios de la doma y la yerra pero también los peligros de la indiada que acecha, las pérdidas infligidas por los malones y los raptos de cautivas, como la bella «Lujanera» a la que se alude en el texto. Su modelo se califica aún más por la fricción que se produce con las informaciones del marco, donde Santos Vega anticipa el final trágico de la estancia, arrasada y quemada por los indios. El poema se abre argumentalmente en una serie de entramados y aventuras colaterales jugadas por diferentes personajes; los bondadosos y los bandidos que litigan entre sí, conforme la estructura binaria de los folletines, hasta que los conflictos se resuelven por mediación de la infaltable ayuda providencial y el arrepentimiento de los malvados. Una característica particular del texto la constituyen las referencias al paisaje de la pampa durante el amanecer, junto al catálogo de los pájaros de la llanura y sus diferentes cantos, que nos inducen a pensar en su influencia sobre la posterior escritura del *Martín Fierro*.

Advertimos en el *Santos Vega* de Ascasubi una función ideologizante, destinada a articular las reivindicaciones de la campaña, posición que compartió con Hernández, pero tal como lo destaca Halperín Donghi en *La formación de la clase terrateniente bonaerense* (2007), no podemos considerar las intervenciones de ambos en la esfera pública como expresiones de la clase terrateniente argentina sino por el contrario, como una anticipación y revelación de cuáles deberían ser sus intereses y propósitos, así como una indicación *quasi* pedagógica de cómo deberían pensarse a sí mismos, en un marco nacional que comenzaba a considerar a la campaña como una estructura residual o retardataria frente al progresismo de las ciudades.

Actores y Espacios Rurales del Período Independiente

Aquí me pongo a cantar
abajo de aquestas talas [...]
Perdone, Señor Ceballos,

mi vena silvestre y guasa,
que las germanas de Apolo
no habitan en las campañas.

El epígrafe tomado del romance «Canta un guaso en estilo campestre los triunfos del Excelentísimo Señor Don Pedro de Cevallos» del clérigo Juan Baltasar Maciel, considerado el maestro político de la Generación de Mayo, abre y anticipa el espesor de la literatura que se produjo después de la Revolución, a través de procedimientos innovadores que fueron tomados por los poetas de la gauchesca. Puntualizamos algunos de ellos:

a) El uso de la palabra «guaso», homologable, conforme la pragmática del discurso, a la palabra «gaucho».
b) El apronte inicial de la fórmula «aquí me pongo a cantar» que nos remite a la condición de los «gauderios» con su guitarrita, descriptos por Concolocorvo.
c) La existencia de dos venas o musas, la «silvestre y guasa» propia del mundo rural, donde no habitaban las «germanas de Apolo», musas de la cultura letrada.
d) El uso de la fonética del hombre rústico de la campaña.

No me referiré en esta oportunidad, por los límites de esta intervención, a las composiciones de la gauchesca, expresión significativa de la literatura argentina. Me detendré en los cambios que produjo la Revolución en las zonas rurales, cuando el monopolio fue sustituido por el libre cambio y se abrió en la localidad de Ensenada el primer saladero autorizado por la Junta (Sáenz Quesada, 1980, p. 85). La iniciativa de Mr. Staples fue imitada cinco años después por los capitalistas criollos; la firma Rosas, Terrero y Dorrego organizó un establecimiento de similares características en Las Higueritas, partido de Quilmes.

José Luis Romero analiza el predominio rural como un rasgo propio de la América independentista. Mientras algunas familias ligadas al comercio, como la de Mariquita Sánchez de Thompson se empobrecían, los Rozas incrementaban su patrimonio aprovechando el auge de la ganadería. En 1820, durante el gobierno de Martín Rodríguez, se realizó un importante reparto de tierras fiscales entre algunas familias cuyos apellidos todavía nos resultan conocidos, y en 1829, con el ascenso de Rosas al gobierno, se produjo el máximo triunfo de los hacendados, concomitante con la derrota de los liberales de las ciudades y las propuestas circulantes de la cultura ilustrada. María Sáenz Quesada (1980) se refiere a la enunciación del discurso de los hacendados de la Provincia de Buenos Aires, quienes por más grandes que fueran sus extensiones hablaban en nombre de sus mayordomos y capataces, pulperos, peones, reseros, domadores, personal de los saladeros y toda clase de gente vinculada a las actividades rurales (Sáenz Quesada, 1980, p. 128). Este recurso explica, de algún modo, una estrategia de comunicación que buscó el apoyo popular de los menos favorecidos por el proyecto ganadero, con dosis crecientes de populismo conservador y pragmático. En las *Instrucciones a los mayordomos de estancias* (1819) de don Juan Manuel de Rosas, se textualiza un articulado rígido y exigente para el funcionamiento de las estancias del período.

Por estas razones coincido con el crítico Noé Jitrik (1983) cuando corrige la afirmación de Sarmiento en las páginas de *Facundo* cuando se refiere a Rosas como «hijo de la culta Buenos Aires sin serlo él» (1978, p. 40); en realidad debió decir hijo de la cultura agropecuaria de Buenos Aires, siendo él su máximo representante. Estas razones explican por qué Rosas pudo mantenerse tanto tiempo en su gobierno, sin ser derrotado por el Ejército de Lavalle ni el bloqueo francés, sino por el general Urquiza, otro terrateniente de prestigio, que se veía afectado por la retención aduanera que sufría Entre Ríos y las demás provincias. Pero no todos los estancieros apoyaron a Rosas y muchos de ellos padecieron la confiscación de sus tierras y el posterior exilio, tal el caso de José Mariano Biaus, dueño de la estancia Los Talas en la zona de Luján, amigo hospitalario de Echeverría, cuyas tierras le fueron devueltas después de la batalla de Caseros. Además expresaron su descontento como protagonistas de la revolución de los "Libres del Sur", del 29 de octubre de 1839, liderada por Manuel Rico en Dolores, Pedro Castelli en Chascomús, Antonio Cramer en Monsalvo y Nicolás Granada, en la guarnición Tapalqué, quien cooptado por el gobierno favoreció con su deserción la derrota del movimiento.

Si bien en 1851 y en la posterior edición de 1872 Ascasubi exaltó la estancia virreinal desde una perspectiva temporal que le permitió idealizarla como modelo económico y social, tal como lo puntualizáramos oportunamente, uno de los testimonios retrospectivos más adecuados a la realidad de las estancias del período rosista y posteriores a su caída, lo encontramos en *Pablo, ou la vie dans les Pampas* (1869) de la escritora Eduarda Mansilla, sobrina de Rosas y hermana de Lucio V. Mansilla.

La casa de la estancia «El federal», donde transcurre gran parte de la acción de la novela, está representada con escasos muebles, iluminación con velas de sebo, suelo de ladrillo sin alfombras, paredes desguarnecidas y escasas habitaciones que sirven simultáneamente de sala y comedor. A pesar de ser poseedoras de bienes y riquezas, muchas familias «gauchonas» fueron miradas despectivamente por los habitantes de la ciudad, poseedores de menor patrimonio pero más roce, tal como le sucede a Dolores, protagonista de la novela a la que nos referimos, en el trato con sus primas de la villa de Rojas. Esta asimetría podría encontrar a sus antecedentes literarios en los tópicos trabajado por Bartolomé Hidalgo y Estanislao del Campo respecto de las «inhabilidades del gaucho en la ciudad».

En este vaivén de luces y sombras que iluminan o ensombrecen el mundo rural y sus relaciones con el Poder, me parece interesante destacar los aportes sarmientinos respecto de la representación de la pampa y la resemantización de las antinomias iniciales ciudad y campo, como términos de la nueva dicotomía formulada como civilización y barbarie. Luego de la «Introducción» a *Facundo,* donde Sarmiento alterna los recursos de la poesía, la argumentación política, el discurso científico y los propósitos y el plan de trabajo de su obra, dedica el primer capítulo a la descripción del «Aspecto físico de la República Argentina; caracteres, hábitos e ideas que engendra» (Sarmiento, 1978). Sarmiento no conoció la llanura sino cuando llegó a Buenos Aires como gacetillero y soldado del Ejército Grande, liderado por

Urquiza (Sarmiento, 1997); sus fuentes fueron literarias y en la adjetivación que empleó en su texto: «calladas soledades», «dilatada llanura», «insondable inmensidad»; en las comparaciones elegidas, «llanura como el mar» y aún en las metáforas, «tripulación» de las carretas, advertimos la intertextualidad con el primer canto de «La Cautiva» de Esteban Echeverría. Lo que ha molestado a lectores y críticos de Sarmiento respecto de sus formulaciones sobre la extensión del suelo como problema, así como la ponderación del colono europeo frente al abandono propio de la «villa nacional» y la «ociosidad» del argentino, creo que ha impedido ver una hipótesis fundamental del texto: la mala circulación de la riqueza, la poca generosidad de Buenos Aires que en lugar de mandar «luces» al interior ha enviado «cadenas». Él es sanjuanino de origen y, en su concepción abstracta y universal de la cultura, reclama escuelas, refinamientos de las costumbres, de las formas de vestir, de la religiosidad y de los modos de organización social que tienen como referentes el mundo europeo, que conocerá después, y cuyos encantos y decepciones dejará asentadas en *Viajes por Europa, Africa y América* (Sarmiento, 1993). La presidencia de la República lo encontrará abriendo la primera exposición de la industria en Córdoba, donde se pondrán en funcionamiento los telares mecánicos que él ha visto funcionar en Inglaterra utilizando vellones argentinos. Valga como referencia personal y literaria, la imagen de su madre rememorada en las páginas de *Recuerdos de Provincia* (1850) quien sostuvo el hogar con los productos elaborados en su precario telar, instalado bajo la mítica higuera.

Las Estancias del 80

Durante el 80 la representación del mundo rural es trabajada por dos corrientes literarias diferentes: el naturalismo (adaptado a la política local y a la ideología del PAN, distante del socialismo utópico del modelo zoliano), cuyo novelista más relevante fue Eugenio Cambaceres y el criollismo, normatizado por Eduardo Gutiérrez en los folletines publicados en *La Patria Argentina*. Cambaceres compartió la inflexión de muchos de sus contemporáneos frente al fenómeno de la inmigración, avalado como expresión teórica de la tesis alberdiana y los postulados de los hombres de la Generación del 37, pero rechazado en la experiencia concreta que fue vivida como peligro e invasión del cuerpo nacional. De allí que el edificio de la estancia de Andrés, en *Sin rumbo* (1885), bautizada como «La Capilla», cargue con la significación de sacralidad de lo argentino, que durante el Centenario se expresó en el ensayo «El Payador» (1913) de Leopoldo Lugones, y más tarde en la novela de Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra* (1926). Esta tríada de textos generó un núcleo semántico que incorporó, además, un nuevo tipo de estanciero, el que habita en Buenos Aires o en París, lejos de sus vacas, y lleva a sus estancias los refinamientos que descubre en sus viajes de placer y consumo. Creo que esta construcción obliteró las imágenes previas del campo y aún otras pertenecientes a la misma época, tal el caso del *Santos Vega* (1880) de Eduardo Gutiérrez, donde ya se advierten la estratificación del mundo rural y los efectos no deseados de la Modernidad, que pone en retirada a los viejos gauchos y antiguos propietarios de campitos, pequeñas estancias y majadas reducidas.

Durante el siglo XX la ciudad es hegemónica para casi todos los géneros literarios y constituye en sí misma un motivo literario; son escasos los textos que se ocupan del abandono de la tierra tras las migraciones masivas hacia las fábricas y la panacea de la industria local, a las que se suman los bajo precios de los productos del agro en el mercado internacional y la negativa del Mercado Común Europeo para realizar compras de vacunos en Argentina, considerada zona de aftosa. Tampoco se visualizan en la literatura los cambios producidos en la propiedad de la tierra, las subdivisiones de las que fue objeto, el desarrollo de colonias y las cooperativas (especialmente en las provincias de Entre Ríos y Santa Fe). No obstante, el mundo rural persiste en una serie de textos emblemáticos de la literatura argentina, aportando nuevos matices y haciendo más compleja la representación de sus espacios socioculturales, desde actitudes y propósitos diferentes: *Los gauchos Judíos* (1910), de Ernesto Gerchunoff, la narrativa de Roberto J. Payró, especialmente sus novelas *El casamiento de Laucha* (1906), *Pago Chico (*1908), *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* (1910) y *Fuego en el rastrojo* (1925); *Allá lejos y hace tiempo* (1918), de Enrique Hudson; *Gracia Plena* (1925), de José Pedroni*; Los caranchos de la Florida* (1916), *El inglés de los güesos* (1922) y la colección de cuentos *De los campos porteños* (1931) de Benito Lynch, y más cercanos a nosotros, *Llegada de un Jaguar a la Tranquera* (1980) y *El tren casi fluvial* (1988) de Francisco Madariaga. También debemos consignar los aportes de las llamadas literaturas regionales, tanto comola instalación del fantástico en la zona rural de Cacharí, tal el caso de *Autobiografía de Irene* (1948) de Silvina Ocampo y parte de la narrativa borgeana, que trabaja fundamentalmente el cinturón o la orilla que separa y une la ciudad con el campo. Pero no podemos obviar, particularmente durante la década del 90, la voluntad de los escritores de sacar del centro de la escritura el realismo de la representación, que involucró por igual al ámbito del campo y la ciudad. En *Encuentro del bosque. La Argentina como escenario* (1993) se consigna un cuestionario formulado a una serie de escritores, entre los que recorto por lo rotundo de sus respuestas a Daniel Guebel, Luis Gusmán, Juan Martini y Eduardo Belgrano Rawson, quienes coincidieron en el deseo de eludir en sus prácticas de escritura lo conocido y aún lo desconocido, reemplazado por las experiencias personales o literarias, con la intertextualidad como fuente y un rol o función diferente para los nuevos escritores.Cuando Raymond Williams escribió en 1973 *El campo y la ciudad*, dedicó su libro a los trabajadores rurales que fueron sus abuelos; él como su propio padre había nacido en una granja de campo, que no se expresaba en el lenguaje verde que hacía exégesis de las mansiones de la campiña inglesa. Su proyecto consistió en buscar los matices, astillar los significados, demoler las imágenes estereotipadas de las casas y jardines que fueron símbolos de un estilo de vida y una clase, y explicar, al mismo tiempo, su necesidad de abandonar el campo para asistir a la Universidad, tan cercana y tan distante de su alcance. Tal vez en la literatura argentina ocurra algo similar a lo referenciado por Williams; la imagen que prevalece entre los lectores e importantes sectores de la sociedad acerca del campo, es apenas un recorte ideologizado del 80 y sus epígonos, una mansión europea en medio de la pampa, una sinécdoque que no explica el todo de las

fatigas y los desalientos de tantos hombres que, como Virgilio, temen todavía por la pérdida de sus tierras, la insuficiencia de sus rentas y un modelo de vida que ha encontrado, en la nueva agro-industria, la síntesis de proyectos político económicos alternativos, enfrentados desde hace largo tiempo.

Referencias Bibliográficas

Barcia, P. L. (1991). El Romance de Luis de Miranda: Imagen de la tierra americana. Poesía e Historia. *Edad de Oro x*, 13-32.

Díaz de Guzmán, R. (1998). *La Argentina.* Buenos Aires: Emecé.

Donghi, T. H. (2007). *La formación de la clase terrateniente bonaerense*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Echeverría, E. (1981). *Antología de Prosa y Verso*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.

Guebel, D., Gusmán, L., Martini, J. et al. (1993). *Encuentro del bosque. La Argentina como escenario*. Buenos Aires: Sudamericana.

Jitrik, N. (1983). *Muerte y transfiguración de Facundo.* Buenos Aires: CEAL.

Ludmer, J. (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana.

Martínez Estrada, E. (1961). *Radiografía de la Pampa*. Buenos Aires: Editorial Losada.

Minellono, M. (2010). Estudio preliminar. En Gutiérrez, Eduardo, *Santos Vega.* Buenos Aires: Editorial Losada.

Rodríguez Molas, R. (1982). *Historia social del gaucho.* Buenos Aires: CEAL.

Sáenz Quesada, M. (1980). *Los estancieros*. Buenos Aires: Sudamericana.

Sarmiento, D. F. (1978). *Facundo. Civilización y Barbarie*. Buenos Aires: Hachette.

Sarmiento, D. F. (1993). *Viajes por Europa, África y América*. Nanterrre: Editorial Archivos.

Sarmiento, D. F. (1997*). Campaña en el Ejército Grande*. Bernal: Universidad de Quilmes.

Sarmiento, D. F. (1953). *Recuerdos de provincia.* Buenos Aires: Editorial Sopena.

La escritura gitana, oxímoron y reconocimiento

ALFREDO RUBIONE*

Resumen: Para la cultura gitana la escritura es propia del mundo sedentario, urbano. Los romaníes, nómades por definición, creen en una verdad dialógica, siempre cambiante. ¿Es posible, por consiguiente, la literatura dentro de una comunidad que desdeña la escritura o es una contradicción insalvable aspirar mediante el dominio de la lectoescritura de la lengua vernácula sin destruir los fundamentos comunitarios?
Palabras clave: Cultura nómade, cultura sedentaria, escritura, memoria, tradición, verdad, literatura, mentira, contradicción.

Abstract: *In Gypsy culture, writing is considered a sedentary and urban practice. Among Gypsy people, nomads by definition, truth is conceived as dialogic, something in permanent change. Is it, thus, thinkable the existence of literature within a community which disdain writing? Or is it, rather, an irremediable contradiction to expect such existence in this culture with a vernacular language just because the literacy competence of their members?*
Keywords: *Nomad culture, sedentary culture, writing, memory, tradition, truth, literature, lie, contradiction.*

Marginados en casi todo el mundo, marginales por decisión cultural o por imposición de las comunidades en las que se han instalado, los gitanos, nómades por definición, han detonado una profusa bibliografía acerca de su historia y de su cultura. Comunidad basada en normas de conducta autónomas surgidas de prácticas consuetudinarias. Continuamente en tránsito, el mundo gitano percibe a los otros como el de «los sedentarios». En el mundo urbano, sedentario, prima la escritura, que es, a juicio de ellos, un intento de inmovilizar el mundo. La escritura, conlleva, a los ojos de los Rom, una teoría de la verdad como verificación documentada. Por el contrario, ellos consideran a (desde los sedentarios, lo que los gitanos postulan, no es otra cosa que una teoría de la mentira) la oralidad, por su naturaleza siem-

* Alfredo Rubione, Licenciado en Letras por la Universidad del Salvador; Profesor en la Universidad de Buenos Aires (UBA), Universidad del Salvador (USAL), Universidad Nacional de Lomas de Zamora (UNLZ) y en Instituto Superior del Profesorado «Dr. Joaquín V. González». Correo electrónico: arubione@gmail.com
Fecha de recepción: 20-02-2013. Fecha de aceptación: 29-03-2013.
Gramma, XXIV, 50 (2013), pp. 60-65.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

pre dialógica, mudable, cambiante, como la de los paisajes de los continentes por los cuales transitan los romaníes. Ser gitano implica una paradoja. Siempre en movimiento, trasladan paradójicamente una identidad que los mantiene unidos a través de los siglos. ¿Puede haber literatura en el mundo gitano si los romaníes desconfían de la palabra escrita? ¿No es acaso la escritura una traición al mundo Rom? La escritura ha sido desde la famosa «Lección de la escritura», del libro *Tristes Trópicos*, de Claude Levy Strauss objeto de entredichos entre especialistas. A la certidumbre generalizada del Iluminismo de que la adquisición de la escritura es, de suyo, dadora de cultura, el etnólogo francés, opone su perspectiva de que la escritura, por el contrario, somete a sus usuarios. La escritura es un instrumento de dominación más de la Modernidad. La escritura, sostiene el famoso antropólogo, obliga a cumplir la ley del soberano o del Estado. Saber leer y escribir es entrar en la trama de derechos y obligaciones que todo ciudadano posee apenas adquiere el dominio de la lectoescritura.

Si esto es así ¿debe alfabetizar el Estado a las comunidades ágrafas que existan en su territorio, en aras de su modernización, o es un acto de violencia simbólica que inevitablemente conlleva la devastación de aquella cultura?

El tema de la escritura entre los gitanos y el caso de un escritor perteneciente a esa comunidad, nos posibilita reflexionar en las líneas que siguen sobre esa temática.

Jorge Nedich, escritor argentino, gitano, analfabeto hasta los 17 años, egresado universitario de la carrera de Letras, es autor de una profusa obra narrativa en la que tematiza esta paradoja. Ser reconocido es una ambición explícita de toda escritura; si esto es así, entonces la literatura de Jorge Nedich, ¿supone la muerte de la identidad gitana? ¿La lucha por el reconocimiento presupone la disolución de la memoria comunitaria?

Jorge Nedich, nació en Sarandí, partido de Avellaneda, en 1959. Este escritor argentino de origen gitano, publicó los siguientes libros: las novelas *Gitanos, para su bien o para su mal* (1994), *Ursari* (1997). En el año 2000 fue finalista del Premio Planeta con *Leyenda gitana* (publicada en España con el nombre de *La extraña soledad de los gitanos*). En el año 2003, aparece su novela *El Pepe Firmenich*. En 2005 su novela *El aliento negro de los romaníes* es nuevamente finalista del premio Planeta. En 2010 aparece su ensayo *El pueblo rebelde, Crónica de la historia gitana*. Actualmente Jorge Nedich es titular del Seminario de Narrativa en la Universidad de Lomas de Zamora.

Primer Intento de Abordaje

Cada novela de Jorge Nedich, el primer escritor gitano de la Argentina, busca saldar una cuenta pendiente con su identidad y con la pesada carga de los estereotipos que acompañan la condición gitana. Se dice de ellos que son ladrones, mendigos e inescrupulosos que desparraman maldiciones a diestra y siniestra. Estos prejuicios, tan arraigados, están como telón de fondo en *El aliento negro de los romaníes,* que es una reescritura de su primera novela *Gitanos para su bien o para su mal* y que tiene como protagonistas a Maida y su esposo Petre,

quienes imprevistamente deben echar raíces en un pueblo por la rotura del camión en el que deambulaban de acá para allá –los romaníes pueden andar libres por el mundo sin pagar impuestos, gracias a un pacto con Dios–. Ella vende baratijas o lee la suerte o trabaja en la cosecha; él roba zinc y fabrica fuentones. Petre, en el pueblo, se enamora de una mujer de ensoñación: Marta Romero. Su mujer, Maida, también se enamora, aunque de un rufián. A pesar de esos avatares emocionales, siguen unidos tras una utopía privada: comprar un oso polar y hacerse ricos. Pero para ello deben casar a sus tres hijas y con la dote, comprar el animal.

Tras esta caravana de gitanos irá un lector siempre intruso, siempre impertinente, enterándose de todo lo que pasa adentro de las misteriosas carpas. Cómo hacen las gitanas para leer la suerte; cómo se llevan a cabo los matrimonios entre casi niños; qué creencias dominan los encuentros sexuales, los hábitos de aseo y de alimentación; qué tiene de particular su concepción de los negocios, de lo que debe ser una familia.

Leer la novela de Jorge Nedich, *El aliento negro de los romaníes,* resulta desde el vamos una aventura antropológica o etnográfica a la par que literaria. Porque nos introduce en pleno universo gitano, con hombres que saben cabalmente doscientas formas rítmicas de aplaudir, mujeres que aceitan su molinar (el modo en como trenzan sus cabellos), tiendas, burros, baratijas, kermeses, mucho sexo. Una de las protagonistas, por ejemplo, baila y recita lo siguiente: «Baila y canta, son las únicas armas que posees, para armar tu futuro y consolar a tus vivos y a tus muertos, baila y vuela con tus manos, mujer morena, hacia el poniente de tu India, que le regaló al mundo el embrujo de tu paso, la avidez de tu cintura, el terror de tus polleras, lo impredecible de tus manos, tu leonino amor y tu partida larga» (Nedich, 2005, p.37).

El hilo argumental le sirve a Nedich para contar una historia entretenida, escrita poéticamente, con múltiples referencias a las costumbres gitanas en nuestro país. Este es sin duda uno de sus atractivos mayores. Narrada por momentos en clave de realismo mágico su escritura oscila entre la ternura y la desmesura. Pero esta clave, la del realismo mágico, así como es su rasgo más destacado, es también su punto flaco. Como veremos después, sospechamos que el riesgo al que un escritor se expone cuando quiere expresar su cultura es presentarla tal y como la cultura dominante quiere que se la que presente. O dicho de otro modo, quedar alienado en la mirada del otro. Porque se expone a ser colocada y petrificada en el lugar que el amo tiene asignado para el otro.

No analizaré una a una sus otras ficciones por razones de tiempo y porque es mejor que ustedes lean las ficciones de Nedich. Solo diré que excepto una *El Pepe Firmenich* todas las restantes refieren el mundo gitano. Me basta con lo hasta aquí mencionado para acercarme al núcleo de mi intervención que está vinculado a reflexionar cuáles son las estrategias que una cultura subalterna tiene para lograr su reconocimiento y el papel que, entre esas estrategias, representa la adopción de la escritura. El caso que nos ocupa es el de la cultura gitana argentina y específicamente la obra del escritor Jorge Nedich.

Oralidad y Nomadismo Versus Escritura y Sedentarismo
El Delito desde la Perspectiva Nómade

En su libro *El pueblo rebelde, crónica de la historia gitana,* Jorge Nedich nos explica que el mundo gitano se contrapone al que caracteriza como mundo sedentario. El gitano, nómade, donde predomina un tipo de cultura oral, tiene un criterio de verdad siempre transitorio. En el diálogo, siempre cambiante y transitorio, impera la precariedad porque continuamente se negocian sentidos. Por el contrario, el sedentario, habitante de las ciudades, cree en el documento, en la fijeza de lo escrito. Si el mundo sedentario reposa de modo excluyente en la escritura, ya sea en el sentido de técnica que se aprende en la escuela, aunque también en el otro sentido de documento, que es la garantía de los títulos de propiedad, es fácil deducir que la propiedad, eje del sistema capitalista, reposa en el dominio de la escritura. Y que el escribano (repárese en la significación de «escribano»), petrificador de toda dialogicidad, en tanto deviene escritura, es quien tiene asignada la tarea de garantizar las interacciones comerciales dentro de la cultura sedentaria.

Visto así, los gitanos poseen valores que atentan contra las certezas del mundo sedentario. Si la mentira y el engaño son, desde la cultura sedentaria, un rasgo diferencial de la cultura gitana, esto se explica por la modalidad de la cultura nómade. De igual modo, la tan mencionada tendencia de los gitanos a delinquir es razonada por el autor.

Dice Nedich:

> *Los que están en los márgenes sociales siempre caen en el delito de supervivencia. Pero una vez que se sedentarizan, sufren las consecuencias políticas. Cuando uno es nómade, atraviesa un campo, tiene hambre y ve un animal, lo faena, se lo come y deja el cuero colgado. Y esto no es cuatrerismo sino necesidad. Los gitanos vivían de esta manera. No entendían que esa vaca a partir de la propiedad privada ya tenía un dueño, una marca y no se podía comer. Esto hace a la mala fama del gitano. Pero se trata de un delito que cometía el pueblo gitano en aquel entonces que tenía que ver con la supervivencia. Pero también hay cosas que el nomadismo impide como el delito a gran escala. Un grupo de gitanos pasaba por un monte de algarrobos y no lo talaba porque no había forma, ni una razón de ser para talarlo. En cambio, sí la hay para el capitalismo: convertirlo en ganancia (Nedich, 1994, p. 85).*

Volviendo al tema anterior de la oralidad, para el gitano no existen las palabras futuro ni pasado, es siempre un presente continuo. No se puede programar al gitano, porque no se ata —él cree— ni a la historia, —aunque nosotros pensamos que está atado a una tradición de transmisión consuetudinaria— ni a un porvenir. Esta falta de ligaduras los muestra absolutamente libres. Lo paradójico es que esa libertad absoluta de los gitanos es, piensa Nedich, una forma de esclavitud. «Cuando vos no querés hacer otra cosa que ser libre, terminás encapsulado en algo que decís que es la libertad» (Nedich, 1994, p. 85).

Para el sedentario la vida gitana es intolerable. Necesita detener el flujo y la errancia gitana.

Cultura de Retazos Culturales y Religiosos

¿Puede haber una literatura gitana? ¿No es una contradicción en los términos? ¿Puede haber literatura en el mundo gitano si los romaníes desconfían de la palabra escrita? ¿No es acaso la escritura una traición al mundo Rom? Jorge Nedich tematiza esta paradoja. Ser reconocido es una ambición explícita de toda escritura; si esto es así, entonces la literatura de Jorge Nedich, ¿supone la muerte de la identidad gitana? ¿La lucha por el reconocimiento por parte de la comunidad que cobija a los romaníes presupone la disolución de la memoria comunitaria? Detengámonos en esto último un momento. Reparemos en la problemática de la cultura entendida esta como algo cerrado en sí mismo, sin intercambios, que no parece ser real. Hay, en este sentido, una mala interpretación de lo que es la cultura gitana, inclusive por los propios gitanos.

Los gitanos, como ya dijimos, tienen una cultura oral y un sistema de vida nómade y valores peculiares basados en el estilo de vida trashumante: esto (el desasimiento por echar raíces) ha hecho que hayan sido rechazados, aborrecidos y detestados en todo el mundo obligándolos a vivir en la marginalidad, y que hayan adoptado a lo largo de los siglos la marginalidad como rasgo dominante de su cultura. Pero las tradiciones que tiene el pueblo gitano (somos conscientes de que hoy no hay rasgos unívocos de esa identidad, tan solo denominadores comunes) hoy, han sido préstamos culturales que han tomado a lo largo de la historia. No hay una sola tradición dentro de la cultura gitana que sea propia. Ahora, escribir, educarse, formarse, también es un préstamo cultural, como los demás, y no modifica perjudicando a los gitanos, pensamos, sino que los enriquece, porque no existe la pureza cultural. Muchas religiones trabajan sobre esta idea de no mezclarse, y el ser humano ya está mezclado, se ha mezclado desde que pudo moverse en el mundo, por lo tanto pedir o exigir determinada pureza, creemos, no tiene sentido. Lo que une es la conciencia social de grupo, de pertenencia. La nacionalidad, sostiene Nedich, es una construcción cultural, no existe la sangre argentina, no existe la sangre italiana, no existen las fronteras, son todas cuestiones culturales. Desde esto último podemos responder a la pregunta que hiciéramos en torno a los presuntos términos contradictorios: «literatura gitana». Si toda cultura conlleva en sí aspectos permanentes y aspectos transitorios, en los que lo permanente puede devenir en transitorio y lo transitorio en permanente, sí se puede hablar de una literatura gitana, sin que por ello Nedich sea un traidor a su gitaneidad. Por otro lado y para terminar nuestra breve intervención, sobre aspectos vinculados a la obra de Jorge Nedich, pensamos que la escritura de este narrador plantea, además, otros interrogantes sobre los que intentaremos razonar brevemente. En primer lugar cuáles son los rituales de pasaje de una cultura marginal a una cultura dominante. Uno de ellos es la escritura si se trata de una cultura oral. Ese pasaje de un sistema semiótico a otro conlleva al menos una transformación importante. Pensemos el pasaje de una sintaxis de la oralidad a otra de la escritura.

En segundo lugar, ¿qué debe hacer un escritor gitano, que procede de una cultura marginal, fuertemente estereotipizada para ser reconocido como escritor culto? Pareciera que

le quedan al menos tres caminos: a) satisfacer la expectativa del lector común y devolver el imaginario de esos lectores a través de sus ficciones, una especie de realismo mágico —tan criticado por Saer—, es decir, una literatura que se construye desde o para «afuera» o b) renegar de su cultura borrando las huellas de su tradición o c) escribir críticamente desde esa tradición. Ya hemos escrito en un artículo para *Gramma*, algo sobre esto. Los grandes grupos marginales los gauchos, los inmigrantes, los homosexuales, las mujeres, los psicóticos, los utopistas han tenido distintas formas de incorporación al sistema literario argentino. Desde la mímesis de la oralidad hasta el registro de temas, argumentos y conflictos que a cada uno de esos grupos les ha tocado soportar.

El caso de Arlt y su modo salvaje de apropiarse de la cultura culta. Este puede ser un camino.

¿Cuál es, entonces, el camino escogido por Jorge Nedich para incorporar al pueblo gitano-argentino?

Nedich no hace mímesis del habla gitana. Privilegia el referente y no la discursividad de su comunidad. Esta es su elección.

Nedich es admirador de la literatura gauchesca, literatura que es muy afín a su proyecto estético. Sabemos que la gauchesca, escrita por gente culta, optó, al menos, por dos caminos: el de la denuncia y el del pintoresquismo. Nedich debe decidirse por una de las dos alternativas. O escribir sobre su comunidad de origen críticamente o escribir dentro de la tradición de libros de viaje argentinos. O la mirada exterior, *etic,* del extranjero, quien solo ve lo costumbrista o la mirada *emic* del nativo, quien trasmite la cotidianidad con los altos y bajos de su comunidad de pertenencia.

Referencias Bibliográficas

Nedich, J. (1994). *Gitanos, para su bien o su mal*. Buenos Aires: Torres Agüero.

Nedich, J. (2005). *El negro aliento de los Romaníes*. Buenos Aires: Planeta.

Nedich, J. (2010). *El pueblo rebelde*. Crónica de la historia gitana. Buenos Aires: Javier Vergara Ed.

Una aproximación a la novedad artística experimental de Roger Pla. O cómo revisar la Literatura Argentina desde los márgenes

JORGE BRACAMONTE*

Resumen: El escritor argentino Roger Pla (1912-1982) publica sus primeros trabajos entre la década de 1930 y la siguiente. Además de diferentes ensayos y artículos en diversas revistas y periódicos, su primera novela *Los robinsones* (1946) —monumental, experimental y realista— y su drama *Detrás del mueble* (1942) nos muestran un programa que busca renovar el desarrollo de la literatura argentina. Desde su temprano debate con Roberto Arlt en 1941 —acerca de novela de entretenimiento vs. novela experimental— y su intensa propuesta de introducir en la narrativa nacional las influencias de las vanguardias internacionales, Roger Pla trabajó constantemente por mezclar experimentación y realismo, formalismo e historicismo, en la estética literaria. Este artículo examina la posible importancia de aquellas innovaciones en el desarrollo del sistema literario argentino durante parte del siglo veinte, desde las primeras obras y propuestas hasta algunas de las últimas narraciones, y reflexiona acerca de posibles razones para la marginalidad de este autor en relación a las tendencias de la crítica académica.
Palabras clave: Roger Pla, Roberto Arlt, Novedad artística, Sistema literario argentino, Experimentación, Realismo.

Abstract: *The Argentine writer Roger Pla (1912-1982) begins with his first published works between the decade of 1930 and the following decade. Besides different essays and articles in diverse magazines and journals, his first monumental, experimental and realistic novel Los robinsones (1946) and his drama Detrás del mueble (1942) show us an artistic program that pursues to renew the development of Argentine literature. From his early debate with Roberto Arlt in 1941 —about the entertainment novel versus experimental novel— and his strong purpose to introduce in the national narrative the influences of the international avand gardes, Roger Pla worked constantly to mix experimentation and realism, formalism and historicism, in the literary aesthetic. This article examines the possible importance of those innovations in the development of the Argentine Literary System during part of the 20th Century, from Pla's first*

* Doctor en Letras, Docente e Investigador en el Instituto de Humanidades (IDH), CONICET y Universidad Nacional de Córdoba**.** Correo electrónico: jabracam@gmail.com.
Fecha de recepción: 27-03-2013. Fecha de aceptación: 02-05-2013.
Gramma, XXIV, 50 (2013), pp. 66-84.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. 1850-0153.

works and intentions until some of the last narrations, and thinks about possible reasons for the marginality of this author in relation to the trends of the academic criticism.
Keywords: Roger Pla, Roberto Arlt, *Artistic Novelty, Argentine Literary System, Experimentation, Realism.*

Resulta al menos curioso que la obra de Roger Pla (1912-1982) haya quedado al margen del corpus de Literatura Argentina que habitualmente la crítica especializada toma en cuenta. Y esto, porque, si bien está lejos de ser el único escritor de una obra de altísimo valor que ha quedado en ese margen, parte de su obra es ensayística y un sector de estos ensayos es programática; mediante este tipo de textos el mismo escritor ha propuesto una inserción de su proyecto escritural en una visión global, dinámica del desarrollo de la literatura y cultura argentinas en marcos latinoamericanos. Considerarlo permite, según nuestras hipótesis de lectura, repensar —desde ciertos márgenes— las dinámicas del sistema literario argentino durante una parte crucial del siglo xx, el que va desde las décadas de 1930-1940 hasta los iniciales años 80.

Un primer elemento ponderable en relación al programa artístico y la obra de Pla: desde sus inicios, busca conjugar las tradiciones del realismo crítico y las tradiciones de la experimentación. Cuando Pla publica en 1969 *Proposiciones. (Novela nueva y narrativa argentina)*, texto tardío producto de unas conferencias radiales sobre dichos temas y balance respecto a cómo el escritor aprecia el desarrollo de su propia obra en la dinámica del desarrollo novelístico internacional y argentino, no enfatiza tanto aquella conjugación de tradiciones disonantes que en su propia obra él realiza y logra entre los años 30 y 40 y cuya primera gran manifestación es la notable novela *Los robinsones* (1946). Pero al remitirnos a los ensayos y artículos, generalmente centrados en literatura, artes visuales y problemáticas culturales, que Pla publica en diarios como *El mundo* y en diversas revistas desde los años 30 y 40, apreciamos la búsqueda de una alternativa artística que supere la antinomia entre realismo crítico y literaturas experimentales y genere un nuevo tipo de literatura, en particular, una nueva novelística.

La necesidad de encontrar una nueva novelística argentina es una manifestación de los reacomodamientos marcados que el sistema literario argentino experimenta en esa etapa —y si queremos, desde esa etapa; ya que son cambios profundos que se aprecian en ese momento y se proyectan varios lustros después—. La novela es, en ese período histórico, el género que hace repensar la literatura, y las principales renovaciones literarias del momento van a pasar, por un lado, por la búsqueda de una nueva novelística, y por otra parte, cuando no ocurren en el terreno de la novela, buscan redefinirse superando los rasgos específicos de aquel género (podemos leer la opción intensiva de Borges por las narraciones breves, como una búsqueda de alternativas a las búsquedas más trabajosas en el terreno de la novela; lo que Borges evita mientras que otros escritores diversos —en trayectorias y generaciones—

de la etapa asumen, sean Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Leopoldo Marechal, Roger Pla, Antonio Di Benedetto o Enrique Wernicke).Ahora bien, antes de retomar la tensión realismo crítico vs. literaturas experimentales, para que apreciemos la relevancia del debate sobre la nueva novelística al comenzar los años 40, nos detengamos en un debate que en el diario *El mundo* tienen al respecto un joven y desconocido Roger Pla con el gran novelista del momento, Roberto Arlt. Cabe aclarar, ambos son periodistas allí, pero Pla recién ha ingresado y Arlt es una de las grandes estrellas del periodismo escrito. Y por supuesto, Roger, si bien está terminando *Los robinsones*—la escribe durante 1936 y 1942—, recién comienza a publicar obra ficcional en 1942 con su breve pieza teatral *Detrás del mueble* y en 1946 con la mencionada novela, mientras que Arlt es ya, desde hace poco más de una década, uno de los escritores más reconocidos del país —si bien aún siempre discutido—. El debate entre ellos gira en torno a qué novela es necesaria.

Arlt observa que los relatos novelescos en ese momento están perdiendo lectores porque «...se encuentran encarrillados en las humosas zonas de lo subjetivo, donde el capricho violenta todas las leyes de la subjetividad. Y el lector va en busca de héroes a las llamadas biografías noveladas» (Arlt, 2009, p. 671). Por esto, Arlt considera indispensable que el novelista actual ponga el acento en sus personajes y en las acciones, y que dé importancia al «asunto» para construir sus historias (en este sentido, se opone a aquella proposición fundamental para la novela que realizara Macedonio Fernández en su conferencia radial «Para una teoría de la novela», de 1929, donde postulara el «asunto mínimo» para un máximo despliegue artístico, base del arte verbal experimental). El escritor de *Los siete locos* analiza y defiende la importancia de la acción, en la novela y el teatro, como base para que sean entretenidos; dice «Querría escribir una novela exigente, pero de acción, aventuras, entretenida» (Arlt, 2009, pp. 663-665). Podemos pensar que Arlt había encontrado dificultades para resolver esto en la práctica novelística por esos años previos a su muerte, ya que se vuelca al teatro y sus cuentos, en particular a su ciclo de «cuentos africanos». Y quizá entonces, Arlt ve la necesidad de retomar por todo esto la aventura y la acción de los personajes como fundamental para la novela de ese momento. «Los teóricos confunden, generalmente, decadencia de la novela con decadencia de la capacidad de reacción del personaje novelesco» dice, y agrega: «En la novela contemporánea, salvo excepciones, los personajes nos producen el efecto de una colección de fotografías colgadas en la galería. El autor llama novela a la galería. Y acción dramática al simple proceso de comunicar estos retratos con el hilo de un diálogo...» (Arlt, 2009, pp. 654 y 657)[1].

1 Los artículos de Arlt para ver estas posiciones son, entre otros, «Aventura sin novela y novela sin aventura"(13/08), «Confusiones acerca de la novela» (22/08), «Galería de retratos» (06/09), «Necesidad de un "Diccionario de lugares comunes" » (15/09), «Irresponsabilidad del novelista subjetivo» (02/10), «Acción, límite de lo humano y lo divino» (07/10), «Literatura sin héroes» (13/10) y «Hace falta una escuela para novelistas» (01/11), todos del año 1941 e incluidos en *El paisaje en las nubes. Crónicas en El Mundo 1937—42.* Pla, por su parte, menciona su polémica con Arlt en *Proposiciones*.

En función de la novedad que Pla realiza respecto a estas posiciones arltianas, exponemos estas extensamente porque Pla elige integrar las tradiciones narrativas vanguardistas y experimentales previas —en particular el expresionismo y postexpresionismo, pero también el surrealismo— a las estéticas novelescas realistas, de las que el autor de *Los robinsones* jamás se aparta totalmente. En esta circunstancia, la novedad de Pla es conjugar las tradiciones del realismo narrativo, en particular las preocupadas por lo social y político, con las tradiciones de las vanguardias narrativas —Proust, Joyce, y sobre todo Gide y Huxley—, lo que parecía disonante en la práctica poética de los escritores del momento. Casualmente, trabajar con estas disonancias, que conjugan tradiciones en apariencia disímiles, es un rasgo innovador de la artística de aquel Pla inicial. Y uno de los puntos de desacuerdo entre Arlt y Pla es la reivindicación de la función literaria del entretenimiento, basado en las aventuras y la acción, del primero. Frente a ello Pla subraya en dicha polémica las funciones de lo literario de «desrealizar», en el sentido de redescubrir lo real con nuevas presentaciones de lo real que rompan lo convencional explorando nuevas posibilidades del lenguaje, y que lo literario, puntualmente lo novelesco, permita indagar los estados subjetivos en interacción con los estados objetivos. Lo cual Pla logrará en lo inmediato en su novela *Los robinsones* y además, tras aquella polémica con Arlt, formulará en textos programáticos como «La novela argentina hoy» (1946).

Ahora bien, conviene detenerse en esta coyuntura —que va de la breve pero significativa polémica con Arlt en 1941 hasta 1946 y esos años inmediatos— porque podríamos pensar que los nombres Arlt/Pla condensan aquí una serie de cuestiones. En primer lugar, en qué medida la narrativa vanguardista contemporánea se incorpora como modelo gravitante a la novelística en este momento en el país. Y también en qué medida por una parte se podría conciliar aquello con las tradiciones del realismo crítico, y por otro lado si aquello —inclusive las tradiciones del realismo politizado— es compatible o no con la preconización arltiana de la función literaria de la aventura fundada en la revalorización de las acciones de los personajes y las aventuras. Evidentemente para el ya consolidado y prestigioso Arlt, todo esto no es posible. Señala, de manera lapidaria e irónica tal cual era su estilo de argumentar: «En realidad, Proust es el responsable directo de que la novela contemporánea haya devenido una galería de retratos [...]» (Arlt, 2009, p. 657). Y especifica que, según su punto de vista, en la novela clásica

> *...la acción alterante del héroe se manifestaba tan desmesuradamente [...] En la novela contemporánea, la acción ha sido sustituida por sucesiones de procesos mentales críticos. En muchos casos, estos procesos reflejan el alejamiento que guarda el autor con el medio que trata novelísticamente. Lo que es evidente es que semejante conducta ha llevado a los autores a avergonzarse de designar a los protagonistas de sus obras con el nombre de héroes, y la palabra héroe, en general, nos produce una sonrisa burlona, pues no podemos menos que relacionar la incapacidad de reacción*

> *de que son capaces estos entes con la capacidad de acción efectiva de que era susceptible el héroe en la novela clásica y en la novela moderna (2009, p. 658).*

Para Arlt, hay que retomar en el presente estas lecciones artísticas de la novela clásica; para jóvenes escritores como Pla hay que, por lo contrario, contemporaneizar la novela argentina en los términos que Arlt ve como negativos. Ocurre que para Pla, para quien por lo menos en este momento el entretenimiento no es una función decisiva del arte literario que haya que enfatizar, si la novela incorporaba aquellos aspectos que Arlt veía como negativos la narrativa extensa precisamente, podría indagar así las complejidades y cambios paradójicos y disonantes de los entornos históricos —en el más amplio sentido de la palabra—.

Para aquel joven Pla entonces, las funciones centrales de lo literario son la de exploración de lo formal y del lenguaje, junto a las posibilidades de cuestionamiento de las posibilidades de conocer, inclusive lo histórico. Siendo la arltiana una tradición que aquel joven Pla admira y que, a su modo, incorpora asimismo en sus narraciones —se alude a Arlt en la figura del escritor admirado, transgresor y de éxito Tobías Castro del cual hablan unos personajes en *Los robinsones*; se alude a Arlt desde la fábula de *Las brújulas muertas*—; no obstante propone una vía alternativa para la novelística a construir en ese momento —alternativa también, por lo dicho, a la propuesta arltiana—.

Curiosamente, si bien había sido dejado de lado por la revista *Sur*, lo que Arlt propone para la novela en 1940-1941 encuentra casi un logro, por esos años, en la obra de un miembro de aquella revista, nos referimos a *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares. Mientras tanto, Pla, quien se había apartado del Partido Comunista durante los 30 y en los 40 sigue en la estela de una adhesión al socialismo, realizando, al mismo tiempo, algunas publicaciones coyunturales en *Sur* y *La Nación*, desarrolla a su vez su proyecto literario —centrado en la novela— distanciándose tanto de Arlt por un lado como de los géneros que *Sur*, desde la mayoría de sus miembros, legitima en la etapa. Aquí se aprecia más claramente esa novedad —entre otras novedades— de Pla en esta coyuntura. Y esto se concreta, con una saludable ambición artística, en *Los robinsones*.

Primera modulación desde las novelas: entre *Los robinsones* y *Las brújulas muertas*

¿Cómo indagar desde la narración los conflictos sociales y políticos, en un mundo donde los mismos parecen acuciantes? ¿Cómo desarrollar un programa de crítica político —ideológica— narrando? Desde las poéticas del realismo crítico, formuladas en gran medida por críticos y escritores de izquierda, este interrogante es crucial en Argentina, inclusive antes del reacomodamiento global desde el interior del país que produce el peronismo desde 1945 a 46, a partir de lo cual aquel interrogante cobra gran actualidad y politiza en gran medida casi toda la literatura de la época —lo que ocurre en escritores como Manauta, Hosne, Velázquez, Castro, Costantini o Wernicke por esos años—, es sintomático al respecto. Pla, sobre todo por sus adhesiones político-ideológicas, pero también por gran parte de su formación

artística, se define respecto a aquel interrogante, pero busca superar, integrando sus aportes, el realismo crítico. Por un lado, ya subrayamos cómo Pla conjuga lo formal y preocupación por el lenguaje de las vanguardias en su poética y textos, con tradiciones realistas, lo cual por lo pronto rompe con lo habitual y previsible en las valoraciones artísticas y críticas del momento. Si nos guiáramos por una referencia extranjera que el autor incorpora al sistema literario argentino en este momento, diríamos André Gide, y en cierta manera los textos de Pla más bien retoman y reelaboran —sin epigonismo por cierto— las nociones de lo «experimental» y el «compromiso» según Gide y no tanto —aunque Pla luego, inmediatamente, no lo desconocerá— la concepción de lo último según Sartre. Pero por lo desarrollado en el apartado anterior y al comienzo de este, Pla realiza los diálogos anteriores, desde su programa artístico y desde sus textos, con una importante conciencia crítica del estado presente y pasado —el espesor— de la literatura argentina[2].

Búsqueda que, según nuestra perspectiva, se contacta, a la larga, con búsquedas similares del periodo—Marechal, Cortázar, Di Benedetto—, que si bien no se conocen o conocen parcialmente en ese momento, hoy las podemos ver como semejantes. A esta búsqueda la hemos englobado en trabajos anteriores como una «serie novelística dialógica y experimental» (Bracamonte 2009, 2010). El dialogismo, en los textos de Pla, es constitutivo de lo mimético, a diferencia de algunas estéticas realistas del momento previo a esta obra. Nuestra lectura vincula esto además, por otro lado, con que la primera obra que Pla publica es una obra teatral, que conjuga drama y freudismo, titulada *Detrás del mueble* (1942), y esta es simultánea a la época de concepción y composición de *Los robinsones*. En esta novela resulta llamativa la incorporación de las hablas de los personajes, organizada por la voz narrativa, y por una alternancia de puntos de vista y perspectivas, ductilidad y destrezas compositivas en las que Pla descuella en obras posteriores como *El duelo* (1951), *Las brújulas muertas* (1960) e *Intemperie* (1973).

En primer lugar, *Los robinsones* es una adaptación y versión contemporánea de *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe. Pero aquí el sentido es mostrar cómo cuatro personajes centrales experimentan la soledad en medio de la multitudinaria y cosmopolita ciudad de Buenos Aires entre el 18 de julio de 1936 y febrero de 1937—y otras fechas con constantes retrospecciones que la novela escenifica desde aquel periodo central de su fábula: 1928, 1929, 1920—... La historia central enlaza, al principio, las historias individuales de dos estudiantes universitarios, Ricardo Almodávar y Leonor Poncet, que, saliendo de la Facultad, perciben el impacto de la noticia del inicio de la Guerra Civil Española (1936-39) en las calles de Buenos Aires.

2 Entre los numerosos interlocutores intelectuales y artísticos que Pla tiene a lo largo de su vida, en este sentido cabe destacar su amistad con Witold Gombrowicz, antes de que este deviniera un escritor reconocido internacionalmente a partir de la década de 1960. Gombrowicz traza una breve y significativa evocación de la actitud generosa de Pla en su *Diario (1953—1969)*. Según nuestra interpretación, la obra de Gombrowicz también debe haber confirmado la validez de la búsqueda literaria experimental en Pla.

La historia central novelesca comienza el 18 de julio de 1936, al día siguiente del inicio de aquella Guerra, cuando es noticia mundial. Durante esos primeros tramos de la narración asistimos a la caminata de Ricardo, Leonor y su encuentro con Cristóbal Suárez de Nájera —ex condiscípulo de Ricardo en la escuela media, en el Colegio Nacional—, sus diálogos y recorrido por la ciudad, donde los personajes perciben —y percibimos nosotros con ellos— los mitines y discusiones en las veredas en torno a la Guerra que se acaba de desencadenar. La novela va explorando y reconstruyendo una supuesta totalidad de problemáticas humanas —desde políticas coyunturales, pasando por psicológicas hasta llegar a existenciales—, pero desde realidades fragmentarias, desde momentos y estados concretos. Sin dudas que aquí estamos ante una «novela en estados», alertada por Arlt como corriente novelística negativa; pero que en Pla se vuelve una posibilidad positiva de indagación de lo real desde lo literario.

La fábula central de la novela se desarrolla entre el 18 de julio de 1936 y febrero de 1937, y desde aquí, desde las realidades de cuatro jóvenes de edad universitaria que han compartido sus amistades —con sus idas y vueltas— en la escuela media, se indagan sus historias individuales, sus orígenes y experiencias afectivas y culturales y cómo se fueron relacionando. Esto permite apreciar las similitudes y diferencias que los llevaron a vincularse afectivamente, a pesar de sus diferencias. Cristóbal, el niño de familia rica que, en la actualidad, lleva una vida de *dandy* y en la práctica ha dejado los estudios; Ricardo, un muchacho de clase media, que quiere ser escritor pero que mientras tanto realiza sus estudios de derecho y siente las dificultades de realizar plenamente sus aspiraciones en un medio familiar que siente asfixiante; Samuel Rosenthal, un muchacho pobre de familia judía, quien también quiere ser escritor pero no puede estudiar ya que en el presente trabaja para mantener a su madre tras la muerte de su padre; Gerardo Ghilardi, un joven que adolescente vino a la ciudad desde el campo —donde viven sus padres pobres de origen inmigrante— y quien también hasta el inicio de la historia novelesca estudia aplicadamente derecho para después comenzar a dedicarse totalmente a la militancia en el comunismo, motivado por lo que implica la Guerra Civil española en aquel contexto mundial.

A partir de estos cuatro «robinsones», la novela muestra una serie de personajes y microhistorias, con mujeres como Leonor, María Carmen y Susana o las muy diferentes realidades familiares en torno a los personajes que, desde su diversidad, manifiestan complejos aspectos desde las individualidades de los personajes. Las retrospecciones, o la inserción en la estructura mayor de la novela de supuestos escritos de los personajes —como fragmentos del «Diario» de Ricardo—, permiten indagar en el espesor del momento biográfico-histórico: por esto, podemos explorar los trasfondos de las psicologías de los personajes; comprender sus trayectorias que han permitido que lleguen al presente tal como han llegado, y a la vez, ver cómo lo anterior hace, en cierto modo, que se comporten socio-culturalmente tal como actúan en el presente de la fábula.

Los robinsones, que le valió en su momento la Faja de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores al autor durante la época inmediata a su edición, inclusive por esos años siguientes,

ya fue catalogada como «Novela Social» o «Novela Realista». Asimismo, podríamos agregar de nuestra parte, aquélla es una novela que, de modo deliberado, dialoga con el Existencialismo y el Psicoanálisis que, ya desde los 30 y 40, inciden en los modos de configuración de determinadas problemáticas que ciertos escritores argentinos abordan en sus ficciones (problemáticas como las relaciones entre presentes y pasados personales y sociales; las maneras en que se entreveran la vidas, la memorias y los afectos; lo real y sus conformaciones desde lo subjetivo, etc.). En este sentido es que enfatizamos cómo *Los robinsones* conforma esa serie que denominamos «Serie dialógica y experimental» de la novelística argentina de los 40 y 50, que permite integrar las anteriores clasificaciones, pero que a su vez, trata de dar cuenta de la complejidad y novedad de este tipo de novelas en el sistema literario.

Por lo dicho, *Los robinsones* propone una vuelta de tuerca al Realismo crítico o inclusive, con posterioridad, a la Literatura comprometida: toma lo histórico como un componente clave del accionar de los individuos y los grupos de individuos, donde las opciones ideológico-políticas inciden. Que los impactos de la Guerra Civil Española en Argentina sean el desencadenante de este tipo es crucial, ya que también en nuestro país dicho conflicto puso en movimiento una serie de tensiones históricas decisivas en la sociedad y cultura argentinas. Lo notable es que *Los robinsones* muestra, a través de sus cuatro personajes aunque no exclusivamente solo desde ellos, una serie de reacciones diversas ante esos fenómenos históricos de alto voltaje e incidencia en la vida cotidiana: desde la frivolidad e indiferencia de Cristóbal, hasta la opción militante irreductible de Gerardo, pasando por la sensibilidad e irresolución de Samuel. Y aquí, aparece cómo la indagación de los sujetos desde el lenguaje es un componente nuevo, que en la propuesta de Pla se conjuga con abordar lo histórico desde tradiciones también realistas. Podríamos reconocer, entre otros, los ecos de *Ideas sobre la novela* (1914) de José Ortega y Gasset en los planteos de Pla en esta época, sobre todo en la valoración de un nuevo realismo, la morosidad como un rasgo de esa narrativa contemporánea, el rol activo del lector para completar lo que el autor fuertemente sugiere, el poner el acento en que no es solo la materia de la vida lo que constituye el «realismo», sino la forma de la vida (Ortega y Gasset 1956: pp. 142-191). Pero sin dudas, Pla difiere de Ortega y Gasset en su valoración enteramente positiva de la literatura contemporánea, en particular la de vanguardias y postvanguardias. Entonces lo singular aparece cuando en los textos de Pla se combinan tanto la descripción de detalles materiales y de percepción, afectaciones y modos de conocer realistas, con constantes experimentaciones —a veces solapadas, a veces marcadas— formales y de lenguaje.

Así si por un lado, *El duelo* (1951) parece volver al relato realista clásico, con una compleja trama con una multitud de personajes o actores ficcionales, en una fábula ubicada en Buenos Aires durante el primer año de la Segunda Guerra Mundial, centrada en estrellas de cine y radio, músicos de la industria cultural, tensiones sociales, personas y grupos de poder y otros marginales y la presencia amenazante y conspirativa de organizaciones nazis en el país; al detenernos en la estructura compositiva novelesca observamos que la complejidad de

procedimientos literarios se manifiesta en sutiles rupturas de la linealidad narrativa mediante constantes cambios de perspectiva del narrador en tercera persona, que alternadamente se ubica, en cada capítulo, en distintos ángulos espaciales y desplazamientos temporales, que le dan otro espesor a lo contado. Sin olvidar el entorno histórico, en Pla es la densidad de las interacciones de las diversas subjetividades con aquello lo que interesa.

Además de cierta heterodoxia ideológica, como por este carácter de mímesis dialógica y experimental —donde en la década del 50 según nuestro criterio destacan obras diversas como las de Marechal, Cortázar, Di Benedetto, Cerretani o Filloy—, los pocos críticos académicos de la etapa que advierten la importancia de las novelas de Pla —Ghiano, Cambours Ocampo— las ubican en la llamada «Literatura Realista» o «Literatura Social», pero casi no hay examen detenido de las obras. Y por aquel motivo, su obra —como la del joven Cortázar— no encontrará posibilidades de comprensión en los parámetros de valoración no solo en instancias aún legitimadoras como *Sur*, sino inclusive entre los nuevos grupos críticos emergentes como *Contorno* (1953-1959), en donde la renovación de las estéticas realistas en activo diálogo con las problemáticas histórico-políticas son valoradas pero no así la experimentación. Si bien ciertas obras de Pla lograrán premios relevantes y comentarios altamente valorativos en parte de la crítica cultural de periódicos y revistas, a nivel de una parte de la crítica académica no ingresa en los criterios más ponderados entre mediados de los 50 y mediados de los 60 y este es un motivo central —que los criterios de valoración de críticos como los de *Contorno* no coincidan con la novedad que cierta obra introduce en el sistema literario— de su marginación de la crítica académica, lo que tímidamente se relativiza desde 1982 con la inclusión de *Las brújulas muertas* en la colección de obras de Literatura Argentina del Centro Editor de América latina.

Intermedio: Pintura, Mímesis y Experimentación

Las brújulas muertas (1960) obtiene el Premio de Editorial Fabril y buenas reseñas, pero también tardará en ser valorada como una novela de velada pero intensa innovación tal cual es. Varios rasgos singulares definen esta obra. Se ubica en los últimos meses del peronismo y culmina en los días del golpe de Estado del 55 —como la inmediatamente posterior *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato (1961)—, y al comienzo la perspectiva y puntos de vista con los cuales parece coincidir su ubicuo narrador es el de los personajes antiperonistas —sin dudas los personajes peronistas o properonistas aparecen caracterizados negativamente, entre ser vulgares, alcahuetes, clientelistas o autoritarios e inclusive claramente vinculados a nazis residentes y actuantes en el país—. Pero con el devenir de la narración, nos damos cuenta que aquellos personajes que inclusive parecían diferentes a los peronistas o pro-peronistas pueden realizar acciones aún más siniestras que aquellos: el clima de profunda desorientación, de «brújulas muertas» que marca las vidas individuales y sociales, atraviesa o puede atravesar a todos —en este sentido, Pla parece compartir en parte las tesis pesimistas de pensadores como Ezequiel Martínez durante la etapa y volverlas fábulas narrativas—. Leída en 1973

por Ernesto Goldar, como una novela irreductiblemente antiperonista—evidentemente guiado este crítico en esa ocasión por una parte central de sus contenidos—, es el tratamiento formal del material y sus procedimientos aquello que, mediante su mímesis dialógica y experimental, nos muestra las profundas paradojas de los momentos histórico-culturales particularmente revulsivos. Es el constante desplazamientos de puntos de vista y perspectivas aquello que permite apreciar esto en *Las brújulas muertas*, y lo que evita que su narrador sea estático. Lo mimético es central en esta narración, pero la astucia artística está dada en que aquello que leemos es aquello que el narrador escribe como esfuerzo para contextualizar las «Memorias» inconclusas que ha dejado Daniel, uno de los protagonistas, quien elige suicidarse por el callejón sin salida que encuentra desde su subjetividad en un presente histórico disfórico. Entonces más que narración realista que busca reproducir un entorno histórico, leemos realidades históricas construidas desde el relativismo de subjetividades —y sobre todo la de Daniel— que perciben fragmentos de esa realidad, desde géneros realistas pero que a la vez trabajan con lo fragmentario y la expresión y las posibilidades de conocer desde cada subjetividad —las memorias, lo testimonial o los comentarios del narrador; quien a su vez es un narrador—cronista que ha tomado el testimonio de Daniel sobre el crimen que significa el desenlace de la fábula y lo complementa con las memorias inconclusas que aquél, Daniel, ha dejado—.

Tanto lo verbal, como potenciar la apelación a imágenes en lo verbal, hacen a la mímesis y su renovación experimental en los textos de Pla —en esta revisión dejamos de lado sus novelas breves *Paño verde* y *Los atributos*, sus cuentos, donde también estos rasgos son apreciables aunque de manera más atenuada—[3]. El trabajo con los colores, con los retratos en un sentido pictórico, es central para el efecto sensorial y de movimiento que aparece en *Las brújulas muertas* y ya había sido antecedido por el uso de códigos visual-narrativos en sus relatos previos: una descripción de una manifestación socio-política en *Los robinsones* evoca y se inspira en *La manifestación* (1932) de Antonio Berni. Y aquí no hay que olvidar

3 Aquí realizamos una aproximación –subrayamos: una aproximación— a las novedades experimentales aportadas por la obra de Roger Pla al sistema literario argentino. En trabajos posteriores, compararemos dichas novedades y las aportadas por su obra al relato de carácter más clásico, de género más popular –y cómo se relacionarían y diferenciarían ambas modalidades artísticas—. Esto muestra como compleja, como matizada la visión y práctica artística de Pla –y con él de muchos escritores argentinos, en particular en las etapas de producción que atraviesa el mencionado escritor—. Ya que si bien Pla parecería distanciarse del relato de aventuras y entretenimiento, su constante inserción en la industria cultural como periodista, traductor, guionista y director de colecciones, lo muestra inmerso en los códigos de las culturas masivas y populares. En este sentido, también resultan novedosas sus novelas policiales *La diosa de la venganza llora* (de 1954, con el seudónimo Roger Ivnnes, posteriormente reeditada como *El llanto de Némesis*) y sobre todo *Paño verde* (1955) y *Los atributos*(1985), que proponen varias vueltas de tuerca al policial y a sus relaciones con las tradiciones criollas, orilleras, malevas y ya también vinculadas a las historias delictivas de las mafias urbanas de principios y mitad del siglo XX en ciertos lugares del país —Buenos Aires y la zona de Rosario—. Lo trabajado en el policial sería un orden complementario de innovación de la obra de Pla en el sistema literario argentino, que ampliaremos en posteriores trabajos, pero que igualmente resulta notable.

la práctica constante de crítica de pintura de Pla, evidente desde su *Antonio Berni* (1945), donde, paralelo y en interacción con su programa literario ya propuesto desde fines de los 30 al menos, observa cómo en las artes visuales las vanguardias y postvanguardias —en particular el expresionismo y postexpresionismo— más que alejarse de lo real, podían ser tomadas en la práctica artística, tanto de pintores como de escritores según la visión de Pla, para «redescubrir lo real» «desrealizando» lo dado. Hemos desarrollado este aspecto en otros trabajos, pero queremos enfatizar lo siguiente. Solemos pensar que el aprendizaje artístico-estético de un escritor, se da exclusivamente en su definición por continuidad o ruptura con las tradiciones literarias que lo preceden. Pero es posible que, junto a ello y en el caso de escritores como Pla y muchos otros atraídos por las artes visuales y que han reflexionado sobre ellas, sea también aquello que se apropian de las tradiciones y rupturas en las otras artes lo que al mismo tiempo posibilita sus innovaciones en la estética literaria. En Pla, según nuestra lectura, la innovación de lo mimético hacia una nueva mímesis literaria dialoga y se alimenta de los avances y hallazgos en lo mimético pictórico. De aquí que además en sus ficciones las alusiones intertextuales, desde lo que ocurre a los personajes en las fábulas, incluye las artes visuales, en particular lo pictórico, como se aprecia en su novela *Intemperie* (1973) donde personajes como Diego Brull y sus allegados —según la invención ficcional— conocen pintores, algunos de los cuales—como Antonio Berni— le han regalado pinturas, referencias que a su vez se conectan —o pueden adensar los sentidos— con lo que ocurre en la trama y sus posibles apelaciones al lector.

Esto acentúa la novedad de la innovación literaria de Pla, que excede las limitadas clasificaciones de «Literatura Social» o «Realista». Inclusive la complejidad de su nueva mímesis o novomímesis —según la hemos denominado en otros trabajos—, ya se conecta con las neovanguardias narrativas argentinas y latinoamericanas que desde mediados de los 60 adquieren una nueva visibilización, y que tendrán una relativa legitimación crítica en parte de los 70. Comparte con estas ese diálogo interartes que renueva lo literario. Hemos acotado —más desarrollado en otros artículos— estos estrechos vínculos entre los discursos literarios generados por Pla y sus reflexiones sobre lo pictórico, porque aún en su ensayo *Proposiciones* el mismo escritor repiensa el desarrollo y evolución de su obra centralmente en relación a las series literarias —extranjeras, latinoamericanas, argentina— e histórico-cultural, pero, hasta donde conocemos, no se ha considerado que, asimismo, sus conocimientos y valoraciones pictóricas han incidido en su conjugación entre lo mimético y experimental (Bracamonte 2011; 2012).

Intemperie (1973), la Novela Experimental entre lo Argentino y Latinoamericano

En *Intemperie* (1973) el mundo de *Las brújulas muertas* (1960) se transforma y, a la vez, se exaspera el carácter experimental ya insinuado en esta obra. En *Intemperie* se experimenta, en este sentido, con la superposición entre lo mimético y el collage, en una estructura

compositiva donde las artes visuales, en particular la pintura, complementan decisivamente, sin reemplazar, la búsqueda constante del lenguaje. Lo realmente interesante además, desde nuestra perspectiva, es que podría trazarse un diálogo entre aquello que a Pla llama la atención en el desarrollo de las artes visuales, en particular en la pintura de Antonio Berni, y cómo Pla trata la re-presentación compleja de lo real en literatura. Si en *Las brújulas muertas* el tratamiento de los personajes remite en este aspecto a la galería de retratos y autorretratos de Berni, en *Intemperie* el tratamiento de lo real —incluido lo social y político— dialoga con técnicas del collage, llevadas a nuevos límites por el pintor rosarino por esos años. Correlato imaginativo de temáticas centrales de la novela —las fronteras, los otros—, hace a su estética paradojal y al replanteo de funciones literario-sociales que sugiere este texto.

Es apropiado decir que *Intemperie* es una «novela total» (Capdevila en Pla, 2009). Pero, para distinguirla en aquellos marcos de Nuevas Narrativas Argentina y Latinoamericana, cabe especificar que podría ser entendida como una «Novela Total experimental». Entendemos que el programa artístico experimental de Roger Pla es producto, desde la década de 1940 y en culminación al llegar a la década del 70, de una gradual convergencia de tres planos: a) El de «un consciente manejo de los materiales en contra de la idea de un proceso organizado inconscientemente, idea que ha llegado al arte desde la ciencia» (Adorno, 1983, p. 57), Pla da indicios de una mirada crítica y teórica sobre esto —consciente de un marco de paradigmas científicos transformados a principios del siglo xx— al menos desde sus textos publicados en la década del cuarenta; b) El plano de las investigaciones, reflexiones y proposiciones estéticas y culturales en *torno* a las artes plásticas, cuyo eje articulador es la constante indagación sobre las tradiciones vanguardistas —en particular las tradiciones del Impresionismo, Surrealismo y Posexpresionismo o Realismo Mágico pictórico— y sus antecedentes en la historia del arte y las propuestas que las actualizan en su presente; c) El plano de la realización literaria en sí, centrada en el caso de Pla en la novelística, donde se registran innovaciones tanto en lo formal como en los materiales que se utilizan.

Aquello ante lo que nos pone pensar una obra como experimental es entender que la misma no busca cerrarse en sí misma, sino a la vez mostrarse como un proceso, como una experiencia. Mostrar, precisamente, que lo «...que puede llamarse unidad de sentido de cualquier producto humano no es algo estático, sino procesual [...] A partir de su técnica se puede entender que las obras de arte no son ser, sino devenir» (Adorno, 1983, p. 232). Lo señalado configura marcos imprescindibles para repensar *Intemperie*, esta novela neovanguardista aparecida en 1973, pero escrita y compuesta entre enero de 1966 y noviembre de 1969.

Porque más allá de que sea una novela de aspiración «total experimental», su estructura toma como punto de partida lo mimético, lo representacional. Habría varios planos para pensar esto. En primer lugar, desde la estructura compositiva, desde la estructura artística de la novela. De modo deliberado, al principio, el escritor-narrador textual señala la necesaria convencionalidad del artefacto que el lector tiene ante sus ojos. Dice: «Los días de la semana no están aquí utilizados en su sentido cronológico. Cumplen solamente la función de numerar

del uno al siete las partes del libro» (Pla, 2009, p. 54; 1973, p. 9). Son siete días, que configuran espacios textuales, y aparentan una cronología, que la novela desconstruye de entrada. Y no solo se desconstruye la cronología, sino más bien la cronotopía: los tiempos-espacios que luego aparecen en la novela, se desarman, se desarticulan, y se rearticulan durante el proceso del texto-novela. Los siete días son capítulos, de Lunes a Domingo, divididos a la vez en 3 subcapítulos numerados —menos el último día, con 2—; subcapítulos divididos por su parte en múltiples y diversos apartados. Los días de esta apariencia cronotópica —se ha dicho de ella que es una «apariencia clásica»—, en realidad se manifiestan y funcionan como una convención narrativa, exponen en última instancia la artificiosidad de toda construcción cronotópica; artificiosidad no obstante indispensable para relatar. De hecho, los diferentes días estructuradores de la novela, constituyen «imágenes condensadoras» —la expresión nos pertenece— que luego se abren en hilos que tejen la supuesta realidad última a configurar, en los más diversos planos y aspectos. De esta manera *Intemperie* da a entender la figurabilidad de lo real; manifiesta que el relato y la escritura trabajan la figurabilidad de lo real.

Por otra parte, se ha señalado: «...novela mural [...] En *Intemperie* todo es múltiple y diverso [...] por proximidad o por yuxtaposición [...] gigante collage [...] en apariencia una estructura clásica, dividida en siete partes que corresponden a los días de la semana» (Capdevila en Pla, 2009, p. 42). Lo múltiple y diverso, construyendo nuevos sentidos porque combinan de manera novedosa los anteriores sentidos de cada fragmento próximo y yuxtapuesto —rasgo definitorio del collage—, hace a la mímesis manifiesta de esa heterogeneidad de realidades que aspira a integrar esta novela. Este es un segundo aspecto de lo novomimético —o nueva mímesis— de *Intemperie*, correlato de lo argumental, tercer aspecto para pensar en su peculiar trabajo con lo representacional y que, de modo simultáneo, justifica la reelaboración de lo mimético combinado con el collage. Porque en este texto lo collagístico no se superpone con lo mimético, sino que, antes bien, surge producto de las posibilidades miméticas tensadas al extremo a partir de lo dialógico explorado en múltiples posibilidades de interacción entre la voz autorial, las voces narrativas y las voces de los personajes, en un intenso esfuerzo por otorgarles singularidad entre la multiplicidad (Bajtín, 1986, pp. 71-111; 2005, 13-190). Hay una imbricación, resultado del afán de combinar y buscar variantes artísticas a lo largo de su obra por parte de Pla, entre lo mimético y experimental, en la exploración constante de posibilidades de aquello que ya denominamos «realismo dialógico y experimental». Lo experimental en Pla es una exasperación de lo dialógico del texto novelístico, a la vez que desde aquí retoma las tradiciones de las vanguardias y postvanguardias, en particular el postexpresionismo. Veamos cómo en *Intemperie* los hilos argumentales al mismo tiempo que se sirven de esta novomímesis, necesitan del collage.

El argumento se sostiene, en primer lugar, en el deseo de Diego Brull, profesor universitario y escritor de carácter vanguardista, de cambiar radicalmente su vida del presente, aburguesada y desencantada. Dispuesto a romper con su mujer, Raquel, y su vida de hogar, el azar lo lleva a sentirse atraído, imantado por una muchacha de pulóver rojo —lo que nos

recuerda el cuadro de Berni «La muchacha del sweater rojo»— que camina por la calle Boedo, a quien sigue. Finalmente, en ómnibus y tras entrar en conversación, la acompaña adonde ella vive, a la villa miseria Villa Luna, en el Bajo de Flores. Amelia le hace descubrir un nuevo mundo, el «mundoamelia», absolutamente distinto del que conoce, un mundo verdaderamente diferente, diverso, un mundo otro. En Diego entonces convergen dos mundos, que son al menos dos tiempos —el pasado familiar con su mujer e hijos, su amante y escritora exitosa Claudia y su trabajo de profesor universitario; y su presente con Amelia y la vida de marginal que supuestamente quiere elegir para vivir— y al menos dos espacios —la ciudad conocida y la que descubre en Villa Luna; pero a la vez durante la novela otros espacios diversos adquieren relieve, como Río de Janeiro al principio, La Rioja a mitad de la trama, Roma ocasionalmente y de manera recurrente Guatemala, durante el resto del relato—. Cada personaje que aparece en la novela pertenece a uno u otro mundo, y a partir de esto también se suceden los pasajes —pasajes de ida y vuelta— entre esos mundos. Al primero pertenecen Claudia; Raquel y sus hijos; Pablo Lang, amigo y colega de Diego; el marido de Claudia, Martín Leiva, quien sufre una discapacidad física; Clarisa, su masajista y amante; y también Guillermina Posse y Videla Hornos, entre otros. Al mundo de Villa Luna y todo lo cultural ligado a él pertenecen, además de Amelia, Venancio Acuña el pistolero; Ursus el linyera; Funes, dueño del hotelito cercano a Villa Luna y amigo de Venancio; Sánchez y Orellana, dos camioneros del Sindicato; Chumbita El lindo, padre de Amelia; Don Cosme, el dueño del bar de la Avenida; el viejo Godoy; el Toro, su padre y personaje del siglo xix; Doña Clara, la curandera que hace payé; y los guerrilleros Isidro, el toba Peña, el Alemán, Floreal Gómez y Juan Yánez, el paraguayo. Y entre ambos mundos, y entre dos tiempos-espacios extremos que coexisten en la trama, está Ulrico, basado en el personaje histórico y cronista de la primera fundación de Buenos Aires Ulrico Schmidl[4].

Como se ha marcado:

> *Con todo, aquella linealidad de la trama que tiene como eje la historia de Diego se ve alterada por la superposición de otras tantas historias que involucran a algunos de estos personajes. Lo que obliga al lector a recomponer los desarrollos parciales porque cada una de ellas presenta una realidad distinta, con su propia coordenada de tiempo y espacio, y está plasmada en el lenguaje que le corresponde. En Intemperie encontramos una variedad de registros verbales, de niveles de lengua, de formas lingüísticas, de estilos, además de enunciados tomados de distintos géneros discursivos (las letras de tango, el periodismo, la disertación filosófica, la canción popular). Por momentos, la novela adopta el registro de la crónica—y se remonta a los tiempos*

4 Dialogamos, con variantes, con la síntesis argumental de la novela realizada por Analía Capdevila (en Pla, 2009). En otros aspectos, a diferencia de este último aporte crítico, nuestro énfasis es leer *Intemperie* como abiertamente experimental, incluido su diálogo con las artes visuales.

> *de la conquista— o de la etnografía—como cuando describe el entierro del angelito (Capdevila en Pla, 2009, 42—43).*

En este sentido, la mímesis se transforma por el trabajo poético-técnico de un constante montaje y superposición de aspectos y planos de lo que se cuenta, que se contactan centralmente desde la intervención discursiva de cada personaje. Por esto apuntábamos al principio que es la exasperación de lo dialógico, un umbral que deviene experimentación de planos discursivos, genéricos, y de desarrollo, a partir de esto, de las fábulas y tramas que hacen al texto. De aquí esa intensa organización discursiva múltiple y de aspiración simultánea que configura la novela, y que hace que, de manera frecuente, dos diálogos diferentes coexistan casi recurrentemente a lo largo del relato; diálogos que a su vez y de modo constante remiten por lo menos a dos espacios-tiempos diferentes (la idea de universos relativos y simultáneos adquiere así una densidad singular en la novela). Esta configuración rompe decididamente con la linealidad mimética convencional, deviene novomímesis, y desde aquí ya se conforma a la vez como abierta y constante experimentación. En este sentido, decimos que esta novomímesis —esa mímesis dialógica y experimental definitoria de novelas de Pla anteriores, según ya aludimos— deviene abierta experimentación, y que esta es una consecuencia del otro trabajo, de la labor de explorar sucesivas y nuevas posibilidades de la mímesis dialógica.

Y es la experimentación aquello que nos instala ante un texto en proceso, ante lo procesual de cómo se va conformando la novela. Asistimos, a la vez que leemos las múltiples y heterogéneas historias que se ramifican desde la fábula principal, a la novela haciéndose —como preconizaba el ideal novelístico de Macedonio Fernández en *Museo de la Novela de la Eterna* (1967), siguiendo por supuesto su «Para una teoría de la novela» (1928-1929)— (Bracamonte, 2009). Al combinarse —con esta modalidad innovadora— novomímesis y collage, tomamos consciencia de la instancia metanarrativa —deliberadamente metanarrativa, por consiguiente programática— que organiza la novela-texto, el texto-novela presente. Trabajando al extremo en la tradición vanguardista del collage, en *Intemperie* Roger Pla no solo explora múltiples y diversas posibilidades de lenguajes, discursos y registros, sino que, a la vez, hace dialogar, contacta, a niveles expresivos —pero guardando coherencia con el nivel diegético— aquello relacionado con el trabajo con las imágenes, con lo imaginario sostenido no solo por diferentes niveles de lenguajes, sino, peculiarmente, por la inversión, por el uso de las artes visuales en esta novela. Este rasgo singulariza aún más el carácter experimental y neovanguardista de la poética de Pla, diferenciada de otras poéticas que entre mediados de los 60 y mediados de los 70 se definen por dicho carácter (desde Osvaldo Lamborghini y Germán García a Luis Gusmán y Héctor Libertella, desde Ricardo Piglia, Néstor Sánchez y Juan José Saer hasta la primera obra de César Aira, entre otros; todos de generaciones posteriores a la Pla).

El conjunto de elementos analizados hace a la novedad constante que, sobre todo, atenta a la conjunción de nuevos realismos, dialogismo y experimentaciones estéticas en el campo

de novelística para llevarla a nuevas posibilidades, la obra de Pla buscó generar en el sistema literario. En nuestra lectura, al no coincidir con los criterios evaluativos y valorativos predominantes en parte de la crítica académica establecida o emergente, esto en gran medida ha provocado una marginación y olvido del corpus habitualmente considerado por la crítica especializada de Literatura Argentina. Esto llevó a que casi ni siquiera *Intemperie* haya merecido una revisión más reiterada[5], a pesar de haber sido finalista de la edición 1969 del prestigioso Premio en lengua española Seix Barral —con el reconocimiento y la coyuntural proyección latinoamericana y europea que implica—, también aspirante al Premio Monte Ávila en 1969 y finalmente Premio Municipal de Buenos Aires 1973, editada por Emecé y el Círculo de Lectores de Barcelona y Argentina con una tirada notable para ser una novela experimental —se agotaron aproximadamente 25.000 entre sus ediciones argentinas y española— y con una repercusión en la crítica cultural en 1973 y el periodo siguiente, cuando fue considerada una de las mejores novelas de la literatura argentina. Y que ni aún la crítica más interesada por evaluar la complejidad de las articulaciones entre literatura y política haya percibido que por caso en *Intemperie* Pla muestra la minuciosa plasticidad respecto a lo histórico con la cual las escrituras experimentales pueden llegar a trabajar, ya que aquí por ejemplo las culturas de las luchas revolucionarias latinoamericanas y dentro de ellas parte del peronismo sesentista y setentista son configurados por el complejo entramado novelesco como un elemento positivo de cambio histórico, lo que marca un matiz ideológico importante y de versatilidad artístico-ideológica dentro del propio proyecto literario del autor[6].

Para finalizar, una cita de *Intemperie* que conjuga, desde dentro de la fábula novelesca, la intensidad de varios aspectos novedosos de la escritura de Pla:

> *Avanzó hacia el norte, donde el declive del terreno soportaba la parte más siniestra, las villas miserias conocidas por la televisión y por el paisaje fugaz vislumbrados por las ventanillas de los micros y los ómnibus. Bordeó casuchas enquistadas en la*

5 Excepciones son las alusiones a la relevancia de *Intemperie* de Osvaldo Svanascini (1982), y las puntualizaciones acerca de la novela por parte de M. Orfilia Polemann de Valls (1985) y Analía Capdevila en su "Introducción" a la reedición de *Intemperie* de 2009.

6 La conjunción entre realismos, imaginación y experimentación, lleva también a que Pla en *Proposiciones* caracterice su propia narrativa como Objetivista, pero no solo en el sentido del *Nouveau Roman* francés, incluye lo subjetivo en tensión con lo objetivo en su particular objetivismo, al que pone en cercanía con experiencias argentinas contemporáneas como *Zama* (1956) de Antonio Di Benedetto. En relación con el valor de la aventura, a pesar de su posición en la temprana polémica con Arlt, Pla no la descarta, le otorga otro valor en el relato. Inclusive en relación a esto, no debe desconocerse que paralela a su literatura experimental Pla tiene desempeños recurrentes como guionista de comics –entre otros trabajos en la industria cultural— y publica además en 1954, con seudónimo, la novela policial *La diosa de la venganza llora*, reeditada veinte años después como *El llanto de Némesis* en la entrega número 279 de la Colección "Séptimo Círculo" de Emecé, Colección dirigida por Borges y Bioy Casares. Lo cual deja en claro que el escritor no desconocía el valor y la función de la aventura y peripecia en cualquier tipo de relato, como también lo demuestran sus otros relatos de policial criollo: *Paño verde* y su póstuma *Los atributos* (1985).

> *tierra como costras o cuevas, techos con chapas de cinc inclinadas, muros de cartón prensado con grandes costras de alquitrán despegándose aquí y allá, latas planchadas y pintadas, paredes hechas con cajones, embalajes ligados quién sabe de dónde, inscripciones truncas en las tablas, made in, please, fra, el laberinto de las calles de tierra serpeando entre las manchas de negro, amarillo, rojo, recorridas por ráfagas de pilletes descalzos, uno rubio, cabeza rubia entre cabezas morenas de pelo lacio o áspero sobre las orejas, gritando. Juancitos Lagunas esperando los pinceles de Berni sin saberlo, Berni anda por ahí recogiendo alambres torcidos, recortes de hojalata afiligranados como puntillas plateadas, mujeres chillando, cantando, aparatos de radio, martillazos, misteriosos cuartos cerrados y silenciosos, palpitando allí siniestras historias de brigadas policiales en la noche, razzias de agentes con cascos de aceros y metralletas en la mano, el joven asesino pistolero de quince años cae bajo la ráfaga de ametralladora, el pequeño revólver calibre 22 en una mano llamando a mamá, todo ahora cándido y como perplejo bajo el sol del domingo (Pla, 2009, p. 82; Pla, 1973, p. 40).*

Aquí ciertas viejas búsquedas de los realismos críticos adquieren nuevos códigos y lenguajes —impensados para aquellas estéticas—: lo experimental ha transformado no solo la escritura y los lenguajes, sino las maneras en que lo real e imaginario emerge desde el texto, desde los textos. La programática de Pla y sus realizaciones, sus logros artísticos, pueden hacer leer desde sus novedades el conjunto del sistema literario, con sus márgenes y centros variables, con sus constantes tensiones.

Referencias Bibliográficas

A.A.V.V. (1953-59). *Revista Contorno*. Buenos Aires.

Adorno, Th. (1984). *Teoría estética*. Buenos Aires: Hyspamerica.

Aira, César (2000). *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Ada Korn Editora-Emecé.

Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Arlt, R. (2009). *El paisaje en las nubes. Crónicas en El Mundo 1937-1942*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Prólogo de Ricardo Piglia. Edición e Introducción de Rose Corral.

Auerbach, E. (1950). *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México—Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Azzetti, H. (2006). *Discurso y visión de mundo de las generaciones literarias argentinas de los ´60, ´70 y ´80 —La novela—*. Resistencia: Librería de la Paz.

Bracamonte, J. (2010). *Macedonio Fernández: una pasión teórica. Conocimiento, ciencias, arte*

y política. Córdoba: Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades.

Bracamonte, J. (2011). Más allá de lo representacional. Conjeturas sobre la narrativa experimental en Argentina a partir de Roger Pla. En *XV Congreso Nacional de Literatura Argentina*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.

Bracamonte, J. (2009). Novelas que comienzan: la narrativa experimental en Argentina a partir de Macedonio Fernández y Roger Pla. En *Actas II Congreso Internacional "Cuestiones críticas"*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria-Centro de Estudios de Literatura Argentina. Recuperado 10 mar. 2013 de http://www.celarg.org/int/arch_publi/bracamonte_acta.pdf

Bracamonte, J. (2010). *Alrededor «Del diario de Ricardo» en* Los robinsones *de Roger Pla, o formas de revisar lo mimético*. En *Actas del II Coloquio Internacional "Escrituras del yo"*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria-Centro de Estudios de Literatura Argentina. Recuperado de http://www.celarg.org/int/arch_coloquios/bracamonte_acta.pdf

Bracamonte, J. (2012). *Intemperie* de Roger Pla: entre mímesis y collage, entre las palabras y las artes visuales. En *Actas VIII Congreso Internacional Orbis Tertius*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata. En proceso de edición.

Bracamonte, J. (2012). Entre lo mimético y experimental. De nuevas novelas argentinas entre 1940-1960. En J. Bracamonte, M. Mirande y otros (Eds). *Jornaleros. Estudios literarios y lingüísticos. Bicentenario y Literatura Argentina*. San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.

Capdevila, A. (2009). Roger Pla, la novela total. En Pla, R. *Intemperie*. Rosario: Editorial Municipal.

CamboursOcampo, A (1987). *Literatura y polémica*. Buenos Aires, Marymar.

Didi-Huberman, G. (2006). *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial.

Didi—Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Fernández, M. (1997). Para una teoría de la novela. En *Teorías*, Buenos Aires, Corregidor.

García, F. (2009). *Los ojos. Vida y pasión de Antonio Berni*. Buenos Aires: Booket.

Ghiano, J. C. (1953). *Constantes de la literatura argentina*. Buenos Aires: Raigal.

Gide, A. (1956). *La literatura comprometida*. Buenos Aires: Schapire.

Goldar, E. (1971). *El peronismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Freeland.

Gombrowicz, W. (2005). *Diario (1953-1969)*. Barcelona: Seix Barral.

Jameson, F. (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor.

Ledesma, J. (2000-2001). Roger Pla. Tiempos trastornados. *INTI. Revista de Literatura Hispánica*. 52-53, 269-280.

Pla, R. (1969). *Los robinsones*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina (libro originalmente publicado en 1946).

Pla, R. (1969). *Proposiciones. Nueva novela y narrativa argentina*. Buenos Aires: Editorial

Biblioteca.
Pla, R. (1945). *Antonio Berni*. Buenos Aires: Losada.
Pla, R. (1960). *Las brújulas muertas*. Buenos Aires: Fabril Editora.
Pla, R (1973). *Intemperie*: Buenos Aire, Emecé.
Pla, R (2009). *Intemperie*, Rosario, Editorial Municipal.
Polemann de Valls, O (1985., Roger Pla, nuestro contemporáneo. En Pla, R. *Los atributo.*, Buenos Aires: Abril.
Svanascini, O. (1982). Prólogo. En Pla, R. *Las brújulas muertas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina (libro publicado originalmente en 1960).
Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

El colonizador seducido
Una lectura sobre Querido amigo de Angélica Gorodischer

ANA C. CREMONA*

Resumen: En *Querido amigo* (2006) leemos una posición respecto de la problemática del colonialismo/poscolonialismo/neocolonialismo. Mediante las cartas de un diplomático británico, enviado a un lugar ficcionalmente ubicado en Medio Oriente, la novela presenta la electiva transición del colonizador a colonizado. En dicho proceso algunos sujetos orientalizados, inicialmente subalternos, van adquiriendo voz social y logran ser escuchados y seducir al diplomático con su cultura.
En esta novela observamos una mirada crítica sobre la manera en que los colonizadores configuran a los sujetos por colonizar, al mismo tiempo que la escritora deconstruye y desnaturaliza un modo unidireccional y homogeneizante de configurar al «otro». Así, plantea, por un lado, la posibilidad de abrir la perspectiva (neo)colonizadora/occidental a partir de un contacto real con el otro, permitiéndole erigirse en enunciador social y transmitir su cosmovisión particular. Aunque, por el otro, da cuenta de la existencia de una estratificación social y genérica en todas las comunidades, con sus respectivos sujetos hegemónicos y subalternos. Al final del camino, la bipolaridad cultural prevalece y el diplomático debe morir simbólicamente para Occidente para renacer en Oriente.
Palabras clave: Colonialismo, Orientalismo, Transculturación, Subalternidad, Rejerarquización textual.

Abstract: *In* Querido amigo *(2006), we can read a particular position with respect to the problem concerning the colonialism/ poscolonialism/ neocolonialism. By means of the letters of a British diplomat sent to a place fictionally located in the Middle East, the novel shows the elective transition from colonizer to colonized. In this process, some orientalized subjects, who were subalterns in the beginning, acquire a social voice, managing to make themselves heard and seduce the diplomat with their culture.*
In this novel we regard a critical look on the way in which the colonizers configure the subjects to

* Doctora en Letras. CONICET/ Instituto de Humanidades, Centro de Investigaciones "María Saleme de Burnichón", Facultad de Filosofía y Humanidades - Universidad Nacional de Córdoba. Argentina. Correo electrónico: anaccremona@yahoo.com.ar
Fecha de recepción: 22-05-2013. Fecha de aceptación: 29-06-2013.
Gramma, XXIV, 50 (2013), pp. 85-101.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

be colonized, at the same time that the writer deconstructs and denaturalizes a unidirectional and homogenizing way to configurate the "other". In such way, on one hand, she puts forth the possibility of opening the (neo)colonizing/ western perspective as of a real contact with the others allowing them to become a social enunciator and convey their particular cosmovision. On the other hand, she shows the existence of a social and generic stratification in all communities, with their respective hegemonic and subaltern subjects.
At the end, the cultural bipolarity prevails, and the diplomat, eventually, must die symbolically for the Occident to be reborn for the Orient.
Keywords: *Colonialism, Orientalism, Transculturation, Subalternity, Textual re-hierarchization*

Acercamiento Preliminar

La narrativa de Angélica Gorodischer[1] se inicia formalmente a mediados de la década del 60. Desde ese entonces, y hasta la actualidad, ha atravesado una multiplicidad de géneros narrativos, apropiándose de ellos y reelaborándolos, al mismo tiempo que aborda diversas problemáticas socioculturales en debate dentro de la agenda mundial actual. Tales cuestiones, que implican y afectan a un amplio abanico de sujetos —marginados y subalternos y/o subalternizados desde ciertos sectores hegemónicos de los siglos XX y XXI—, son trabajadas desde la ficción de una manera innovadora, dando cuenta de una lectura profunda y crítica del mundo contemporáneo y las relaciones y luchas de poder que tienen lugar en él.

El presente análisis parte de lo que Ana María Amar Sánchez, en *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas* (2000), identifica y describe como la politización de géneros populares y masivos por parte de la literatura culta, lo que permite leer en los productos literarios de esta última,

1 Angélica Beatriz del Rosario Arcal de Gorodischer (1928-) nació en Buenos Aires pero desde su infancia reside en Rosario. Posee una larga y fructífera trayectoria como escritora, reconocida tanto dentro como fuera de la Argentina. En 1964 ganó un concurso de cuento policial de la revista Vea y Lea con «En verano, a la siesta, con Martina» y desde entonces ha publicado libros de narrativa ficcional –tanto novelas como cuentos–, una biografía-autobiográfica, una antología de prólogos, presentaciones de eventos, etcétera y un libro de ensayos. A esto se suma la enorme lista de artículos, entrevistas y notas de opinión que han circulado por diferentes medios. Es conocida, especialmente, como autora de ciencia ficción. Sin embargo, su labor no se limita a la escritura, también se ha dedicado a difundir la literatura escrita por mujeres latinoamericanas, ha dictado cursos en el extranjero, ha participado y organizado congresos, ha sido jurado en concursos literarios, organizó antologías e, incluso, estuvo a cargo de una colección de literatura erótica denominada «La noche mil dos» (que solo publicó cuatro títulos), entre otras actividades vinculadas al campo literario. Esto le valió varios premios, entre ellos: el Premio Gilgamesh (1986), el Premio Esteban Echeverría por su narrativa (2000), el Premio ILCH, California, por su obra completa (2007) y el reconocimientos como Personalidad Destacada de la Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (2012). Además, su compromiso con la lucha por lo derechos humanos en general, y por la situación social de las mujeres en particular, la hizo merecedora del Premio Dignidad de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (1997).

> *...la seducción por los géneros y los discursos de la cultura popular, paralela a la producida —y buscada— en el lector, pero seguida de una inevitable "traición". Amor e infidelidad hacia las formas populares: los textos [literarios] las usan, las integran pero no pueden evitar marcar su diferencia, que es la diferencia con la otra cultura (2000, p. 36).*

En el caso de Angélica Gorodischer, la opción por el trabajo con —y desde— estos géneros menores[2] forma parte de una estrategia que alcanza a buena parte de su narrativa, y que consiste en proyectar una voz silenciada y subordinada dentro de la discursividad social contemporánea, a partir de formas genéricas que han sido, ellas mismas, estigmatizadas y marginalizadas por quienes están socialmente legitimados para delimitar el canon literario de cada época y sociedad. Por esta vía, la escritora rosarina deconstruye parámetros de jerarquización esencializados y logra (re)ubicar a tales géneros en el campo de la literatura y a los sujetos subalternizados dentro del esquema social —y de la discursividad— a cuyas orillas han sido desplazados; todo ello apelando a la ficción y en un mismo y único movimiento.

Sin embargo, ella no construye utopías. Si bien visibiliza algunos mecanismos ocultos, e incluso naturalizados, de los que se valen diferentes grupos hegemónicos para acallar, subordinar y marginalizar cosmovisiones e imaginarios que pondrían en cuestión su reproducción casi automática —lo que implica mostrar la artificialidad de polos configurados como esenciales/naturales y absolutos que justificarían y respaldarían la subalternización de un grupo por otro— no llega al extremo de abolir dicha bipolaridad: solo flexibiliza sus límites y abre un poco sus fronteras al hacerlos evidentes. No obstante, el precio es alto: la transgresión que implica el desocultamiento se paga con la muerte del héroe (que, en el caso de la novela analizada aquí, solamente es simbólica).

Querido amigo integra el conjunto de obras antes mencionado. En la novela, la autora logra captar y plasmar algunos de los lineamientos centrales del debate social de finales del siglo XX y comienzos del XXI sobre el problema del colonialismo/poscolonialismo/neocolonialismo occidental sobre un Oriente irreal, como lo explica ampliamente, entre otros, Edward Said en *Orientalismo* (2009), y cuya configuración «entre las potencias occidentales siempre estuvo mediada por el imperativo político de contener y/o controlar a tan esquivo y levantisco «objeto de estudio» (Kahhat, 2007, p. 86). Sin embargo, como es habitual en las ficciones de Angélica Gorodischer, el relato no responde a una estructura panfletaria o

2 Optamos aquí por la denominación empleada por Juan Sasturain (1995), una de las muchas, cuyo uso extendió la crítica literaria apocalíptica –en términos de Umberto Eco– para referirse a los géneros desvalorizados por la academia y demás entidades autorizadas para otorgar reconocimiento dentro del campo literario (otras podrían haber sido las de paraliteratura, infraliteratura o subliteratura, conceptos empleados en la misma dirección). En contraposición con el sentido negativo antes expuesto, también pueden identificarse como géneros marginados a este conjunto de textos que, por estar ligados de alguna manera a la cultura de masas, han padecido el desprecio y la degradación por parte de la institución literaria. Esta doble nominación permite dos enfoques sobre los mismos elementos.

propagandística de una determinada ideología, sino que la cuestión se aborda por vías indirectas y obedeciendo, principalmente, a las pautas dictadas por el estilo poético-literario, producto de un serio trabajo estético con la palabra de cuyos intersticios se desprende —y al cual se subordina— una posición ideológico-política.

Recurriendo a los géneros epistolar, en cuanto a estructura, y erótico, en cuanto a la temática, la escritora se acerca a la problemática del colonialismo/poscolonialismo/neocolonialismo —y a su contracara, la subalternización— de un modo innovador. Apelando a la visión personalísima que permiten las cartas al «querido amigo» enviadas desde un lugar impreciso de Medio Oriente por un remitente ligado política, laboral y socialmente a un centro de poder en pleno período de expansión imperialista (Inglaterra de comienzos del siglo XIX), que se ve obligado a entrar en contacto diplomático con otra cultura (orientalizada aunque no estrictamente de acuerdo con los patrones de orientalización de los siglos XVIII y XIX, ni con los de finales del sigo XX y principios del XXI[3]), con cuyas reglas debe convivir -en los mejores términos posibles- a fin de completar su misión diplomática de modo favorable a la Corona británica, la autora rosarina consigue refractar una posición particular respecto de un tema que relevante dentro de la agenda mundial, sobre todo durante el último medio siglo.

En este sentido, resulta importante la elección del momento histórico que enmarca la acción de la novela por diversas razones contextuales, algunas de las más importantes son:

1. El diplomático es enviado a Birnassam posteriormente a la aprobación de la Ley de Esclavos (ley promulgada en 1807 y a partir de la cual Gran Bretaña se convirtió en una de las potencias pioneras en la lucha contra la esclavitud), momento en que el binomio amo-esclavo es reemplazado por otros más acordes con la nueva era como centro-periferia o burgués-proletario, razón por la cual, por ejemplo, el enviado se resiste a llamar esclavas a quienes lo sirven (Gorodischer, 2006, p. 23).

3 Como señala Edward Said en *Orientalismo* (2009) –entre muchos otros–, uno de los elementos principales de los que se valió el Occidente europeo –y más tarde el Norteamericano– para orientalizar a sus oponentes fue la religión, es decir, que al Occidente cristiano se le opuso el Islam oriental. Sin embargo, este elemento es modificado en *Querido amigo* donde al Dios cristiano se le opone la Diosa de los mil ojos. Apelando a esta distinción, Angélica Gorodischer consigue distanciarse de la tradición orientalizadora hegemónica en la época que sirve de contexto a la acción del relato, y que continúa vigente en el contexto de producción de la obra y que no tiene en cuenta la amplia variedad de religiones presentes en Oriente, tales como el hinduismo, el budismo, el yainismo, el zoroatrianismo y el sijismo por nombrar solo algunas. Al mismo tiempo que evidencia tal reduccionismo, la escritora inserta la cuestión del *gender*, otro problema del que se ha ocupado mucho en su narrativa, pero en el que aquí no nos detendremos especialmente. La tradición orientalizadora occidental también se ha valido del exotismo que se adjudica a Oriente y, a pesar de que este elemento aparece en la novela desde el comienzo, es igualmente trastocado cuando, con el pasar de las cartas, somos testigos de que lo exótico para el diplomático pasan a ser la vida y los modos de socialización británicos, a la par que se delinean las similitudes entre Oriente y Occidente en lo que respecta a la organización jerárquica de la sociedad, a las relaciones de poder que en ella se ponen en juego y a las conductas protocolares, entre otras cuestiones, con lo que se lo aleja de la imagen bárbara, salvaje y exótica que le ha sido adjudicada desde el orientalismo al asimilarlo al funcionamiento social de Occidente.

2. Permanece allí mientras el Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda libra las luchas contra el emperador francés Napoleón Bonaparte —figura destacada en la historia del estudio, orientalización textual y expansión imperial sobre Oriente— al que acabará derrotando en 1815 (año en que se fecha la última carta del diplomático a su amigo).
3. Lo anterior coexiste con la expansión colonial francesa y británica en diversas direcciones, especialmente aquella producto de la Revolución Industrial que tuvo lugar desde finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX y que fue respaldada desde las teorías evolucionistas —entre ellas la hegeliana— que ubicaban a culturas como la hindú, la árabe y la musulmana en un estadio de precivilización o prehistoria respecto del Occidente europeo.

A todo esto se suma que, según sostiene Eliane U. Ettmueller: «El orientalismo del siglo XIX significa [...] la cristalización académica del sueño erótico oprimido del varón victoriano» (2007, p. 23), erotismo ligado a un espacio geocultural imaginado y construido como exótico que *Querido amigo* no deja de subrayar.

Tales marcadores espacio-temporales históricos que se desprenden de las cartas pero que no son abordados como tópicos por el remitente, no solo permiten completar el sentido lineal de la obra, sino que habilitan una lectura otra —diferida— de lo narrado y, según se plantea en este trabajo, refractaria del contexto actual de expansión de las nuevas potencias occidentales. Esto se debe a que, según sostienen Eliane U. Ettmueller (2007) y Farid Kahhat (2007) entre otros, la división mundial en los bloques Capitalismo y Comunismo, que ayudó a la estabilidad del escenario internacional, se diluyó junto con el final de la Guerra Fría que le había dado origen, obligando a las potencias involucradas —especialmente los Estados Unidos— a buscar otro sistema bipolar sobre la base del cual establecer su identidad y que, simultáneamente, justificara su hegemonía y brindara un nuevo principio ordenador a su política exterior, caracterizada por el avance sobre territorios y culturas ajenas. Atendiendo a esta necesidad es que reformularon las bases ideológicas de la división Occidente-Oriente que tan productiva había resultado en el pasado. Así, nuevamente se configuró a los otros según el gusto y conveniencia de un nosotros político-económicamente hegemónico que, aunque proclama el fin de los monopolios e imperialismos, los sostienen y favorecen desde los hechos, creando constantemente nuevas formas de esclavitud encubierta —o no tanto— avaladas por la ley del mercado. Es por ello que hoy, al igual que en los siglos XVIII y XIX, «Oriente y Occidente evidentemente no representan realidades empíricas sino conceptos artificiales con una larga y sangrienta tradición» (Ettmueller, 2007, p. 20). Dicha artificialidad ha posibilitado la mutación de las definiciones de Occidente y Oriente a lo largo de la historia y, es sobre ella, que Angélica Gorodischer echa luz en esta novela. Para visibilizar estos cambios sin caer en un discurso panfletario, la escritora rosarina apela a la invención y enfoca las diferencias entra la imagen de Oriente que posee el diplomático y la realidad con la que se enfrenta, las similitudes estructurales-jerárquicas entre la sociedad occidental europea de la que proviene y la oriental en la que se inserta, y la modificación de la cosmovisión del

enviado que lo lleva a renegar de la socialización y el modo de vida británicos y que permiten leer un cuestionamiento en torno a la legitimidad de la supremacía inglesa.

Es decir que, mediante un relato construido solo a partir de las misivas enviadas por Albert-George Ruthelmeyer a su querido amigo, y ubicando temporalmente los hechos narrados a comienzos del siglo XIX, y espacialmente entre Gran Bretaña y un país oriental inventado (Abdas con su ciudad capital Birnassam, situado en algún lugar impreciso de Medio Oriente), Angélica Gorodischer plantea un enfoque desnaturalizador de la configuración occidentalista del «otro» elaborada desde el colonialismo/ poscolonialismo/neocolonialismo, y la consecuente subalternización que, desde la segunda mitad del siglo XX, ha ocupado a muchos investigadores, especialmente a partir de la década del 80 con la conformación del Grupo de Estudios Subalternos[4].

De este modo, los lectores somos testigos de cómo, a medida que se suceden las cartas, se va abriendo la subjetividad del diplomático, progresivamente y de un modo no violento sino seductor, a una cultura otra. En esta sociedad orientalizada —que se rige por reglas diferentes a las del estructurado decoro británico de la clase alta política del siglo XIX—, donde el erotismo, la sensualidad y lo lábil lo impregnan todo, algunos de aquellos a los que Occidente ha silenciado dentro de la discursividad social, los «otros» orientales[5] —a los que se ha estudiado y configurado en libros, pero que no se conoce realmente—, logran que su cultura sea vista y escuchada por el enviado de Occidente. Así él, que ha comenzado a enviar las cartas para dar cuenta de las diferencias entre esta cultura y aquella de la que procede, terminará relatando su paulatina inmersión en y adopción de la otra cultura hasta el momento en que opta por convertirse definitivamente de colonizador en colonizado, quedando voluntariamente ligado a una realidad que lo obliga a morir para Occidente a fin de volver a renacer en ella.

Camino al Cambio: de lo Otro a lo Propio

En enero de 1809, en pleno auge de la expansión imperial británica como una de las consecuencias del capitalismo colonial, moderno y eurocentrado que rápidamente iba

4 El *Grupo de Estudios Subalterno* (también conocido como *Colectivo de Estudios Subalternos*), fundado por Ranajit Guha, estuvo conformado en un primer momento por historiadores provenientes del sur de Asia que se enfocaron en el estudio de las sociedades poscoloniales y postimperiales. Iniciaron sus actividades en la década del ochenta, influenciados por Eric Stokes y sus propuestas de una nueva historiografía sobre India y el Sur de Asia, basada en métodos críticos y opuesta a los discursos históricos sustentados en nociones eurocentristas y avalados desde las élites nacionales y extranjeras que, hasta entonces, se habían adjudicado la potestad sobre la escritura de la historia. Los trabajos del grupo circularon en la revista *Subaltern Studies*, de ahí la denominación con que se los reconoce. Hoy en día, el término *estudios subalternos* se aplica a investigaciones de todo el mundo cuyos postulados pueden considerarse afines a los conceptos y a las teorías difundidas por este grupo.

5 Hablamos de que solo una parcialidad de aquellos a los que la cultura Occidental ha silenciado dentro de la discursividad social consigue que su voz sea escuchada porque, como se ve en la novela y se analizará posteriormente, también dentro de esta sociedad «otra» existen jerarquías, y por ende, subalternos que permanecen socialmente enmudecidos.

inundando diferentes partes del globo, el diplomático Albert-George Ruthelmeyer, enviado de Su Majestad a Oriente, llega a la ciudad capital de Abdas, Birnassam, con la misión de facilitar las avanzadas de la Corona sobre estos territorios —teniendo en cuenta, como lo mencionamos antes, que la posibilidad de invadir y esclavizar a los residentes, ya no era una opción viable-. La estadía protocolar en dichas tierras desérticas, en primera instancia, se proyecta como breve y formal, y obedece a fines meramente políticos.

Ya desde el comienzo, este lugar exótico donde «Todo es de oro, todo es de sol y un hombre es aquí presa de los elementos» (Gorodischer, 2006, p. 11), lo pone en contacto con «hombres morenos e impávidos» (Gorodischer, 2006, p. 11), diferencia de tez que, considerando el discurso evolucionista en boga en la Europa de la época, legitima el relato sobre la supuesta superioridad del diplomático en la relación con sus interlocutores, más aún si tenemos en cuenta que, como explica Aníbal Quijano, «Uno de los ejes fundamentales de ese patrón de poder [capitalista/moderno y eurocentrado] es la clasificación social de la población mundial sobre la idea de raza, una construcción mental que expresa la experiencia básica de la dominación colonial» (2000, p. 201).

Albert George-Ruthelmeyer, envestido además del poder suplementario que le confiere el ser portavoz de una de las mayores potencias económico-política occidental de ese momento, arriba a su destino careciendo de conocimientos profundos y sustanciales sobre la cultura con la que va a encontrarse en «este país cuyo nombre nos es en Inglaterra tan familiar, al menos a quienes frecuentamos la política exterior, y nos suena tan ajeno una vez que hemos llegado a él» (Gorodischer, 2006, p. 12). Este desconocimiento, según explica Edward Said (2009), era común en la época ya que los saberes sobre Oriente que poseían quienes lo visitaban provenían, en su mayoría, de estudios lingüísticos —razón por la cual el diplomático manifiesta no haber tenido problemas insalvables con el idioma— o de la literatura ficcional que delineaba un Oriente exótico, pero irreal. Sin embargo, Ruthelmeyer confía en que más allá de las diferencias —que no atañen a los acontecimientos protocolares que «si bien se mira, son los mismos todo a lo largo y a lo ancho de este mundo» (Gorodischer, 2006, p. 11)— podrá completar con éxito su misión.

No obstante ser aceptado por el núcleo más distinguido de esta sociedad otra, los hechos no obedecen a sus planes iniciales y las indefinidas postergaciones de los encuentros con los miembros del gobierno local (*shramalimm*) para intentar concretar lo que él mismo define como «avanzadas de Su Majestad en exóticos países en los que nuestros gobernantes tienen puestos los ojos» (Gorodischer, 2006, p. 15), lo obligarán a entablar un contacto real con la otra cultura, a conocer no solo aquello vinculado a su labor diplomática, sino un abanico de costumbres culturales relativas a diferentes aspectos de la vida cotidiana de los *abdassiris*. Así, las conductas que su socialización europea le hace observar con rechazo, reprobación y desconfianza al llegar, y lo conducen a aseverar a su amigo que «no se ha de dejar vencer por el oro ni por la seda ni por el agua. Ni por el sueño» (Gorodischer, 2006, p. 24), con el tiempo comienza a experimentarlas en carne propia —por necesidad en un primer momen-

to, por curiosidad luego y, finalmente, por iniciativa personal— y esto lo irá guiando hacia un nuevo camino, aunque nunca se ve obligado a abandonar los privilegios de los que solo gozan los personajes situados jerárquicamente en la cúspide de la pirámide político-social.

La transición progresiva será narrada por el propio protagonista en sus cartas al Duque de Bartram-Weld, su querido amigo, a quien promete, desde su primera misiva, relatarle «todo lo extraño, raro, desacostumbrado, insólito que encuentro a cada paso en estas gentes» (Gorodischer, 2006, p. 12). Con este objetivo, intentará explicarle —y explicarse— las diferentes situaciones y sensaciones con las que lo enfrenta la vida diaria en esta tierra desconocida, donde todo está hecho de sedas «que proporcionan a la mente y al alma una sensación de blandura, de paz y de belleza imposible de encontrar en un muro sólido» (Gorodischer, 2006, p. 14). Y, a pesar de que en una de sus últimas cartas argumenta que «hay muchas cosas que no he descrito para usted [...] para no recargar el cuadro con detalles en cuanto a costumbres u organización» (Gorodischer, 2006, p. 234), el relato solo ha girado en torno a ellas, pero enfocándolas desde lo personal e individual, desde la narración confesional de su vida cotidiana e íntima, o desde las vivencias particulares de sus *jhundas* (amigos y hermanos a un mismo tiempo).

Aquí, los pasos habituales en el proceso de colonización occidental descritos por Aníbal Quijano (2000, 210) se han trastocado: los bienes de la población por colonizar no han sido expropiados, los *abdassiris* han conservado su cosmovisión, sus patrones de producción de conocimiento y sentido, sus símbolos y modos de subjetivación y no se han visto obligados a apre(he)nder la cultura occidental/ británica, sino que, por el contrario, han lograron elevar su voz por sobre la cultura mundialmente hegemónica en la época, y transmitir su modo propio de ver y vivir la vida al diplomático quien, finalmente, cede a una transculturación voluntaria. Al hablar aquí de transculturación nos referimos al proceso de transición de una cultura dentro del cual, según el concepto de Fernando Ortiz retomado por Ángel Rama (1982, pp. 32-33), podemos identificar una primera etapa de relativa pérdida de la propia cultura (aculturación) seguida por una apropiación particular de la otra cultura (neoculturación). En la novela analizada, este proceso solo afecta a un sujeto: el enviado. Es por esta razón que, en la obra, en vez de implantarse y reproducirse los elementos de dominación occidentales, tiene lugar una aceptación y apropiación, por parte del británico, de la cultura *abdassiri* que en un primer contacto había considerado inferior. Sin embargo, es necesario recordar que dicha cultura subalterna, al igual que aquella de la que proviene el enviado, también se encuentra organizada jerárquicamente y, por ende, la cultura a la que Ruthelmeyer accede y la cual llega a reproducir es la compartida por quienes ocupan posiciones hegemónicas en Abdas.

Pero, como ya explicamos, la transculturación es un proceso y como tal demanda tiempo. Poco a poco, la blandura irá debilitado las fuertes estructuras mentales británicas y el diplomático se sentirá seducido por lo extraño, por el erotismo de lo «otro». La cultura ajena comenzará a volverse propia, a medida que el lenguaje de los otros se entremezcla con el suyo y gana espacios, que las preguntas y dudas que lo embargaban al llegar van obteniendo

respuestas o perdiendo importancia para él en tanto interrogantes, que deja de percibir su cultura de origen como superior y avanzada y aparecen sus fallas: la dureza, la intolerancia, la hipocresía, la superficialidad, o sea, la imposibilidad de un contacto real y profundo con el otro. Estas diferencias respecto de la cultura en la que ahora está inserto, le hacen imposible retornar a ella, al punto que asegura:

> *No podría reunirme con amigos a conversar sobre naderías sabiendo que debo clausurar toda expresión de intimidad, sabiendo que las palabras que pronunciamos no significan nada puesto que nada nos contamos verdaderamente de nosotros mismos, ni nuestros deseos, ni nuestras ansias, ni nuestros goces; sabiendo que son sólo nuestras superficies, nuestras siluetas las que se rozan pero nada hay de la carne y la sangre y las lágrimas y el sudor y el jadeo y el miedo y el agradecimiento, que pueda ser transmitido de uno a otro (Gorodischer, 2006, p. 223).*

Así, lo que «En Londres lo llamaríamos chismes y evitándolos en público nos entregaríamos con deleite a repetirlos en privado» (Gorodischer, 2006, p. 37), con el tiempo, se convierte en la forma de socialización que adopta el diplomático para quien, al igual que para los *abdassiris*, el desinterés se transforma en un pecado.

De este modo vemos cómo, con el transcurrir de las cartas, su posición inicial respecto a las diferencias entre su cultura de origen y la nueva sociedad en la que debe desenvolverse se irá flexibilizando hasta trastocarse radicalmente, llevándolo a tomar decisiones que afectan las bases de su modo de vida anterior en el ámbito privado —como lo es tomar una mujer *abdassiri* por esposa siendo que él ya posee una en Inglaterra—, en el ámbito público —al aceptar ejercer de Consejero Principal del Shramalimm de Abdas traicionando a su Majestad y a su expatria en nombre y representación de la cual ha llegado a estas tierras—, y en el ámbito religioso —reconociendo como poder supremo a la Diosa de los mil ojos. Finalmente, luego de convivir durante más de seis años con sus dos yoes superponiéndose constantemente y de aceptar a su querido amigo que «había en esas cartas [las anteriores] indicios de la inefable atracción que me iba atando a este lugar» (Gorodischer, 2006, p. 221) se alegra de que en Inglaterra lo consideren muerto dándole así la libertad de renacer en esta nueva patria que ha elegido, ya que «la patria no es el hombre y el lugar sino el lazo que los une» (Gorodischer, 2006, p. 220) y ese lazo con Inglaterra ya no existe.

Las epístolas al amigo, que habilitan una narración subjetiva, intimista y de tono confesional, son el último vínculo que liga al protagonista con su cultura de origen, y éste se debilita paulatinamente con el ingreso de los relatos erótico-sexuales. Tales relatos que describen una conducta social diferente —y por ende dan cuenta de una sociabilidad particular con la consecuente configuración de subjetividades—, reciben la condena del destinatario, no solo hacia las conductas en sí, sino hacia su aceptación y práctica por parte del remitente.

En este sentido, la elipsis de las cartas-respuestas del interlocutor en la obra representan

una opción narrativa que, si bien nos brinda solo las palabras y lecturas del diplomático obligando al lector a concentrarse en su cambio y los factores que lo provocan, nos enfrenta a una novela dialógica: la condena del destinatario en Inglaterra, antes mencionada, se deja entrever en la distancia temporal, cada vez mayor, entre las misivas y en las propias palabras del diplomático quien, en una de sus últimas cartas, y ya habiendo asumido el nombre Albgeor y el puesto de Consejero del Shramalimm de Abdas, manifiesta:

> *Comprendí. Comprendí perfectamente todo lo que usted plantea en su carta. Comprendí incluso todo aquello que usted no me dice, no con ánimo de ocultamiento sino por discreción y, quiero creer, el afecto que siempre me ha tenido y que lo vuelve tan generoso hacia estas mis debilidades como usted las llama (Gorodischer, 2006, p. 219).*

Albert-George Ruthelmeyer, al que en un primer momento le había resultado difícil confesar «sus debilidades» al Duque (Gorodischer, 2006, p. 27), ahora como Albgeor es capaz de entender la posición de su querido amigo respecto de ellas y, por ende, la imposibilidad de compatibilizar ambas culturas: la de su origen y la que ha elegido como propia. Por estas razones, la última epístola fechada el 23 de septiembre de 1815, representa una despedida total, es decir, no solo de su amigo que lo ha abandonado, sino de su vida anterior, de la cultura occidental británica de origen a la que ha traicionado y que lo ha dado por muerto.

Este final implica, en realidad, un comienzo, una nueva vida que se ha ido prefigurando a través del accionar del emisor narrado en las cartas, tratando de coexistir con su carga cultural anterior, pero siempre en tensión con ella: buscando la conjunción utópica. Finalmente, Albgeor asume la imposibilidad de aunar en sí mismo ambas culturas y opta por desprenderse de las ataduras que lo ligaban a aquella que le había sido impuesta para abrazar la que ha elegido. Así, el hombre poderoso de Occidente, luego de un largo viaje de seis años que podría calificarse de iniciático, da el salto y acepta plenamente su nueva realidad de hombre importante de Oriente, abandonando una existencia, en primera instancia europea y luego escindida, que ya no lo satisface.

El proceso de transculturación, del que venimos hablando, se refuerza desde la estructura misma de la novela. Las cartas aparecen organizadas en nueve grupos: el primero, «La llegada», es seguido por cuatro grupos denominados «El hogar», a lo largo de los cuales esta especie de significante vacío va modificando, de forma paulatina, su carga semántica. Entre estos cuatro apartados se intercalan tres relatos en los cuales las relaciones sexuales eróticas combinadas con otras pornográficas[6] son las protagonistas, relaciones que revisten

6 Señalamos la diferencia entre relaciones eróticas y pornográficas siguiendo a Michela Marzano quien en su libro *La pornografía o el agotamiento del deseo* (2006) delinea y ejemplifica cómo dicha diferencia se configura en diferentes expresiones del arte. En el presente trabajo no nos detendremos a analizar la importancia que dicha diferencia reviste en el marco de la novela *Querido amigo*, ya que implicaría un desplazamiento respecto del tema en cuestión aquí.

características fuera de lo común dentro de la sociedad *abdassiri* y que dan cuenta de manera indirecta del funcionamiento institucional del poder en ella, con la particularidad de estar enfocadas sobre la figura femenina, aunque su destino final dependa de los hombres: «La historia de la mujer del tasador», «La historia de la mujer del guerrero» y «La historia de la enamorada imprudente». La serie se cierra con el grupo de «Los dones» que funciona como culminación de la metamorfosis del diplomático británico en diplomático de Abdas.

En lo que hace al formato epistolar, el relato en primera persona de vivencias propias a su querido amigo —que habilita un tono y un carácter confesional— permite apreciar no sólo los cambios en la indumentaria, las costumbres y la personalidad del remitente, sino cómo estos son acompañados por un paulatino abandono de la fórmula protocolar para referirse al amigo-destinatario y por una evolución en las alteraciones que va sufriendo su propia firma, la cual parte de Albert-George Ruthelmeyer hasta llegar a Albgeor, pasando por estadios intermedios: Albert-George R., Albert-George, Albert-Georg Consejero del shramalimm de Abdas, Albgeor Consejero y Albgeor Consejero Principal del Shramalimm de Abdas. Sin embargo, los cambios en la signatura del remitente no obedecen únicamente a una necesidad de adaptar su nombre a la nueva posición política que ha aceptado desempeñar en Abdas, ya que, a excepción de la primera, todas las misivas que conforman el grupo «Los dones», aquellas en las que se completa la transculturación y él se despide de su cultura de origen y de su amigo, no incluyen su cargo. No obstante esto, la alteración progresiva de su nombre propio refuerza la idea de una transculturación no violenta y electiva, al mismo tiempo que refleja la traición a la patria británica.

De este modo se completa la transición cuando, aquel que había llegado a colonizar, resulta él mismo colonizado por una cultura que lo ha seducido sin violentarlo. A partir de ahora, si bien todavía posee poder dentro de la cultura que ha elegido, su poder relativo como enunciador dentro de la discursividad social global ha cambiado: su palabra ya no será escuchada como antes, él ha muerto para Occidente.

Una Lectura Diferida en el Tiempo y el Espacio

El paisaje orientalizado y exótico con el que se encuentra Albert-George Ruthelmeyer, que concuerda —en sus aspectos más generales— con la visión de Oriente construida desde el Occidente europeo durante los siglos XVIII y XIX, comenzó a resurgir con gran fuerza y características similares, aunque esta vez desde el Occidente norteamericano, a parir de la década del 70 del siglo XX para afianzarse definitivamente en los 90, luego de la desintegración de la Unión Soviética con la que se señaló el final de la Guerra Fría. Con la desaparición del bloque soviético/comunista, Estados Unidos perdió a su enemigo privilegiado y se vio obligado a buscar un nuevo antagonista que le posibilitara estabilizar la política internacional a su favor. Esta búsqueda lo volvió a su adversario tradicional: Oriente.

> *Aquello permitió desenterrar la amplia literatura polémica contra el Islam de la Edad Media y mezclarla con el orientalismo ilustrado y romántico. Estados Unidos se presenta como salvador de los valores liberales y democráticos y también de la cristiandad (Ettmueller, 2007, p. 24).*

Así, desde las elites políticas, actualmente estadounidenses, se volvió a identificar a Oriente —un Oriente igualmente imaginado y que se acerca poco al empírico— con el enemigo: un enemigo fanático, irracional, salvaje y agresivo. Dicha configuración se reforzó, sobre todo, a partir del atentado del 11 de septiembre de 2001 con su gran saldo de muertos y heridos a causa de la caída de las emblemáticas Torres Gemelas (*World Trade Center*) que sirvió para identificar aún más a aquello construido como lo oriental —dentro de un restrictivo imaginario occidental— con lo maligno, aumentando así la hostilidad (y en ciertos momentos respaldando el enfrentamiento bélico) entre Oriente y Occidente. Dentro de esta configuración bipolar, el occidente norteamericano, enunciador hegemónico dentro de la discursividad mundial de comienzos del siglo XXI, consiguió construirse a sí mismo como el polo positivo de una dupla reduccionista y autoritariamente definida.

En este sentido, fueron de gran ayuda los estudios neo-orientalistas que, al igual que antes lo había hecho el orientalismo europeo, contribuyeron a configurar y reproducir una visión simplista y homogénea —construida mediante un lenguaje del poder alimentado de los miedos y prejuicios hacia lo diferente— de una realidad compleja y heterogénea que permanece generalmente silenciada. De este modo, se logró neutralizar, negar o disfrazar cualquier aporte que pudiera proceder del contacto con esa cultura «otra» al ubicarla en la periferia de la configuración mundial establecida como nuevo patrón de poder, y por ende, en una posición de subalternidad no solo social, sino discursiva. Es por ello que, como sostiene Eliane U. Ettmueller: «El nuevo sistema bipolar de las relaciones internacionales Occidente-Oriente islámico representa una distribución estratégica de poder político-militar y económico que cumple a la perfección con los intereses de una pequeña elite global» (2007, p. 27).

Este sistema, como venimos explicando, se afianzó al reelaborar una tradición bipolar de más de 1500 años y así, el neo-orientalismo solo acentuó el aspecto religioso, que luego de la Edad Media había perdido fuerza, fusionándolo con los prejuicios exotistas, racistas y evolucionistas propios del orientalismo romántico de los siglos XVIII y XIX. Tal bipolarización entre culturas que se configuran para el imaginario —tanto occidental como oriental— como universos cerrados sobre sí mismos, solo habilita un contacto hostil o comercial/capitalista entre ellas, pero no una influencia socio-cultural recíproca, obligando a la cultura subalternizada a resistir replegándose sobre sí o a rendirse a la aculturación.

Si tenemos en cuenta esta apropiación y transformación de los lineamientos del orientalismo clásico emprendidas por el neoorientalismo, y las ligamos al desplazamiento del centro del

sistema-mundo global[7] a partir de la importancia adquirida por los Estados Unidos desde el siglo xx y al particular patrón de poder que le sirve de base, la lectura diferida que proponemos aquí basada en la idea de una refracción de la realidad de la novela en la realidad contextual de comienzos del siglo xxi, se refuerza.

Por esta vía, el desconocimiento real de la sociedad a la que llega el diplomático, sumado a la desestructuración y la apertura de la sociedad *abdassiri* que finalmente elige, pueden leerse como un posicionamiento ideológico en pos de una opción de tolerancia y aceptación del «otro». En simultáneo, dicha elección también puede interpretarse como la preferencia por una sociedad donde sus integrantes se perciben más interesados por la realidad de sus prójimos, una comunidad más auténtica, más sincera y menos hipócrita, donde la intimidad deja de ser un tabú y la libertad de enunciarla públicamente no está mal vista.

Sin embargo, y como resultaría inverosímil pensar en una sociedad sin jerarquías e instituciones legitimadas para imponer determinados parámetros de socialización y orden, aquí también existen colectivos hegemónicos y subalternos con los diferentes matices entre ellos, matices que abarcan desde el poder absoluto para disponer de los cuerpos ajenos (sin llegar a su eliminación) hasta el caso de aquellos que son subalternos de los subalternos —tal como lo describe Gayatri Spivak (2003) al hablar de la situación de las mujeres en el rito *sati*—, sometidos a un mutismo social absoluto y, por ende, condenados a obedecer y padecer los designios y configuraciones que les son impuestos desde los escalafones superiores de la escala social.

7 El concepto de sistema-mundo moderno fue elaborado por Immanuel Wallerstein quien ubica su origen en el siglo xvi al noroeste de Europa. La acumulación de capital por parte de Gran Bretaña y Francia sobre el final del periodo feudal, puso en movimiento un proceso de expansión que produjo un sistema de intercambio económico mundial que aún existe. Esto implicó la conformación de una economía-mundo capitalista que llegó a América convirtiéndola, en un primer momento, en la periferia del sistema mundial. A medida que el imperialismo se fue expandiendo, se puso en contacto a cada rincón de la tierra con la economía capitalista europea. Durante el siglo xx, los Estados Unidos fueron adquiriendo cada vez más poder hasta que lograron reposicionarse dentro de dicho sistema y formar parte de su centro junto a otras potencias.

Si bien, el sistema-mundo capitalista actual está lejos de configurar un todo homogéneo y más bien se ha caracterizado siempre por reproducir importantes diferencias en el desarrollo cultural, la posesión y ejercicio del poder político y la acumulación de capital, profundizando la división del mundo en centro y periferia, el carácter global que reviste hoy, según Aníbal Quijano le proporciona «un piso básico de prácticas sociales comunes para todo el mundo, y una esfera intersubjetiva que existe y actúa como esfera central de orientación valórica del conjunto» (2000 , p. 215).

Teniendo en cuenta esto es que empleamos el concepto para referirnos a un centro geo-socio-cultural con hegemonía mundial que impone su dominio colonial, y por ende su patrón de poder, conocimiento y subjetivación particular (su imaginario), sobre otras regiones del planeta, obligándolas, tal como explica Aníbal Quijano (2000, p. 209) a emprender un proceso de re-identificación histórica de acuerdo con las nuevas identidades geoculturales que les son adjudicadas desde el centro del sistema.

La Posibilidad de un Mundo con Voces Diferentes

Construida solo a partir de las cartas remitidas desde Birnassam por el enviado de Su Majestad al duque de Bartram-Weld en Londres, *Querido amigo* plasma el choque entre la construcción eurocéntrica occidental de Oriente y un modo de vida orientalizado —aunque no desde la tradición de orientalización hegemónica—, con la subsiguiente transformación del punto de vista de quien escribe y las consecuencias que esto implica para él dentro de un esquema global de distribución del poder donde la(s) dualidad(es) dominador-dominado, colonizador-colonizado, hegemónico-subalterno rigen las relaciones sociales y legitiman o desestiman relatos, imaginarios y cosmovisiones.

El escenario: principios del siglo XIX y una cultura diferente —aunque en ciertos aspectos similar, como ya hemos analizado— a la del Occidente europeo, en una ciudad inventada, vagamente situada en algún lugar de Medio Oriente, donde sueño y vigilia se entrelazan, y fusionan en un mundo lábil que destila exotismo, erotismo y sexualidad. Estos parámetros, que delimitan determinadas identidades geoculturales, serán los elegido por Angélica Gorodischer para operar la relativa rejerarquización textual de sujetos que, desde una cultura eminentemente colonialista/imperialista en expansión como lo era la centrada en Inglaterra y Francia de comienzos del siglo XIX y lo es la centrada en Norteamericana de los siglos XX y XXI, son configurados como subalternos.

A medida que transcurren las misivas, redactadas en una prosa cargada de sensualismo y por momentos muy erótica y hasta pornográfica, que rompe con la mojigatería del discurso occidental —y especialmente con lo que dictan los estereotipos para la alta sociedad británica de comienzos del siglo XIX— sin caer en la vulgaridad ni en el cientificismo, la escritora rosarina consigue plasmar, en una novela polifónica, las voces dominantes enfrentadas en la discursividad actual en torno al debate sobre la cuestión del colonialismo/poscolonialismo/neocolonialismo y, a partir de allí, delinear una posición de potencial apertura al «otro» y a su voz, aunque reconociendo la imposibilidad de su integración en una totalidad mixta y equitativa para todos los implicados —más aún cuando, esa otredad, tampoco es un todo compacto y homogéneo, sino una complejidad heterogénea similar a la mismidad—.

En esta dirección es productivo el aporte de Farid Kahhat (2007) quien señala la existencia de una multiplicidad de aspectos culturales a los que cada sujeto recurre para delinear su identidad social, un constructo dotado de muchas capas que se combinan de modo diferente en cada caso y que, por ello, está abierto a la heterogeneidad; sin embargo, «esas múltiples dimensiones pueden colapsar en una división maniquea entre "nosotros" y "ellos", en la que el "otro" representa una alternativa absoluta» (2007, p. 89). Este último es el camino seguido tanto por el orientalismo como por el neo-orientaismo occidental, camino que Angélica Gorodischer cuestiona, y en cierta medida deconstruye, al poner en debate el carácter artificial de la construcción de binarismos esencialistas que ha sostenido y reproducido el estudio occidental sobre Oriente desde hace siglos. Con este objetivo es que rejerarquiza textualmente a sujetos subalternizados desde el discurso colonialista de la Inglaterra de comienzos

del siglo XIX sacando del silencio y la marginalidad las palabras de algunos de los oprimidos orientalizados para demostrar la complejidad de una estructura social diferente, aunque similar en cuanto a la heterogeneidad de sus integrantes, a la de Occidente.

Sin embargo, como ya señalamos al comienzo de este trabajo, no se trata de una novela utópica, la imposibilidad de erradicar la red de relaciones de poder que implican desigualdades sociales permanece inmutable, tanto en el interior de la sociedad de Abdas como entre sus integrantes e Inglaterra, e incluso entre el diplomático y estas dos sociedades entre las cuales se debate hasta tomar una decisión final. Además, si bien el «otro» orientalizado adquiere voz, es una voz mediatizada por la escritura del británico, cayendo así en la contradicción, señalada por Gayatri Spivak (2003), que consiste en la posición de intelectuales hegemónicos que hablan por los sujetos subalternos. En este caso, es el sujeto dotado de un poder relativo dentro de la sociedad occidental quien, a partir de su transculturación voluntaria pasa a ocupar una posición de poder en esta sociedad oriental, el encargado de relatar las diferencias y similitudes entre ambas cosmovisiones o imaginarios desde su perspectiva personal, sin ceder la palabra al «otro» aunque lo incluya en sus cartas, y retratando aspectos que, en su gran mayoría, corresponden a las vivencias de los sectores dominantes de esta sociedad que ahora siente propia, silenciando él también, a los subalternos de la subalternidad.

Por esta razón argumentamos que *Querido amigo* ofrece una mirada crítica sobre el modo en que el colonizador occidental concibe al sujeto oriental por colonizar. Tal mirada, gracias a las indeterminaciones e invenciones geográficas que tienen lugar en la ficción, puede hacerse extensiva a cualquier contexto oriental regido por la dupla dominador-dominado, colonizador-colonizado o hegemónicos-subalternos. Pero, a la vez, los marcadores espacio-temporales presentes en la obra permiten situar e historizar lo narrado otorgando mayores elementos para el análisis. Al mismo tiempo, se abre la posibilidad de que la perspectiva hegemónica sobre los «otros» se desnaturalice, de un modo no violento, cuando los configurados como subalternos —en un sentido spivakiano[8] del término— acceden a una posición discursiva frente al colonizador y, a partir de allí, logran transmitirle su visión del mundo y hacerlo consciente de su estructuración social compleja, e incluso modificar la cosmovisión previa del extranjero que se ha acercado a su cultura.

Es así que Albert-George Ruthelmeyer se verá, con el correr del tiempo y las cartas, arrastrado y seducido —nunca obligado— a cambiar su modo de ver el mundo adoptando, primero por comodidad y luego por convicción personal, las costumbres y perspectivas de aquellos que ahora son estos, sus *jhundas*. Pero, como toda transición, esta también implica

8 Se entiende aquí que, al hablar de sujetos subalternos en un sentido spivakiano, se hace referencia a un colectivo que, debido a algún atributo común y homogeneizador que le ha sido adjudicado por quienes poseen el poder a fin de justificar su subordinación, pierde su voz social porque no ocupa una posición discursiva que le posibilite participar en el diálogo social (Spivak, 2003). Este enmudecimiento impuesto no quiere decir que tal colectivo deje de existir materialmente, sino que sus palabras no son escuchadas y pasan a ser descritos y definidos por miembros del grupo hegemónico de acuerdo con sus conveniencias y perspectivas.

un sacrificio: el abandono de las costumbres con las que el narrador ha crecido y en las que se ha formado, las que lo convirtieron en digno emisario de Su Majestad, las que lo trajeron a estas tierras antes desconocidas y que ahora adopta como propias. Paulatinamente, se va extinguiendo en él la llama de la nostalgia por su tierra natal y todo lo que ella implica, hasta que se opera la metamorfosis final y, desterrando de sí el estilo occidental, decide renacer en Oriente: el colonizador ha sido pacíficamente colonizado.

> *Ya no me hago preguntas. Simplemente vivo esta vida que me ha sido dada o que he conquistado día a día hasta encontrar mi lugar en el mundo, y soy feliz otra vez (...). Porque pude abandonar la bruma y abrir mi pecho al sol. Porque me siento uno y único, hijo, amante y amado de la tierra que he elegido. (Gorodischer, 2006, p. 262)*

Hemos intentado dar cuentas aquí de una posición que comienza a abrirse al «otro», al diferente; sin embargo, queda mucho camino por recorrer hasta que este mundo con voces diferentes se convierta en un mundo con muchas voces, donde cada una tenga iguales posibilidades de ser escuchada dentro de la discursividad social. La desjerarquización no se plantea aquí, sin embargo, se desarticula el relato homogeneizador de Occidente respecto de Oriente, lo que en la novela se logra al rejerarquizar a aquellos que han sido narrados por Occidente y permitirles presentar su cosmovisión, aunque más no sea a partir de la voz de un «otro» que, gracias a su posición de poder dentro de la cultura hegemónica puede hacerse escuchar dentro de ella. De este modo, la voz del «otro» orientalizado surge y triunfa sobre el diplomático quien, al erigirse en una especie de intermediario entre ambas culturas, evidencia la existencia de una pluralidad compleja de voces dentro de la sociedad de Abdas, dentro de las cuales, algunas poseen menos poder que otras, tal es el caso de las esposas de los *jhundas*, las de las jóvenes casaderas del *fearal* y las *faesas* que las cuidan, las educan y controlan y, en mayor medida aún, por su completa mudez, las de las esclavas.

No obstante la razón antes mencionada, consideramos que esta obra implica una avanzada hacia la consideración de la palabra del «otro» y, a partir de ella, de las complejidades de una sociedad que durante mucho tiempo y por conveniencia de las potencias occidentales ha sido configurada y reproducida desde el relato occidental como un bloque homogéneo: Oriente.

Si bien esta obra representa una avanzada limitada, que requeriría de una apertura mayor para implicar un cambio estructural en la red de relaciones de poder derivadas del esquema jerárquico bipolar Occidente-Oriente, un cambio que lograra acabar con el «montaje orientalista y también occidentalista consciente como herramienta estratégica de una nueva generación de *realpolitik* en un mundo bipolar» (Ettmueller, 2007, p. 25); entendemos que aporta, indirectamente y por la vía de la ficción literaria, una lectura deconstructora de los esencialismos subordinantes tanto orientalistas como racistas en general.

Referencias Bibliográficas

Amar Sánchez, A. M. (2000). *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Ettmueller, E. U. (2007, Mayo). Orientalismo contemporáneo: la creación de un nuevo sistema bipolar en las relaciones internacionales. *UNISCI Discussion Papers*, *14*, 19-27. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado 23 septiembre, 2012, desde: http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=76701403

Gorodischer, A. (2006). *Querido Amigo.* Buenos Aires: Edhasa.

Kahhat, F. (2007). Oriente y el orientalismo. *Hoja de Ruta*, *IESC 1*, 86-96. Santiago de Chile. Recuperado 19 septiembre, 2012, desde: http://www.hojaderuta.org/imagenes/OrienteyelOrientalismo.pdf

Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. (pp. 201-246) Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Rama, Á. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.

Said, E. (2009). *Orientalismo*. (8ª. ed.) Barcelona: Mondadori.

Sasturain, J. (1995). Sobre historietas y literaturas marginales. En Juan Sasturain. *El domicilio de la aventura* (pp. 47-53). Buenos Aires: Ediciones Colihue.

Spivak, G C. [1985] (2003, enero-diciembre). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista colombiana de antropología*, *39*, 297-364.

Otra(s) Historia(s) de los Otros Versiones de la Historia y la Identidad en las Crónicas de Thomas Bridges y *La Tierra del Fuego*, de Sylvia Iparraguirre

ANAHÍ CANO LAWRYNOWICZ*

Resumen: Las páginas que siguen se proponen revisar y releer una particular representación discursiva de la subjetividad marginal: la del indígena. Persiguiendo tal objetivo, el presente artículo intentará demostrar cómo la típica reducción de la alteridad a los estereotipos tradicionales de la «anomalía», el «barbarismo» o la «marginalidad», impuestos por las dicotomías del uno/el otro, la identidad/diferencia o la civilización/barbarie como condición de identidad, resultan insuficientes y falaces para un sujeto cuya identidad se construye, precisamente, en el desplazamiento y no en la identificación entre uno(s) u otro(s) término(s) de dichas antinomias. Estableciendo puntos de contacto y disrupción entre una «versión del yámana» propia de las crónicas fundacionales y otra propia de la ficción histórica contemporánea, la historia de Jemmy Button/Omoy-lume pondrá de manifiesto la posibilidad de una figuración capaz de construirse en el desplazamiento y no en la síntesis de lo que dichas dicotomías ordenadoras tapan y anulan, destacan y priorizan.
Palabras clave: subjetividad, alteridad, injerto.

Abstract: *The following pages aim to review a particular discursive marginal subjectivity: the indigenous. Pursuing this aim, this article will attempt to demonstrate how the typical reduction of otherness to traditional stereotypes of «anomaly», «barbarism» or «marginal», imposed for dichotomies such as one /other, identity / difference or civilization / barbarism as identity condition, are insufficient and falacious for a subject whose identity is built precisely on the displacement and the identification between one (s) or other (s) end (s) of such antinomies. Establishing points of contact and disruption between a «version of te yámana» from the foundational chronicles and other from contemporary historical fiction, the story of Jemmy Button / Omoy-lume will reveal the possibility of a configuration of subjectivity that can be constructed in the displacement rather than the synthesis of the notions wich that dichotomies clogged and cancel, highlight and prioritize.*
Keywords: *subjectivity, otherness, graft.*

* Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata, becaria del CONICET y doctoranda en Letras por la Universidad del Salvador. Miembro de un grupo de investigación dependiente del IIFYL, Escuela de Letras de la USAL. Correo electrónico: lawryana@gmail.com.
Fecha de recepción: 12-03-2013. Fecha de aceptación: 26-04-2013.
Gramma, XXIV, 50 (2013), pp. 102-124.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

I. Y en el Comienzo, Fue el Injerto

Cuando lleguemos al mar, construiremos un gran barco, iremos al norte y arrancaremos Trinidad a la Corona Española. Desde allí seguiremos navegando y le quitaremos México a Cortés. ¡Qué traición más grande! Entonces toda Nueva España estará en nuestras manos, y pondremos en escena la historia como una obra de teatro.
Últimas palabras de Aguirre al río, la selva y la tripulación de monos ardilla que asaltan su balsa en *Aguirre, der Zorn Gottes* de Werner Herzog (1972).

En el último confín de la Tierra, el rudo trajín de los vientos, con su arremolinar de cenizas, pieles y turbales, no ha sido nunca más violento que la algidez de su recurrente historia. Allí, donde alguna vez todo fue un regar de antorchas la escarpada orilla para señalar el estar de la casa, la mujer, los hijos y la canoa, el silencio vital de cuerpo adentro fue abrasado por andamiajes de escenarios donde se jugó la suerte del indeclinable devenir. Y montados en ese elemental ensamblaje de las escenas y los soliloquios, avanzaron la conquista, la evangelización, la colonización de esa inhóspita, oscura tierra, cuyos dueños fueron los dueños del fuego. Atravesando la mar entera los pastores en busca de hombres que alumbrar y enderezar, para «la salvación de estos pobres remanentes de las razas aborígenes de América» (Bridges, 1998, p. 57).

La historia de la des-población y población de la Patagonia argentina no ha tenido un origen muy distinto al de la utópica ilusión individualista del Aguirre de Herzog. En el mes de abril de 1830, Robert Fitz Roy llegó por primera vez al Cabo de Hornos. Lo condujeron hacia allí el azar y un oportuno puñado de circunstancias. Tenía apenas veintitrés años de edad y llevaba a cuestas la carga de una aristocrática prosapia. Su padre había sido bisnieto del rey Carlos II de Inglaterra; su madre, descendiente directa de marqueses y condes. A fines de la década de 1820, el extremo sur de Latinoamérica ya había sido descubierto por barqueros y expedicionarios. Una sucesión de errores de navegación, forzados por la implacable ventolera que desvió embarcaciones y navegantes, llevó a españoles e ingleses hasta ese indócil extremo del orbe. A mediados de 1828, entusiasmado con la idea de poseer un nuevo punto estratégico en los mares del mundo, el Almirantazgo Británico envió dos naves a surcar las costas patagónicas. En una de ellas, el HMS Beagle, viajaba el joven Fitz Roy. Tras el suicidio del comandante del navío, y luego de algunos cambios de mando infortunados y efímeros, Fitz Roy fue elegido para ocupar el mando. Oficialmente, su primer viaje tuvo como misión realizar trabajos de investigación hidrográfica, de enorme valor para la Corona. Así fue como el HMS Beagle y su par, el HMS Adventure, recorrieron las zonas del canal Magdalena, el estrecho de Magallanes, varias islas (algunas pertenecientes al archipiélago

de Malvinas), el Cabo de Hornos y el canal de Beagle, en cuyas orillas dieron con Wulaia, hogar de los yámanas, yaganes o kawésqar.

De regreso a las islas británicas, Fitz Roy llevó sus naves cargadas de novedades geográficas y un botín mucho más curioso: cuatro indios fueguinos de la comunidad yámana: Fuegia Basket (nueve años de edad), York Misnter (unos 25), Boat Memory (apenas 20 años, murió de una enfermedad pulmonar días antes de llegar a Europa) y Jemmy Button (por quien pagó el precio de cuatro botones de su chaqueta).

La exposición pública de los cuatro yámanas de Fitz Roy despertó el interés de un grupo selecto: pastores y fieles anglicanos seducidos por la prometedora aventura de la evangelización. En 1844, el reverendo Allen Gardiner fundó, junto a algunos ministros de su orden, amigos y otros anglicanos, la *Patagonian Missionary Society*. Por entonces, Gardiner ya había realizado numerosas expediciones por el mundo intentando dar con algún grupo al que evangelizar. Finalmente, en el Estrecho de Magallanes y entre los canales fueguinos, encontró su tierra prometida. Su último viaje, en 1851, terminó en naufragio. Tras el hundimiento de su barco, se refugió junto a su tripulación en la isla Picton, donde dejó un cartel pidiendo ayuda. Continuó escribiendo su diario durante varios días y fue el último sobreviviente de un grupo que, ya sin provisiones, murió de hambre y frío en las costas australes. George Pakenham Despard, secretario de la que por entonces había cambiado su nombre a *South American Missionary Society*, continuó el trabajo de Gardiner. Con él comenzó el asentamiento británico en las Islas Malvinas. Acompañado por su familia, se estableció en la Isla Keppel, que abandonó al poco tiempo. Thomas Bridges, de diecinueve años de edad, hijo adoptivo de Despard, quedó a cargo de la misión. Tras una breve visita a Inglaterra, donde fue ordenado Primer Obispo Anglicano en Sudamérica, regresó con su esposa a Keppel e hizo de la isla, su hogar. Y a pesar de que en aquel tiempo aún vivían en el extremo sur de América miles de yámanas, hay quienes todavía afirman que Bridges y su esposa, Mary Ann Varder, fueron los primeros residentes permanentes de la porción de suelo yagán que más tarde se llamó Ushuaia, y que sus hijos fueron los primeros «hombres» nacidos en aquellos territorios.

El relato histórico, en tanto «estructura verbal en forma de discurso en prosa narrativa» (White, 1998, p. 9), selecciona y combina cierta cantidad de datos o acontecimientos para explicarlos y presentarlos como encadenamientos de sucesos ocurridos en tiempos pasados. De tal manera, el discurso de la Historia no solo otorga un sentido a los hechos que relata y elige relatar. Simultáneamente, intenta organizar de forma racional y comprender el imponderable caos que surge de la experiencia humana inevitablemente afectada por el acaecer del tiempo. Trazar un itinerario, diferenciarse del mero acontecer de la especie para *ser*, *ser alguien*. Y para eso, es preciso explicar el tiempo como un ir del sujeto hacia un sentido; y explicar, también, al sujeto en el tiempo como un *ser* y no un mero, irracional e incomprensible *estar ahí*. En este sentido, la acción de narrar la(s) historia(s) aparece como posibilidad de representar

> *una realidad que se presenta a la conciencia humana, al menos en un aspecto, como un misterio irresoluble, pero en última instancia 'comprensible'. Este misterio no es otro que el enigma del ser-en-el-mundo [...] Dotar de una trama a una secuencia de acontecimientos y transformar con ello lo que de otro modo solo sería una crónica de acontecimientos (White, 1987, pp. 180-182).*

De hecho, como se verá, las crónicas de los anglicanos en la Patagonia persiguieron fines que superaron —por mucho— el mero objetivo de informar de sus acciones o inventariar los acontecimientos vividos.

Precisamente, ese afán de diferenciarse de la masa informe de la especie y dotar de un sentido existencial la aventura de andar en el tiempo ha sido la tarea fundamental de la Misión Anglicana en la Patagonia argentina. Por ese motivo, supuso una labor mucho más ardua y trascendental que aquella que declaran como la más valiosa de todas, es decir, la evangelización y civilización de la comunidad yagán. La incursión británico-anglicana de la *South American Missionary Society,* tal como queda planteada en los informes de Thomas Bridges y John Despard, está respaldada por tres figuras de las que es fiel y obediente servidora y a la que debe rendir cuentas de sus éxitos que, aunque mínimos y cuestionables, discursivamente superan en valor simbólico y espiritual el volumen de sus fracasos. Esas tres figuras, contenidas en la permanente apelación del emisor al «ustedes», son: los socios y amigos de la Sociedad, cuyas expectativas se deben alimentar y sostener para mantener el flujo de donaciones de las cuales la misión obtiene los recursos económicos e ideológicos que la solventan; la Corona y el Almirantazgo británicos, que autorizan y garantizan la permanencia del asentamiento en tierras extranjeras con el único fin de asegurarse su presencia en el archipiélago, en larga disputa con España y aún desprovisto de intereses argentinos; y por último, Dios, en cuyo nombre y por cuyos mandamientos dice actuar. En ese orden, la «santísima trinidad» socios/Corona-Almirantazgo/Dios funciona como la tríada de receptores de cada uno de los informes que los misioneros escriben y envían a Inglaterra. Al mismo tiempo, enmarca, justifica y dota de sentido la acción de los misioneros.

Los informes, a veces algo técnicos, enriquecidos por las crónicas de la vida cotidiana en el archipiélago y un abultado anecdotario de la convivencia con los yámanas, se publicaron con regularidad desde 1863 e incluían los *Informes Anuales* (1863-1973) y pintorescos artículos para la *South American Missionary Society Magazine* (1867-1963)[1]. En Tierra del Fuego, la acción anglicana instaló la puesta en escena de la salvación de dos formas simultáneas. Por un lado, en tierra firme, construyendo la pequeña iglesia, la escuela, las instalaciones destinadas a vivienda y depósito de materiales y alimentos; y el fundamental velero Allen Gardiner. Con

1 Consecuente con su firme intención de evangelizar a los pueblos de América Latina, la *South American Missionary Society* continuó con su trabajo mucho después de haberse retirado de Tierra del Fuego y el archipiélago de Malvinas. Asentada todavía en puntos estratégicos del mundo, continúa escribiendo su historia hasta el día de hoy.

él, los misioneros viajaban entre canales e islas llevando a la práctica el cristiano precepto de convertirse en «pescadores de hombres», visitando a los nativos fueguinos para llevarles la palabra de su Dios, conducirlos hasta la misión y convertirlos hacia sanas, buenas y pulcras costumbres. Por otro lado, en la escritura, herramienta vital que concretiza y sustenta la acción misionera y se esfuerza por convertirla en una «realidad» a los ojos de su triple destinatario. Respondiendo a la voluntad y a la necesidad de acortar la inmensa distancia que media entre los receptores y las costas australes, la escritura funciona a la vez como *mediación* y *presencia*. *Mediación*, en tanto que pretende sobreponerse a la distancia física y jerárquica que existe entre receptores y emisores, subordinados al mandato y las expectativas de la «santísima trinidad» a quienes responden y de cuya voluntad son instrumentos. *Presencia*, cada vez que las esmeradas descripciones del lugar, las criaturas y los trabajos, junto a las recurrentes contabilizaciones de recursos (siempre escasos) y nativos (cada vez menos), intentan hacer presente, dar un estatus real a lo que resulta intangible e ininteligible para los receptores. Todo ello, cristalizado en el estilo discursivo de las crónicas y explicado por la trama típica del discurso religioso occidental-cristiano y la utilización de sus tópicos más característicos que, desde el plano formal hasta el ámbito de las connotaciones ideológicas asociadas, refiere directamente al carácter trascendental de la acción evangelizadora.

Según el plan de Bridges, dicha acción incluye un conjunto de actividades que apuntan al objetivo esencial de conseguir que los nativos se conviertan en *sujetos* a los ojos de su Dios y de los europeos. Como ocurrió con el resto de las experiencias de contacto entre Europa y América, el encuentro de los anglicanos con los yámanas derivó en la construcción de fronteras que todavía prevalecen: aquí y allá; nosotros y ellos, los otros. Dicotomías que, por supuesto, devinieron en un conjunto de antinomias asociadas, cargadas de valores positivos y negativos según cada caso; aunque, claramente, la valoración positiva siempre ha recaído del lado de lo occidental, lo europeo y lo cristiano, usualmente identificados con el «nosotros» y el «aquí». Más allá de la extensa y abundante bibliografía dedicada a este análisis, bien vale volver a destacar aquí que se trata, en el fondo, de una disparidad arbitraria de orden ontológico que, como se verá más adelante y según lo explica Rodolfo Kusch desde su profundo trabajo filosófico y antropológico, consiste en la diferenciación y separación entre el *ser* y el *estar*. Desterrar las costumbres y modos de vida de las comunidades originarias de América aparece como la única vía posible para transformar lo informe y extraño en un mundo reconocible y apropiable: lo que *está-ahí* no *es* y necesariamente debe ser transformado en algún tipo de *ser*. Por ese motivo, los nativos, como imagen y representación de lo que *no-es*, pues a la vista de sus «descubridores» no tiene forma ni origen, deben ser convertidos en algo. La tarea consiste, pues, en cargarlos de un *telos* que otorgue sentido a un puñado de criaturas presumiblemente humanas que, caso contrario, corren el riesgo de no ser nada, como la tierra de nadie y sin nadie de donde han salido. Escribe Bridges en 1875:

> *... para hacer todo el bien que yo quisiera a esta gente, me parece que lo siguiente sería el mejor camino. [...] En primer lugar, asegurar una residencia mayor y continua aquí con un empleo general (tan lucrativo como sea posible) y retribuirles en cambio el necesario abrigo, alimento y ropa. Todos los que sean empleados recibirían diariamente instrucción religiosa y enseñanza vespertina, así como otros medios de desarrollar e influir en las mentes y corazones de los nativos, que deben ser firmemente proseguidos. Los jóvenes deben ser mantenidos por completo y alojados en edificios bien construidos, totalmente lejos de sus padres, hasta que éstos puedan, por la gracia de Dios, ser una bendición para sus hijos. Las personas jóvenes deben ser bien vigiladas, cuidadas, aconsejadas, exhortadas, instruidas y también adecuadamente empleadas, para prepararlas en los deberes de la vida, cuidarlas de sus problemas y llevarlas a que en todo vivan de modo de glorificar a Dios. Tan pronto como alguien llegue a ser apto, deberá ser ayudado para continuar en diversas ocupaciones, de acuerdo a nuestra propia dirección; algunos podrán ser maestros, sastres, hojalateros, granjeros, carpinteros, herreros, vendedores, etc. Para cumplir con esto y hacer que la gente sea capaz de llevar una vida cristiana feliz (Bridges, 1998, pp. 56-57).*

El proyecto anglicano supone un trabajo programado y estructurado en cuatro acciones básicas. Para crear y construir *ex-nihilo* una historia, una ciudad, un sentido y un modo de ser, debe: insertar en la comunidad yámana el hábito y la conducta del trabajo; simultáneamente, adaptarla según los principios y creencias del cristianismo; imponer progresivamente la urbanización, trasladando a los nativos desde sus chozas, sus canoas y familias hacia las instalaciones de la Misión; y mantener el nuevo orden mediante un control exhaustivo que, extensivo a todas las acciones anteriores, está basado en la estrategia fundamental de aplicar la coerción por el temor y sostener la permanencia y obediencia de los nativos premiándolas con alimentos, bienes materiales, vestimenta, trabajos o bautismos.

Para que sean capaces de llevar una vida cristiana y feliz, entonces, el primer paso consiste en hacer que los yámanas adquieran oficios e incorporen a su vida cotidiana el hábito del trabajo, como deber y valor moral. Solo así podrá ir asomando en ellos la dignidad, condición previa a ser vistos como hombres. De acuerdo con el concepto cristiano de «trabajo», servir a los jefes-pastores, ser retribuidos con una paga presuntamente acorde con las labores realizadas y las necesidades que cubrir, abandonar el pecaminoso acto de la mendicidad o el hábito salvaje y poco humano de la cacería o la recolección, les permite a los nativos la expiación necesaria para dar testimonio de su dignidad de hombres sirviendo a Dios y a sus semejantes. Injertar el trabajo como deber, como hábito y valor, constituye uno de las más altas metas para los anglicanos y es, a la vez, la tarea que consume su mayor esfuerzo:

> *He luchado mucho por sacar de la gente el continuo hábito de mendigar y dar, pero hasta ahora he tenido poco éxito. Cuando llega una canoa, muchos visitan a los*

> *recién llegados para tener una parte de cualquier alimento que hubieran traído. Sin embargo, no lo piden, sino que esperan hasta que han recibido algo. [...] Cada mujer considera que las provisiones que ha reunido son suyas, pero las da a quien quiere. [...] Este hábito es muy dañino, porque reduce la laboriosidad, invade la privacidad familiar, induce a mucho descontento y lleva a una servidumbre temporaria y a gran pérdida de tiempo (Bridges, 1998, p. 59).*

Hasta la incursión anglicana en Keppel, los yámanas desarrollaron una exitosa y larga subsistencia adaptada a las condiciones hostiles del medio. Para aventurarse en las costas del Canal de Beagle y protegerse del intenso frío, lograron construir canoas donde pudieron encender fuegos. Hombres y mujeres se repartían las diversas tareas que demandaba la navegación: ellas, amarrando los frágiles botes a los cachiyuyos de la orilla, capturando peces, recolectando mariscos y centollas; ellos, construyendo y utilizando arpones, hondas y trampas de lazo para cazar lobos marinos, aves y guanacos. Con el fuego siempre ardiendo en el centro de la canoa, las mujeres, sentadas en la popa, cuidaban las fogatas y dirigían la marcha, mientras los hombres se ubicaban en la proa listos para lanzar sus armas. Aunque la propiedad individual y familiar era importante, en la vida comunitaria de los yámanas los alimentos se repartían por igual entre los integrantes de las familias, amplias y numerosas. El trueque era una práctica habitual, pero el valor de los objetos se concebía, fundamentalmente, desde la utilidad. Ningún objeto valía ni permanecía más allá de la vida de sus dueños; por eso, cuando alguien moría, además de no volver a repetir el nombre del fallecido ni regresar al sitio de su muerte, todos sus objetos personales se destruían. De tal manera, los bienes materiales no tenían valor en sí mismos ni constituían el equivalente a alguna riqueza. Por el contrario, solo tenían sentido y valor por el uso que alguien les daba y estaban en el mundo para acompañar el estar de quien los portase.

En su forma de vida nómade, la comunidad yagán se adaptó a las condiciones hostiles de su entorno y construyó su identidad en la pertenencia a los grupos familiares (Rabe, s.d.); *ser alguien* equivalía al *estar-ahí,* en la tierra y junto a un grupo. Por ello, así como entre los yámanas resulta inconcebible la idea de riqueza como producción y acumulación, resulta igualmente inconcebible la exaltación de algún tipo de individualismo o superioridad de uno o unos pocos por sobre el grupo. De hecho, no había entre ellos jefes o autoridades superiores; cualquier varón adulto podía aspirar libremente a llegar a ser un «yekamush» (hechicero, curandero, chamán)[2]. Sin embargo, desde la perspectiva de los misioneros anglicanos y según los parámetros de la cosmovisión europea-cristiana, la comunidad yámana, con su estilo de vida, se confundía con la informe y amenazante Naturaleza. Y eso, claramente, supone un

2 "Los hombres que pasaban los treinta o cuarenta años de edad solían entrar en las filas de los médicos o exorcistas y se decían poseídos de influencias sobrenaturales para procurar el buen o mal tiempo, curar las enfermedades, etc.; pero este estado de cosas ha cesado desde hace mucho. Ya no existen doctores" (Bridges, 1998, p. 162).

hondo y grave peligro puesto que en el fondo, la misión anglicana, al igual que toda misión occidental y cristiana, avanzó tras el objetivo de separarse y diferenciarse de la Naturaleza para —a la vez— separarse y diferenciarse de la mera especie y erguirse como *ser*, sobre el trasfondo de la historia que ha escrito para darse un sentido, un origen, un *telos.* En definitiva, para salvarse de la finitud y el temor a la nada. Por eso, adquirir el hábito de trabajar redunda en expiación de la pecaminosa condición salvaje del cazador-recolector, al tiempo que separa al hombre de su vínculo íntimo con la Naturaleza para conducirlo a participar de la intimidad de otro vínculo: el que pacta con la productividad de la trinidad Dios/Almirantazgo y Corona británicos/misión anglicana que, en respuesta, considera la posibilidad de concebir a los yámanas como hombres, en tanto sujetos productivos y, por lo tanto, dignos de ser bendecidos con el don de la condición humana. Idea que, acaso no casualmente, es solidaria con la concepción del hombre en el contexto de la Revolución Industrial en auge y el naciente capitalismo de la época. Contexto en el que el hombre es tal y adquiere valor a la vista de sus semejantes en tanto se yergue y se presenta como individuo activo e inserto en el sistema de productividad, y en cuanto hace de su tiempo algo valioso por invertirlo en trabajo y traducirlo en producción de objetos. No son escasas las referencias de Bridges a la cantidad de tiempo que los yámanas invierten en procurarse el alimento; o a la cantidad de tiempo, aún mayor, que invierten en otras actividades a las que considera un desperdicio y un mero «andar rascándose»: «el problema no está solo en el tiempo concreto invertido para conseguir sus provisiones, sino en los muchos inconvenientes en los que se pasa este tiempo, lo que no les lleva a otra cosa que andar rascándose» (Bridges, 1998, p. 62).

Así pues, desde esta concepción, los yámanas pueden comenzar a adquirir el estatus de sujetos bajo la condición de que participen de la dinámica de la productividad, garantizada por dos figuras de autoridad fundamentales: el capital y la religión cristiana.

Si bien son escasos los estudios dedicados a la comunidad yámana, pues su prematura y rápida desaparición casi no dejó testimonios sobre sus creencias y modos de vida, varios autores coinciden en que así como no había entre los yaganes gobierno, jefes ni estratificación social, tampoco poseían un culto o sacerdotes, ni mucho menos el concepto y la fe en un dios único y omnipresente, ni alimentaban la creencia en castigos o recompensas post-mortem. Sí creían en la existencia de ciertas entidades buenas o malas que, desde una concepción occidental y cristiana, podrían considerarse parte de su acervo mítico más que como materia religiosa. Por ejemplo, los *kíshpix*, espíritus del mar, de los bosques de las rocas y otros elementos de la naturaleza; los *hanush*, espíritus u hombres salvajes; los *Yoalox*, dos hermanos de características superhumanas que, sin ser deidades, señalaban como responsables de haberles legado las habilidades de encender fogatas, cazar o confeccionar herramientas y armas (cfr. Orquera y Piana, s. d.). También contaron con una tradición rica en rituales que incluía ceremonias, cantos, danzas y un complejo lenguaje de pinturas corporales. No obstante, para la opinión de los europeos que los conocieron, todo ello hacía de los yámanas uno de los grupos más salvajes que jamás hayan pisado la Tierra.

> *Todos los viajeros están acorde en representar á los Fueguenses, ó los habitantes de la Tierra del Fuego, como los individuos más miserables de la especie humana. [...] Es probable que sus creencias se limiten, como en los Patagones, á supersticiones mas ó menos extravagantes», afirmaba Mr. Federico Lacroix de la Isla de Francia (1941, pp. 49-50).*

«Por su naturaleza y carácter, estos indígenas se parecen más a los animales irracionales que a los seres humanos», opinaba el vicealmirante holandés Geen Huygen Schapenham (Schapenham 1626, citado en Gallez, 2002). Otros, aunque americanos, como Armando Braun Menéndez, considerado por muchos padre fundador de la historia magallánica, advertían que «será preciso poseer un enorme caudal de amor al prójimo para sentirse atraído a corregir o mejorar la vida miserable de los indios de la canoa» (1959, p. 37). Pero los misioneros ingleses, inspirados y entusiasmados por Gardiner y llevados a la acción por Thomas Bridges, encontraron en tierra yagán suelo fértil para su creación. Como él mismo declara, los nativos del último confín no reconocían a un Creador. Y según escribe su hijo, Lucas Bridges, solo «tenían gran respeto por la magia y la brujería y esas criaturas salvajes de los bosques llamadas Hanush y Cushpij los aterrorizaban» (1952, p. 134), por lo que la presencia británico-cristiana en aquellas costas tuvo, a pesar de las incontables adversidades y fracasos, la gran virtud de que «en el transcurso de veinte años, unos pocos misioneros transformaron a estos salvajes irresponsables en una comunidad respetuosa de la ley» (1952, p. 281).

Minuciosos y esmerados son los censos de Bridges, que se ve forzado a realizar con relativa frecuencia ante la proliferación de enfermedades y la mortandad tan masiva como repentina de los yámanas:

> *... esta tribu yahgan, que hace treinta y seis años estaba ciertamente al menos en 3.000 personas no tiene ahora más de 400 almas. [...] Cuando en 1863 visité por primera vez la Tierra del Fuego, los naturales eran todavía numerosos y bastaron pocos días después de la llegada del buque para que se reunieran 300 o 400 individuos. Pero sobrevinieron enfermedades semejantes, entre ellas una especie de viruela, y desde ese día las pérdidas han ido siempre en aumento, no sólo en partes tocadas por la misión sino en todos los demás puntos. Finalmente, ha habido un terrible incremento de enfermedades pulmonares y una epidemia de sarampión que en un año redujo la tribu a unos 800 a 400 individuos (Bridges, 1998, p. 157).*

Igualmente minuciosos y esmerados son los relatos sobre la celebración del bautismo entre los fueguinos. En el contraste, pese a que decenas, cientos mueren, sobre todo como consecuencia de irreversibles tuberculosis, pocos son los que llegan a ser bautizados. Pero para el pescador de hombres, que invierte inenarrables esfuerzos en recorrer las islas y recolectar

nativos para llevarles la ley divina y civil, el éxito de un alma redimida, salvada por la gracia de la pulcritud que impone el bautismo, supera con creces el infortunio de tantas muertes y fracasos. Resaltar con constancia este aspecto es una tarea prioritaria para el cronista, autor de esta historia e instrumento de la creación de Dios y del Imperio Británico, que con frecuencia hace hincapié en el visible efecto transformador de su acción sobre los yagán: cuanto más adoctrinados y convertidos, más pulcros se vuelven. En algunos casos, la gran satisfacción del misionero consiste en advertir que algún nativo consigue abandonar definitivamente su modo de vida hundido en el hedor, porque

> *... ninguno de ellos está libre de parásitos; si no los tiene hoy, los tendrá mañana. [...] Los nativos entran y salen de las casas de los otros todo el día, restregándose uno con el otro [...] Ningún nativo, forzado así por el hábito y la costumbre general de soportar cualquier intrusión y contacto estrecho, puede mantenerse libre de parásitos. [...] Además, esta gente tiene un muy fuerte y desagradable olor. Siempre lo he percibido, aun en los más limpios de ellos, inclusive en la isla Keppel, de modo que inclinarse sobre ellos con la nariz cerca de sus cabezas para dirigir su escritura, ha sido desagradable y no soy del todo feliz en este aspecto (Bridges, 1998, p. 54).*

El avance de la misión anglicana, al igual que el de cualquier otra misión de conquista y evangelización sobre territorios y comunidades foráneas, responde a dos impulsos básicos y complementarios, aunque en apariencia resulten contradictorios: *injertar y separar.* Bridges, al igual que el resto de los misioneros y ayudantes que lo acompañaron, concretaron su plan de acciones de diferentes modos. Con estrategias de insistencia y repetición. Con una «educación» basada en mostrar qué ocurre cuando el hombre no trabaja, no come y no tiene las cosas que necesita (bien vale aquí recordar que el término *yagán*, como se los nombró, es la adaptación fonética del sinónimo de la lengua yámana con que se denominaba al «hombre», a la «criatura humana»; ergo, si el yámana no trabaja, no es digno de recibir alimentos, ni vestimenta, ni respeto). Con el añadido de una *economía de desamparo* sustentada en el individualismo, en la producción y la valoración de los objetos, que fue absorbiendo a la *economía de amparo* propia de la vida comunitaria donde los objetos valían por su uso y donde cada individuo, esencial e inalienable parte de un grupo, repartía y recibía de tal modo que no conoció la escasez ni el hambre (cfr. Kusch, 1999). También, mediante la humillación pública, sin castigos físicos, que hizo uso del temor y la vergüenza como instrumentos básicos de adoctrinamiento. Con los rituales de las leyes religiosas y civiles, ensayados primero en las casas de los nativos y luego practicados más rigurosamente en los asentamientos de la Misión. Con la introducción de un nuevo idioma, el inglés; así como de la escritura inglesa y los modales dictados por las normas de urbanidad londinense. Asimismo, con la superposición de otra piel sobre la piel, instalando el hábito de vestirse, de vestirse y de higienizarse de un modo preciso y particular acorde a la *european way of life* del momento.

Y acaso, esta última estrategia de «conversión» del *ab-origen* en *ser* sea la que mejor ilustre el modo de operar y el efecto del impulso de *injertar*. Hasta la llegada de los ingleses de la *South American Missionary Society* que se establecieron en Tierra del Fuego, los yámanas se vestían apenas con algunas pieles de lobo marino o guanacos que no llegaban a cubrirles la espalda; cortas y duras capas de cuero servían para conservar el pudor de su sexo. No usaban calzado ni otro tipo de abrigos. El resto de su cuerpo iba cubierto de grasa, con lo que se protegían del intenso frío; incluso, de las gélidas aguas en que se sumergían diariamente. Previo al asentamiento británico, ninguno de ellos murió por causa de las bajísimas temperaturas propias de su tierra ni de enfermedades provocadas por las condiciones ambientales. Solo cuando se vieron forzados a cubrirse de ropas y las ropas injertaron el abrigo, inadecuado pero correcto según lo que ordena la condición de ser hombres, se enfermaron y murieron de manera tan rápida como masiva. En otras palabras, al cubrirse de piel ajena, su propia piel se volvió inútil. Expuestos a la deriva de los vientos, y habiéndose quebrado el ancestralmente pactado vínculo de armonía con la Naturaleza, fueron devorados por la exterioridad.

La dinámica del injerto consiste en trasladar desde el exterior un fragmento de tejido ajeno hacia otro cuerpo, especie u organismo. Aunque ese tejido huésped no lleva consigo su propio riego sanguíneo, se alimenta y se propaga por la irrigación vital que toma de aquel en quien reposa. Pasado un tiempo, logra fusionarse con el cuerpo al que se incorporó; con la piel a la que, tiempo mediante, irá contagiando de la suya hasta convertirla en otra, distinta de la que solía ser. Así, cada vez que la misión anglicana tuvo éxito fue porque sus convertidos a hombres, sus *casi-seres,* incorporaron en sí los injertos que llegaron allende el mar. Transformados en otra piel, otros hombres, otras palabras, murieron. Como murieron de otras suertes aquellos que quedaron separados de esa tan particular dinámica de acoplarse a un organismo ajeno; aquellos en quienes el injerto no brotó.

La puesta en escena de la historia, nombrándolos y representándolos mediante la narración del cronista y su uso de diversas tramas y tópicos discursivos, les dio entidad y transformó a los yámanas en hombres (bastante) dignos de recibir la condición de *ser*. Dotándolos de un sentido elaborado de antemano y ajeno al que fue propio de la comunidad yagán, la historia relatada por Bridges injertó a los yámanas en el devenir de la historia. Representando «simbólicamente lo que de otro modo sería inexpresable en el lenguaje» (White, 1992, p. 182), les injertó también nuevos nombres y un origen, por lo que dejaron de ser *ab-orígenes* —los sin origen, ni causa ni principio— para ser *ellos*, *esos* otros hombres y mujeres con origen y *telos* y sentido. Y aunque, en general, la Historia siguió llamándolos así, «aborígenes», mezclándolos e identificándolos bajo esa denominación con toda etnia o grupo foráneo no conocido, la escritura, en tanto *mediación* y *presencia*, con su intencionalidad condujo «a la creación de vidas que tienen la coherencia de relatos con trama, [...] relatos con un comienzo, un término y final discernibles» (White, 1982, p. 183).

Una vez injertado el mundo europeo-cristiano en tierra yagán, cobró fuerza el impulso de *separación*. El encuentro de América y Europa no fue solo el encuentro entre dos mundos

o entre los unos y los otros. Más bien, desde una mirada eurocéntrica, supuso el impacto entre el *ser* y el *no-ser*; entre «el mundo» y el «no-mundo» de la informe y amenazante Naturaleza con todas las criaturas que, aunque antropomórficas, «no eran hombres». Al brotar la presencia europea en América y, con ella, el injerto de su mundo en estas tierras, se fue construyendo la frontera entre estos y aquellos hombres, entre unos y otros, esos y nosotros; entre la mera especie y los sujetos. Incluso, se impuso una separación semejante entre integrantes de una misma comunidad nativa. En el caso de la aventura épica de Bridges, se distinguieron claramente en el relato de sus crónicas los «yámanas de la misión» de los «yámanas de las islas» que se negaron a abandonar sus casas y formas de vida propias.

Con el injerto, la separación también actuó en otros ámbitos. Poniendo orden sobre el desorden y el sinsentido hallados, la moral del trabajo separó producción de ocio y, simultáneamente, dignidad de indignidad, sujetos de hombres, seres de criaturas, hijos de Dios de pecadores, trabajadores de cazadores y recolectores. Y superpuso la pulcritud por encima del hedor. Frente al hombre afectado por la Naturaleza y las fuerzas del mundo, que establece determinados pactos con ellas para *estar-en-el-mundo*, avanzó el hombre que afecta al mundo y actúa para modificarlo, para *ser-alguien* separándose de la mera especie y de la Naturaleza, a la que pretende convertir en servidora y escenario de su devenir. Plantándose, en definitiva, como agente de la creación de un nuevo mundo hecho a imagen y semejanza de la «santísima trinidad» que lo gobierna.

Antes que propósito moral, en el fondo de los intereses estratégicos y económico-productivos, y por sobre cualquier intención o mandato de imitar la creación divina de un mundo y un hombre nuevos en el confín de la Tierra, la aventura épica de la misión anglicana significó una aventura y un desafío ontológicos. Ese fue su verdadero propósito y su auténtico impulso, y en ello radica su valor: en

> *... el encuentro entre dos experiencias del hombre. Por una parte, la del ser, como dinámica cultural, cuyo origen se remonta a las ciudades medievales y que adquiere madurez hacia el siglo XVI. Por la otra, la experiencia del estar, como sobrevivencia, como acomodación a un ámbito por parte de los pueblos precolombinos, con una peculiar organización y espíritu (Kusch, 1999, p. 126).*

En ocasiones, los injertos fracasan. Simplemente, porque el tejido huésped es rechazado por aquel sobre el que ha ido a expandirse, pues no deja de reconocerlo como extraño y ajeno. Para entonces, la piel donde se ha introducido el huésped, nunca será la misma. Aunque mientras tanto, el impulso y los efectos de la separación siguen adelante. Pero, ¿qué ocurre, precisamente, con aquellos en quienes el injerto, sin brotar, dejó una rasgadura y quedaron afectados por su huella?

II. Y en el Origen, Fue la Piel

"Tiempo atrás, mis pasos anduvieron por estas playas, pero eran otros los pies, era otro el que estaba entre los perros imitando al cazador de cormoranes.
Tiempo atrás, mi sombra se escondía con el lobo marino de la infancia.
Hoy estoy solo".
Hain. Carlos Juárez Aldazábal

Wulaia, o «bahía hermosa», como fue bautizada en lengua yagán. 1859. La *South American Missionary Society* se prepara para construir sus bases allí, enclave elegido por John Despard y, estratégicamente, situado al oeste de la Isla Navarino, sobre el canal de Murray, al sur de Tierra del Fuego. Por entonces, Fitz Roy había hecho dos viajes hacia Inglaterra con Jemmy Button a bordo. Para decepción de los muchos ingleses que habían depositado en él sus más altas esperanzas de que sirviera como piedra fundamental de la civilización europea entre los yaganes, a la vuelta de su segunda excursión a tierras británicas, Button se despojó de sus ropas, rechazó todos los regalos recibidos (mayormente, fina vajilla de porcelana) y volvió entre su gente, a su antigua forma de vida, junto a su mujer y sus tres hijos. Desde Keppel, Despard ordena el envío de una embarcación con siete tripulantes, en su mayoría carpinteros, para comenzar con los trabajos de edificación de la futura sede de la Misión. Poco después de soltar amarras, en el pasaje entre Puerto Stanley y Navarino, un grupo de yámanas opone resistencia.

Superada la afrenta, comienzan a levantarse los cimientos de la base anglicana en Wulaia. Finalmente, a comienzos de noviembre se prepara la inauguración de la Misión; celebración que el propio Despard dirigiría, Biblia en mano y habiendo izado una bandera roja con una cruz blanca y letras del mismo color que rezaban «Tierra del Fuego» Todos los marinos asisten, excepto el cocinero de a bordo, Coles. Liderados, entre otros, por Jemmy Button, los yaganes oponen resistencia una vez más. Atacan el asentamiento y dan muerte a varios ingleses. Alarmado por la bulla, Coles huye. Durante semanas, deambula solo por la costa hasta que es recibido, cuidado y albergado por una familia yámana. Días más tarde, el capitán Smiley y un grupo de seis hombres embarcados en el Perseverance encuentran a Coles, desnudo y afeitado; Jemmy Button es quien lo devuelve ante sus compatriotas. Inmediatamente, el cocinero lo señala como responsable de la revuelta y de la muerte de sus compañeros. Pasadas algunas semanas, Despard abandona su ilusión evangelizadora y deja a cargo de la misión a su hijo adoptivo, Thomas Bridges. Mientras tanto, Jemmy Button es llevado a juicio por los ingleses, en lo que sería una causa que entretuvo y, dicen, conmovió, a toda Inglaterra: «el Imperio Británico contra Jemmy Button».

De los hechos ocurridos en tierras australes y del juicio contra Button son numerosas

las versiones que se atribuyen la virtud de reflejar la «verdad» de los sucesos. Las diversas historias coinciden en que el acusado finalmente fue absuelto; en gran medida, aseguran, por lo confuso de los testimonios brindados. También, porque si bien Button afirmó en reiteradas ocasiones que los cuerpos de los navegantes fueron sepultados, ningún inglés pudo hallarlos; por lo tanto, no hubo pruebas físicas que avalaran las acusaciones. No obstante, pese a la escasez de pruebas fehacientes, esas mismas historias insisten en señalar a Button como pleno responsable y se plantan como legítimas, ya sea por la autoridad debida a sus autores o por la veracidad a ellos otorgada en función de las instituciones que los respaldaron. Cuestionar y desmantelar tal autoridad y legitimidad; aligerar el peso de la Historia, dejando al descubierto sus fisuras, su puesta en escena, su carácter narrativo y su tan relativo como cuestionable valor de verdad, son solo algunas de las complejas y logradas elaboraciones de la novela *La Tierra del Fuego*, de Sylvia Iparraguirre.

«Recordar, recuperar (como objeto) un pasado ya vivido, es decir, que no se debe inventar sino reconstruir» (Molina, 2011, p. 103) es uno de los propósitos que tradicionalmente se le reconocen a la novela histórica. Tal es, de hecho, uno de los rasgos que la han definido como género. Sin embargo, la novela histórica de las últimas décadas, atravesada por una profunda reflexión sobre la referencialidad del lenguaje e inevitablemente afectada por una paralela crítica hacia el discurso de la Historia, se caracteriza por dejar al descubierto el componente ficcional y narrativo de toda historia y de la Historia. A la vez, en numerosas ocasiones se ocupa de presentar los hechos desde la distancia de una mirada crítica que suele dejar la narración en manos de una voz no legitimada ni oficial; generalmente, la voz de alguien que es o ha sido testigo marginal o tangencial de los acontecimientos narrados.

Es el caso de John William Guevara, sobre cuya voz en primera persona se desarrolla el relato de la masacre de Wulaia, escandido e intersectado de manera constante por el relato de su propia vida, la de Jemmy Button y el destino de ambos. Si como tradicionalmente se cree, el discurso de la historia debe estar sustentado por un sujeto narrador que, testigo directo o indirecto, actúa como una suerte de garante de la veracidad del relato, la particular construcción subjetiva de Guevara quiebra esa condición desde todo punto de vista.

Respondiendo a la solicitud del Almirantazgo Británico, que llega a sus manos vía postal desde el otro lado del Atlántico cinco meses luego de ser enviada, emprende la tarea de dar testimonio sobre Jemmy Button. Aporte que, a ojos del remitente, resulta fundamental para el juicio por la masacre de Wulaia; hecho del que Guevara solo supo por relatos de terceros. Los trazos no legibles del escrito que recibe representan, de por sí, un problema para Guevara, ya que no le es posible saber con claridad quién es el remitente ni, por lo tanto, quién será el destinatario de su prolongado informe: «míster MacDowell o MacDowness. No alcanzo a descifrar su nombre en el doblez del papel, y esto, presumo, ya significa algo» (Iparraguirre, 2001, p. 18). A partir de la indeterminación MacDowell/MacDowness, la autoridad del remitente y el peso de todo aquello que representa (el Imperio Británico, el Almirantazgo, Europa, etc.) se debilitan y hasta se neutralizan en lo ilegible y lo confuso del nombre. Ironía

que invita a pensar que nombrarlo de cualquier modo hubiese dado igual: el nombre, a fin de cuentas, es el señuelo de una ausencia, una rasgadura en la piel del mundo y en el orden del lenguaje. Y Guevara lo sabe.

De hecho, no solo se enfrenta a la recurrente pregunta de para quién escribe. Todo su relato está atravesado por otra inquietud, aún más honda: ¿quién escribe? Mientras va avanzando con su informe, acumulando páginas y páginas que Graciana, silenciosa y cotidiana compañera y testigo de sus días que lo observa desde los quehaceres de la casa, irá tejiendo como los pliegos de un libro, Guevara no logra decidir cómo firmará: «he estado dilatando el momento de escribir mi nombre. Mi nombre es un híbrido. No puedo dejar de sentir la violencia que su introducción ejercerá sobre lo escrito» (Iparraguirre, 2001, p. 41).

Hijo de un inglés y una criolla argentina, se reconoce desarraigado, hombre de orígenes tan contradictorios como difusos. Su madre, Lucía de Guevara, católica devota, casi analfabeta, morena y de ojos oscuros, mujer de tierra adentro, dejó en él una lengua y una escritura, su criollismo y su religión, su sentido de lo elemental. Su padre, William Scott Mallory, inglés de pelo rubio y ojos azules, melancólico marino, militar y desertor, le legó otra lengua y otra escritura, el aprendizaje del mar a través de los libros, el carácter protestante y blasfemo, el sentido por lo firme y lo concreto. La intersección de esos contradictorios y tempranos injertos devino, en Guevara, la aventura ontológica del encuentro entre dos mundos:

> *... yo, hijo de un gringo y una criolla, venía a ser la prueba de que la contienda entre ingleses y argentinos había tenido otros desenlaces, menos espectaculares, menos previsibles, menos públicos, y quizá por eso menos inquietantes. [...] ¿Quién es el que escribe? [...] Un solitario que a los diecisiete años dejó atrás la llanura y se largó al mar (Iparraguirre, 2001, pp. 42-43).*

Al igual que con MacDowell/MacDowness, la indeterminación hace valer sus efectos sobre el propio Guevara, que a veces se nombra a sí mismo así, otras veces lo hace como John William Guevara (omitiendo el apellido del padre fallecido que nunca se casó con la madre ni lo reconoció como hijo legítimo) y otras, como Jack. Pero, junto a todo eso, al escribir, Guevara también es el autor de otra historia: la de Jemmy Button, que es, al mismo tiempo, la suya. Como dirá,

> *...el motivo es Jemmy Button, no mi vida. No lo olvido, le aseguro que no puedo olvidarlo. Pero es mi historia la que me lleva hacia él, como décadas atrás el azar cruzó su camino con el mío. [...] El destino de Button tomó, hace tiempo, la forma de mi destino (Iparraguirre, 2001, pp. 48-49).*

En una vuelta de tuerca más a esta problemática, cabe preguntarse: este relato sin autor ni destinatario, sin un sujeto concreto y reconocible sobre quien narrar, ¿por quién será leído? En

lugar de hacerlo en inglés, lengua materna y única decodificable para su hipotético receptor míster MacDowell/MacDowness, Guevara elige escribir en su propia lengua materna, el castellano. Este detalle, para nada menor, pone de manifiesto cabalmente lo distorsionado de la misiva y el pedido que contiene, así como el carácter absurdo de la supuesta voluntad de comunicación. No solo porque, para el caso en cuestión, el testimonio de Guevara hubiese resultado irrelevante, incluso si el pedido y su respuesta hubiesen llegado a tiempo y se hubiesen encontrado en lo común de un idioma. Sino también porque, en virtud de lo dicho hasta aquí y de lo que aún queda por analizar, la pretendida relación de los hechos —que termina sin serlo—es el relato de alguien hacia nadie sobre un hombre que fue otro(s) y cuya historia es tan intransferible como irrepresentable. Pues, como se verá, solo puede decirse de la historia lo escaso y relativo de una experiencia subjetiva, frágil, relativa, que a fin de cuentas, no-es-la-Historia.

Escribir, entonces, deviene en impulso vívido de los recuerdos aislados y arbitrarios que vuelven a la memoria como quien se atreve a atravesar la noche, el desierto o la llanura para advertir que en el terreno surcado solo queda la ausencia de sus huellas, la irrecuperable travesía del viaje ya realizado. En la desobediencia a la relación pedida, el acto de escribir se desapega incluso de la voluntad de su autor. Como impulso autónomo que traza sus propias líneas y desvíos, no es transcripción ni explicación ni verdad. Casi sin quererlo, desemboca en reflexión, en inquietud constante, en observación de lo que ya no es ni será:

> *... como sea, la decisión o el instinto de usar la lengua de mi madre y no la de mi padre anula de antemano cualquier posible comunicación. En consecuencia, no escribo para usted, míster MacDowell o MacDowness de cara desconocida, ni para el Almirantazgo Británico. Por otra parte, el lugar donde vivo, la línea plana del horizonte que conspira contra cualquier intento de acción, lo vuelve vano; tampoco, entonces, escribo para los habitantes de esta llanura, mis compatriotas, que desconocen el extremo austral de nuestro país donde sucedieron los hechos. Para mi consuelo, he llegado a comprender que el acto de escribir se justifica a sí mismo y no requiere de ninguna explicación (Iparraguirre, 2001, p. 36).*

Si en algún momento, pese a distancias transoceánicas similares y a semejantes debidas obligaciones hacia un destinatario común, la acción de escribir la historia adquirió la doble función de *mediación* y *presencia*, en esta ocasión parece torcer y distorsionar esas funciones. Los siete pliegos redactados por Guevara, que finalmente termina por no firmar, no tienen por objetivo aliarse a la «puesta en escena» que, por ejemplo Bridges, se ocupó de cuidar. Tampoco pretenden dotar de sentido y origen a aquello(s) de lo(s) que el relato se apropia. Asimismo, muy lejos está de aventurarse en una épica emulación de alguna creación o imitación de otros mundos. Por el contrario, abiertamente, el escribir de Guevara funciona como *desfondamiento* y *ausencia*. *Ausencia*, puesto que tanto el destinatario, como el narrador y

el sujeto sobre el que narra son sujetos ausentes, zonas de indeterminación cuyos nombres ponen en evidencia el frágil, endeble vínculo que tanto une como separa al sujeto y sus múltiples predicados posibles. *Desfondamiento*, ya que advierte tanto la infranqueable distancia entre emisor y destinatario, como la imposibilidad de dar cuenta de hechos cuya veracidad es directamente relativa al punto de vista de quien los relate e interprete. Frente a ello, esta escritura deja al descubierto el fondo que anima el pedido a Guevara y la expectativa de su respuesta. Reparando, además, en que el relato de la historia que se pide contar nunca podrá decir qué pasó, sino que apenas llegará a ser un

> *... tejerse y destejerse de las causas y de los efectos [que] arma una secuencia en la que yo encajo y en la que este pedido suyo, míster MacDowell o MacDowness, adquiere un sentido: la justificación de una historia en la que los fracasos se den vuelta y, al mismo tiempo que condene a Button, reivindique al Capitán cerrando una especie de círculo. [...] Pero Inglaterra rara vez se ha preocupado desinteresadamente por el mundo que existe detrás de los hechos. Y lo que ha terminado por interesarme es justamente eso: lo que hay detrás de los hechos (Iparraguirre, 2001, p. 60).*

En consonancia con un rasgo común de la ficción histórica de las últimas décadas, la novela de Iparraguirre exhibe una actitud crítica respecto de la posibilidad de conocimiento del pasado, que se presenta como construcción, acaso como simulacro, y ya no como reflejo de lo ocurrido ni como verdad. Rompiendo el pacto de verosimilitud que tradicionalmente caracterizó al género de la novela histórica, el texto problematiza el saber historiográfico y cuestiona profundamente el concepto mismo de «verdad histórica» Plagada de reflexiones metatextuales, la escritura se presenta como *tejido* que desteje las causas y los efectos de una narración «oficial» que omitió y seleccionó acontecimientos o pequeñas historias a favor del entramado de una Historia mayor y monológica. A la vez, atenta contra la idea de conocimiento objetivo del acaecer histórico, narrando por la voz y la experiencia de Guevara, que son las de dos, él y Button: «este es mi relato, y se atiene a lo único que naturalmente manda en él: mi memoria» (Iparraguirre, 2001, p. 178). Consciente de que se trata de un relato subjetivo, sin pretensiones de veracidad ni verosimilitud y que se tejerá según el fluir de numerosas escansiones, desvíos, retornos y omisiones, *La Tierra del Fuego* incorpora la visión desde el margen y pone el foco en el fondo no contado de la historia. A la vez, sin negar la posibilidad de alcanzar «una» verdad, sí niega la idea de verdad como discurso único y unívoco entendiendo, en cambio, que en todo caso se tratará de una verdad poliédrica, facetada, relativa. De tal modo que, en la narración, la puesta en escena del enjuiciamiento a Button somete a juicio el relato fundador de la civilización y la barbarie patagónicas, develando la puesta en escena del discurso histórico y otros montajes involucrados en su trama.

Esa escritura, como «hebra sin fin de este relato para nadie» (Iparraguirre, 2001, p. 82), se arma como tejido que desteje y suelta determinadas alianzas y amarras de un género

y una trama que desnuda. Escritura que, como *espejo*, es distorsión y no copia fiel de lo que se esperaría que refleje. Aquí, las palabras no portan verdad alguna sino que «formulan un interrogante que permanece sin respuesta» (Iparraguirre, 2001, p. 217) y «abren un vacío en el que no me reconozco» (Iparraguirre, 2001, p. 218).

Escribir es, a fin de cuentas, transitar la doble y paradójica experiencia de la falta y el exceso. Tal vez, especialmente, cuando de re-producir los hechos, construir la presencia o re-presentar la memoria se trata. Falta que surge de la repetición de un interrogante que, cada vez, aumenta el vacío de la respuesta que no puede dar ni encontrar. Exceso, a partir del ahondamiento de una búsqueda que se presume perenne. Experiencia que, en su incesante intento por traducirse en lenguaje, se torna extraña e impregna de preguntas los hechos y las identidades. Enhebrarse del discurso que, como una ostra se defiende del cuerpo extraño de la arena,

> *... comienza pacientemente a envolverlo con su hilo de nácar para inmovilizarlo. [...] Su carta ha operado en mí como un organismo extraño del que me defiendo envolviéndolo. [...] La actividad a la que me he arrojado hace que me pregunte si las palabras no nos conducen, a veces, a la sinrazón. [...] Caigo en la cuenta de que tal vez sea más fácil maniobrar un barco que poner palabras en el pasado (Iparraguirre, 2001, pp.: 81-82).*

Como se ha advertido ya en numerosos estudios críticos, las ficciones históricas de las últimas décadas reconocen que

> *...to re-write or re-present the past in fiction and in history is, in both cases, to open it up to the present, to prevent it from being conclusive and teleological. [And] reveals that storytellers can certainly silence, exclude, and absent certain past events -and people- but it also suggests that historians have done the same (Hutcheon, 1990, pp. 107-110).*
> *[re-escribir o re-presentar el pasado en el ámbito de la ficción o de la historia supone, en ambos casos, abrirlo hacia el presente y evitar que sea conclusivo y teleológico. Y deja al descubierto el hecho de que los narradores pueden, ciertamente, silenciar, excluir y abstenerse de referirse a ciertos eventos pasados –y personas-, pero también demuestra que los historiadores han hecho lo mismo] (Hutcheon, 1990, pp. 107-110)*[3].

En eso consiste su mayor gesto crítico y allí se encuentra su postura ideológica en relación a las versiones que elabora sobre los relatos fundacionales o las «historias mínimas», marginales, que elige revisar y mostrar desde otra óptica. En ese desplazamiento de los puntos

3 La traducción es propia.

de vista y en la explícita selección de los hechos pasados que relata, los acontecimientos y sujetos que tradicionalmente han sido protagonistas de la Historia y portadores de determinados valores —asignados por el discurso que los representó— son corridos del centro y cuestionados, del mismo modo en que cuestiona el concepto mismo de verdad histórica. Desde esa perspectiva que descentra, el retorno de las identidades étnicas borradas y olvidadas (Lojo, 2006) es uno de los aportes que la nueva narrativa histórica suma a la tarea de repensar los márgenes y bordes, así como las problemáticas concernientes a la(s) identidad(es), la(s) subjetividad(es) y los orígenes.

En línea con estos propósitos, y en concordancia con sus múltiples reflexiones metatextuales y metahistóricas, la particular versión de la historia que se desprende de la pluma de John William Guevara somete a sucesivas torsiones y distorsiones a algunas de las más típicas dicotomías y lugares comunes que sustentaron por siglos el discurso histórico. Llegados a Londres desde la Tierra del Fuego, Jack Guevara como marino de Fitz Roy y Jemmy Button como curiosa presa de excursión, van «al encuentro de un orden que no preveía otro lugar para nosotros salvo el que ya nos tenía asignado» (Iparraguirre, 2001, p. 103). Allí, descubren y perciben la ciudad y la civilización desde el extrañamiento que provocan los fenómenos culturales y sociales europeos ante la mirada de los que «veníamos de los bordes del mundo, de los confines, de un lugar insospechado y bárbaro, que a pesar de mi buen inglés y mi crencha rubia emanaba de mí y me rodeaba, de igual manera que rodeaba a Button» (Iparraguirre, 2001, p. 103).

Desde esa mirada marginal, necesariamente corrida del centro y de la observación limitada de lo que la centralidad aglutina, la ciudad ya no puede sostenerse como reino y dominio de la civilización, con toda la positividad que supone la pulcritud y el progreso que pretende contener. Durante la noche, cuando las luminarias descuidan el alumbramiento de lo pulcro, de lo bueno y lo civilizado, Guevara y Button, mientras «caía la noche sobre el Támesis y merodeábamos los puentes» (Iparraguirre, 2001, p. 123), se acomodan para dormir «en los parques, en los portales, en los mercados, a la orilla del río» (Iparraguirre, 2001, p 123). Desde lugares así, habitan otra ciudad, el Londres-que-no-es:

> *... a medida que dejábamos atrás nuestro territorio natural, el puerto o los barrios fabriles de los suburbios, la existencia de esos barrios quedaba a cargo de los mendigos, de traperos, de viejas decrépitas, de ciegos y tullidos que rondaban los atrios de las iglesias. Su mendigar era nocturno. Con la luz del día aquellos seres volvían a sus madrigueras y desaparecían de los lugares donde la ciudad se ensanchaba en avenidas y parques, y donde su presencia hubiera puesto una mancha infamante sobre las paredes residenciales tras las que se movía el Capitán. [...] Siendo la misma, aquella ciudad era otra (Iparraguirre, 2001, p. 123).*

De igual modo, el dinero, fenómeno que Jemmy Button descubre en Londres, es percibido desde la distancia que impone el extrañamiento. Pese a que Guevara se empeña en cumplir

con su tarea de instruirlo en el significado y la dinámica de comprar y vender, las transacciones insisten en revelarse absurdas. Efectos similares afectan a otras cuestiones. En general, una cantidad de antinomias, con los valores positivos y negativos que cargan —los unos y los otros, el aquí y el allá, el campo y la ciudad, la civilización y la barbarie, entre otras— son objeto de esa mirada que, desde el extrañamiento, desplaza del centro, cuestiona y deja al descubierto la artificiosidad, lo grotesco, lo absurdo de todo aquello que se considera «normal» No es que Button se resistiera a estar en la ciudad, a aprenderla, a comprenderla,

> *... nada corporal le resultaba difícil de aprender. [...] Con sus preguntas desconcertantes, ponía en evidencia las confusas relaciones que para los blancos constituían la normalidad. La inconsecuencia lo confundía. Que se hablara por hablar o se aseguraran cosas que luego no corroboraban los hechos, lo desconcertaba. Que debajo de los hechos hubiera intenciones que los hechos ocultaban, lo decepcionaba y confundía (Iparraguirre, 2001, p. 118).*

Confusión semejante a la que experimenta Guevara en su convivencia con Button y a la de todos aquellos que se encuentran con él. Pero mientras los «blancos» responden al extrañamiento con la voluntad de injertar lo propio en lo extraño, de someter a una dinámica y una ética propias lo que es ajeno y externo y que, por lo tanto, aparece como amenaza, el extrañamiento de Button se traduce en mirada que desplaza. Y el desplazamiento, que opera desde los márgenes, no tarda en mostrar que cuando se habla de «margen» no se habla solo de «bordes», de lo que es barrido por orden de la pulcritud hacia un límite que roza con la exterioridad.

Como queda claro en los paseos de Jack y Button por Londres, los márgenes están en todas partes, en cada zona de mixtura, donde aunque sea, incidentalmente, unos se rozan con los otros; donde las luminarias prefieren no alumbrar o allí donde lo no alumbrado se asoma y se hace visible. Los márgenes están en el interior, en el centro de todas las cosas, cuestionando la idea de centro y desplazando la observación en múltiples líneas. Y al fin, una vez más, entre los bordes que pujan y el centro que insiste, el encuentro entre dos o más mundos expone y cristaliza lo dilemático y complejo de un sustrato tan común como inalienable: la condición humana y la experiencia de ser y estar en el mundo:

> *... allí, a unos pasos del manso Támesis, se suspendía por unas horas la angustia amarga de saber que la vida era como una trampa de la que muy pocos lograban escapar. [...] Era el punto de reunión de los que sobreviven como sea, de los que no tienen nada que perder, una ralea cuya misma sordidez y fealdad me fascinaron, porque empecé a saber, míster MacDowell o MacDowness, de un modo que no alcanzo a explicar, que ésa y no otra era la condición humana. [...] Yo estaba convencido de que si aquellas damas y caballeros encumbrados que había entrevisto en el otro*

> *Londres, el de lujosas e inmensas casas, que si cualquiera de ellos fuera arrojado a las calles sin sus posesiones, sólo con lo puesto, hubiesen llegado tan rápidamente como cualquiera de nosotros a esa condición última en la necesidad vital de sobrevivir (Iparraguirre, 2001, pp. 137-138).*

Como quedó dicho hasta aquí en más de una oportunidad, el encuentro con el otro es el encuentro entre dos (o más) mundos, entre dos (o más) experiencias del hombre. Ontológicamente, semejante choque resulta tan violento como desconcertante porque, ¿quién es ese otro que está ahí, frente a este que soy? Desde cada posición particular, cada una tan aleatoria como circunstancial, el sujeto se estructura como tal y se carga de sentido para *ser alguien* entre lo innumerable y lo inmenso de todo(s) lo(s) demás. Ahora bien, reiterando la pregunta: ¿qué ocurre con aquellos en quienes el injerto de un mundo-otro, sin haber brotado, deja una huella, una rasgadura imposible de cerrar u olvidar? Cierta opinión general coincide en observar que, a su regreso, Jemmy Button simplemente vuelve a su mundo y deja atrás Europa, sin más; en otras palabras, que se restituye o es restituido a un estado anterior. Sin embargo, dicha restitución no es más que una mera falacia.

Si en su estar-en-Londres la mirada de Jemmy Button, que no puede asimilarse a la mirada que la educación europea intenta imponerle, es una mirada que desplaza, cuestiona y desnuda lo que es extraño para él, es porque dentro de sí existe una zona incapaz de ser borrada o eliminada: Omoy-lume, como es nombrado en su idioma, parte de un pueblo donde la «vida comunitaria está por encima del individuo, por lo que no hay engaño ni explotación ni desprecio. En mi tierra no hay diablo, me dijo Button una vez» (Iparraguirre, 2001, p. 139). Y a la inversa, si a su regreso a Wulaia, años después, compareciendo ante un tribunal hace uso del idioma inglés y para encontrarse, nuevamente, con Jack y con el vínculo que los hermana, debe expresarse en el mismo idioma, es porque también hay en él otra zona incapaz de borrarse o eliminarse: Jemmy Button, aquel que por última vez, para despedirse de Guevara, «desnudo, levantó el brazo y lo sostuvo en alto; su mano, arriba, separó los dedos. [...] Ahora había diablo en el país de Omoy-lume» (Iparraguirre, 2001, pp. 284-285).

En todos los casos, el injerto procede por contagio a partir del traslado de un trozo de tejido de un cuerpo hacia otro. Colocado sobre la piel de quien lo recibe, el tejido huésped debe permanecer hasta poder acoplarse con el torrente sanguíneo de la piel sobre la que reposa y, así, transformar una piel en otra piel. Y también en todos los casos, los injertos se instalan para reemplazar o reponer algo que falta o está dañado. En ocasiones, como ocurrió con los yaganes (y por supuesto, con gran cantidad de comunidades foráneas que Europa salió a conquistar), los múltiples injertos practicados tuvieron el objetivo de hacer visibles como hombres, como sujetos dignos de ser llamados tales, a quienes de otro modo no podían ser considerados más que meros fenómenos de la naturaleza, *ab-orígenes*, criaturas sin origen ni causa, ni nombre ni sentido. «No habría "posterior destino" para el "desdichado indígena". Ni para los suyos ni para nadie de su tierra porque, fatalmente, iban a sucumbir. Su destino

y el de su pueblo estaban sellados» (Iparraguirre, 2001, p. 284) con la nueva piel que volvió inútil su propia piel. Antes de que su propia piel se volviera inútil, de regreso a su tierra, desde la cubierta del barco, Jemmy Button/Omoy-lume «se asomó y gritó, en yámana, unas palabras secas, tajantes. [...] –No más Inglaterra, Capitán. Nunca más Inglaterra. Empezó a quitarse la ropa para devolverla. [...] Como último gesto, Button encendió una hoguera en la costa» (Iparraguirre, 2001, pp. 202-203).

Desnudo y entre hogueras, subido a su canoa, entre los hijos y su gente, Jemmy Button/Omoy-lume elige, voluntariamente, regresar a su propia piel que, para entonces, entre «las arrugas y el cansancio acumulado alrededor de los ojos» (Iparraguirre, 2001, p. 282), ya estaría marcada por una imborrable rasgadura, como aquella que aún separa cada uno de sus nombres. Y ya no podría estar ni volver a estar en el centro o en el margen. Montado a su canoa, navegaría entre dos mundos, entre dos experiencias del hombre que fue, entre los idiomas que habló; el mismo y otro, entre la ausencia y la presencia.

El choque de dos mundos —como se vio en la lectura de las crónicas de Bridges— guiado por el afán de *ser*, de *ser alguien,* puede derivar en impulso de *injertar* algo donde «no hay nada» y *separar* lo *que—es* de lo *que-no-es,* para tomar relieve y diferenciarse del mero *estar-ahí*, de la especie; para conjurar la anónima e informe Naturaleza y hacer del mundo una creación de la mano de la escritura de la Historia y su puesta en escena. En *La Tierra del Fuego*, sin embargo, re-escribir y re-presentar la Historia implica un acto de reflexión y cuestionamiento. Una revisión que, desde una perspectiva crítica y que descentra, obliga a repensar los márgenes y bordes así como las problemáticas concernientes a la(s) identidad(es), la(s) subjetividad(es) y los orígenes. En este sentido, como ocurre con varios ejemplos de la narrativa histórica de las últimas décadas, la representación de las identidades étnicas borradas u olvidadas deja de concentrarse en la habitual actitud de rescatar o reconocer al marginal para otorgarle una presencia que no ha tenido. Antes que eso, invita a observar y analizar figuraciones subjetivas en cuyo interior, el impacto entre dos mundos abre una grieta a través de la cual se cruzan e intersectan dos o más experiencias del hombre. Otra(s) forma(s) de ser otro(s), que exceden la marginalidad o exigen replantearla. Pero ahora, «voy a despejar la mesa, voy a plantar en el medio el candil y le voy a enseñar a sostener la pluma, a entintarla, a trazar y a comprender los signos enigmáticos con los que, precisamente, me ha visto convivir tantos meses. Si éste es un relato para nadie, quizá yo mismo deba crearle un lector; y tal vez sea ella» (Iparraguirre, 2001, p. 286), Graciana, silenciosa testigo de la escritura y la búsqueda; criolla e indígena; analfabeta y a la vez sabia poseedora de un caudal cultural propio. Ella, de cuyo tejido los fragmentarios pliegos formaron una historia; mujer sin lectura ni escritura, tan dentro y tan fuera de la historia que vio escribir. Como quien debe arrojarse a nuevos mundos, tejiendo otras palabras, otras lecturas, para andar entre las islas, hacerse a la mar de las incertidumbres y salir al encuentro de lo particular que está allí.

Referencias bibliográficas

Braun Menéndez, A. (1959). *Pequeña historia fueguina*. Buenos Aires: Emecé.

Bridges, T. (1998). *Los indios del último confín. Sus escritos para la South American Missionary Society* (Canclini, A., Trad. Comp.) (2ª ed.). Ushuaia: Zagier&Urrurty.

Gallez, P. J. 2002. *El informe Schapenham, el documento más antiguo sobre los yámanas*. Recuperado 10 enero, 2013, desde: http://www.folkloretradiciones.com.ar/literatura/El%20Informe%20de%20Schapenham.pdf

Hutcheon, L. (1990). *A poetics of postmodernism*. History. Tehory. Fiction. Gran Bretaña: Routledge.

Iparraguirre, S. (2001). *La Tierra del Fuego*. España: Punto de Lectura.

Kusch, R. (1999) *América profunda*. (2ª. ed.) Buenos Aires: Ed. Biblos.

Lacroix de la Isla de Francia, F. (1941). *Historia de la Patagonia, Tierra del Fuego* é *Islas Malvinas.* Barcelona: Imprenta del Liberal Barcelonés.

Lojo, M. R. (2006). El retorno de las identidades étnicas borradas en la nueva narrativa histórica argentina. En N. Flawiá de Fernández y S. Israilev. (Eds), *Hispanismo. Discursos culturales, identidad y memoria* (pp. 66-77) Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.

Molina, H. B. (2011). Apuntes sobre el entramado narratológico de la novela histórica. *Revista de Literatura, História e Memória, 9*. Universidad Estadual del Oeste de Paraná, Brasil. Recuperado 20 mar. 2013 de: http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/issue/view/417

Orquera, L. A. Piana, E. L. (s.d.) Yámana, canoeros de Tierra del Fuego. Biblioteca Virtual del Museo del Fin del Mundo. Recuperado 18 enero, 2013, desde: http://www.tierradelfuego.org.ar/museo/virtual/yamana.htm

Rabe, E. A. (s.d.). Los Yámana. Área de Comunicación Social del Centro Regional de Investigación y Desarrollo de Santa Fe (Ceride). Recuperado 18 enero, 2013, desde: http://www.santafe-conicet.gov.ar/servicios/comunica/yamana1.htm.

White, H. (1998). *Metahistoria.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

White, H. (1987). *El contenido de la forma*. Narrativa, discurso y representación histórica. Barcelona: Paidós.

Representaciones de la Religiosidad Popular en la Novela Argentina Reciente

JIMENA NÉSPOLO*

Resumen: Las devociones populares evidencian el espesor simbólico de la cultura a través de un anclaje objetual que presentifica la fe de un modo insistente: imágenes de los santos, velas, flores, múltiples exvotos para los promeseros. La proliferación de estos objetos que participan del circuito económico se traslada a la escena narrativa de un modo singular, imponiéndose como la contraparte olvidada, ineludible, primigenia y recidiva del devenir discursivo-disciplinar de la Teología. El presente artículo aborda distintos textos narrativos de la última década a fin de analizar la malla simbólico-cultural de las devociones populares argentinas. Desde una perspectiva multidisciplinar, se intentará identificar el régimen estético que caracteriza a este corpus.
Palabras clave: Narrativa argentina, Devociones populares, Kitsch.

Abstract: *Popular devotions show the symbolic thickness of the culture through an objectual anchor that puts faith in an insistent way: images of saints, candles, flowers, multiple votive offerings for devotes. The proliferation of these objects that participate in the economic circuit moves to the narrative scene in a unique way, and it is imposed as the unavoidable, primal and forgotten counterpart of the discursive discipline of Theology. This article argues with different narratives of the last decade in order to analyze the symbolic-cultural mesh of Argentine popular devotions. From a multidisciplinary perspective, it will be attempted to identify the aesthetic scheme that characterizes this corpus.*
Keywords: *Argentine narrative, Popular devotions, Kitsch.*

El panteón de los santos populares argentinos es heteróclito y plural. Interesa detenerse en algunas de esas figuras, en su densidad simbólica, porque funcionan como agentes culturales cohesivos que al ser interrogados revelan la racionalidad estética que atraviesa un

* Poeta, escritora, investigadora del CONICET. Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Realizó estudios de postgrado en la Universitat Pompeu Fabra (Barcelona) y una investigación postdoctoral subsidiada por el Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Nación. Correo electrónico: jimenanespolo@gmail.com .
Fecha de recepción: 06-05-2013. Fecha de aceptación: 13-06-2013.
Gramma, XXIV, 50 (2013), pp. 125-135.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

horizonte cultural e histórico determinado. Colocados en un lugar problemático frente a la ortodoxia religiosa, las devociones populares aglutinan y convocan al pueblo en torno a núcleos simbólicos y emocionales, a valores y creencias características que «religan» desde los márgenes de la cultura la experiencia de la vida comunitaria. Según Lactancio, uno de los primeros escritores cristianos, la etimología del término «religión» revela precisamente ese volver a unir (*religare*) lo que se ha separado a través de la razón o la conciencia, esa fractura de la animalidad y la naturaleza generada al entrar en la cultura.

Ernest Cassirer (1971) definió al hombre como un «animal simbólico» que a lo largo de las épocas y las distintas civilizaciones ha sido capaz de producir símbolos de espesor mítico-religioso. Clifford Geertz, por su parte, pensó la sociedad religiosa como un «sistema de símbolos que obra para establecer vigorosos, penetrantes y duraderos estados anímicos y motivaciones en los hombres, formulando concepciones de un orden general de la existencia y revistiendo estas concepciones con una aureola de efectividad tal que los estados anímicos y motivaciones parezcan de un realismo único» (Geertz, 1989, p. 89). La cultura, el arte, la ciencia vendrían a ser el nuevo hábitat, «la» naturaleza que la singular animalidad del ser humano necesita para poder vivir y la religión, puntualmente, el sistema conceptual, mítico, simbólico y ritual que, planteándose en términos de *verdades absolutas,* opera sin necesidad de verificación o, en todo caso, reclama por parte del sujeto una verificación tautológica (Mansferrer, 2004).

A lo largo de la primera década del siglo XXI, se publicaron en Argentina una serie de textos con temáticas centradas en torno a la religiosidad popular. Si bien María Rosa Lojo ha recreado ficcionalmente en un solo volumen las devociones practicadas en este período (*Cuerpos resplandecientes. Santos populares argentinos,* 2007), intentaremos analizar un *corpus* plural, conformado por diversas novelas y relatos, junto a otras fuentes de análisis demográfico y antropológico, a fin de relevar la proliferación de estas prácticas y calibrar el régimen estético que las mismas despliegan en la vida cultural argentina.

Quizá sean las novelas de Leonardo Oyola (1973) las que conformen el núcleo más rico del *corpus*: El universo ficcional de *Chamamé* (2007), *Gólgota* (2008) y *Santería* (2008) se construye con un realismo que abreva en la cumbia villera más que en el rock del aguante; se trata de un realismo que activa en la prosa la oralidad y la incorrección de las hablas marginales y que acude al sincretismo religioso que exuda la Argentina pluricultural para caracterizar a sus personajes. Estos materiales heterogéneos le permiten a Oyola urdir su modesto aporte al género novela negra y salir airoso —recordemos que *Chamamé* obtuvo el premio Dashiell Hammett de Novela Negra en el año 2009—. Leídas en serie, es posible observar que la galería de personajes que conforma estas tramas, una y otra vez, resulta caracterizada a partir de la devoción; así, el mundo de la ley y el del hampa están también furiosamente escindidos por el estatuto de los santos protectores que los sujetos a su turno invocan. Así, leemos en *Gólgota*:

> Nosotros, la gran mayoría de los policías creyentes, le somos devotos al santo de los caballeros o al caballero de los santos, a San Jorge. Ellos, en cambio, al gaucho o al santito. Cuando se tatúan los cinco puntos, cuando hacen cara al dado, si lo curten prometiendo sangre a quien le tienen devoción, cagaste. Porque esos dos, ya sean el Gauchito Gil o San La Muerte, son tan cumplidores como celosos de que se les cumplan sus promesas (2008, p. 82).

Pero, en ambos mundos, campea la muerte y la venganza; el laberinto de callejuelas y ladrillos huecos que componen Villa Scasso pierde por igual a pibes chorros, policías y delincuentes experimentados en el violento imperativo de una única Ley, la del talión («muchos se tatúan en la cárcel prometiendo venganza contra el o los rati que lo encerraron. Es acción y reacción. Una interminable ley del talión repitiéndose infinitamente», 2008, p. 81). En el bizarro baño de sangre derramada, poco importa al final que San Jorge forme parte del culto oficial católico o que San La Muerte se coloque en sus antípodas: la sed de venganza, violencia y muerte termina igualando a todos los creyentes —parece decirnos Oyola en sus ficciones—.

Santería (2008), otra de las novelas que compone nuestro *corpus*, retuerce otra vez las regulaciones del género con chalecos antibalas, cosmogonía indígena, rock y conjuros. Aquí no hay crimen sino promesa de una muerte, la de la narradora protagonista de esta historia, la «Víbora Blanca», una joven vidente que vive en la villa Puerto Apache, si no realiza un «amarre amoroso» a una clienta que en el devenir de las páginas se tornará salvaje y temeraria: la Marabunta, especie de *femme fatale* vencida por el desamor y los años. A mitad de camino entre el folletín sentimental y la novela negra de suspenso, quizá no sea errado plantear que el verdadero eje temático del texto es la fe, la fe que empuja a los personajes a realizar actos superadores y elevarse por sobre sus miserias. Dice el texto: «Tener fe es tener poder. Si tenés fe no hay con qué darte. [...] Si tenés fe, tenés un arma. Yo tengo fe. Tengo poder. Y estoy armada. Por eso la gente viene a consultarme.» (*Santería,* 2008, pp. 18-19). ¿Y en qué cree esta bruja del Bien? En Dios, en los suyos y en el Gauchito Gil, un santón popular que se llama Antonio y el texto declara como infalible. Las historias traídas del Brasil profundo y del monte santiagueño, esas habladurías que circulan por El Jabuti, la otra villa donde se desarrolla esta historia y que, a diferencia de Puerto Apache, no sufrirá la topadora del menemismo, se mezclan en el texto con letras musicales y referencias televisivas como si fueran esas cartas de tarot que la protagonista lee para ganarse la vida.

En los dos tomos que componen la obra conjunta *Símbolos y fetiches religiosos en la construcción de la identidad popular,* editada por Rubén Dri (2003, 2007), puede observarse a través del rastreo etnográfico y sociológico la riqueza de la religiosidad popular argentina. Con todo, es posible observar que los distintos santos populares vernáculos y el culto que habilitan están íntimamente ligados a funciones sociales y roles mítico-culturales presentados no como estereotipos fijos sino como valencias lábiles, pasibles por expansión de acercarse a la cotidianidad del sujeto. La figura más interesante, y más popular de las últimas décadas,

quizá sea —en efecto— la de Antonio Mamerto Gil Núñez, conocido como «El Gauchito Gil». Según los registros orales, Antonio Gil habría nacido alrededor de 1847 y muerto en 1874 en la provincia de Corrientes, Argentina. Enrolado en la Guerra del Paraguay, participó también de la guerra civil argentina entre federales y unitarios, hasta que luego de recibir un mensaje divino decidió desertar del ejército: según cuenta la leyenda, Dios se le habría aparecido en sueños y le habría pedido que no derramara más sangre de hermanos. Gil se convierte, entonces, en un gaucho que faena ganado y roba, para repartir entre las familias más humildes parte de su botín; hasta que la policía lo detiene y ejecuta a ocho kilómetros de la ciudad de Mercedes. Desde entonces, algunos lo consideran un gaucho bandido y otros, un santo que se declaró inocente y salvó a un niño, al hijo de su captor. Pero lo cierto es que desde hace más de cien años, el culto al Gauchito Gil viene creciendo en la Argentina con una velocidad pasmosa que incluso cruza fronteras. Cada 8 de enero se dan cita en la ciudad correntina de Villa Mercedes cerca de quinientas mil personas para recordar esa trágica muerte y agradecer los «favores recibidos» por parte del gaucho crucificado, tal como lo representa su efigie. Como señala Rubén Dri, lo interesante de esta figura no reside en la veracidad histórico-científica de las leyendas que la recrean, sino que invita a desentrañar «qué significa el símbolo para los sectores populares, es decir, cómo estos lo interpretan. Ello implica no partir de certezas anteriores y sobre todo, no partir de condenaciones» (2007, p. 11). Lanzados a este ejercicio reflexivo, es preciso analizar el ícono a través del cual los creyentes presentifican al santo de su devoción, no como un fetiche alienante, sino como un objeto estético singular. En rigor, la escultura de yeso y molde prolijamente pintada del Gauchito Gil, que se vende no solo en el predio que oficia de templo sino en todas las santerías del país, puede variar de tamaño, pero la imagen suele ser similar: se trata de un gaucho con boleadoras y chiripá, cabellos largos y negros, ceño firme, mirada cándida, bigote imponente. Recuerda la imagen de Alfredo Alcón protagonizando el film *Martín Fierro* (1968), bajo la dirección de Leopoldo Torre Nilsson, pero con una cruz roja de fondo. Toda la tradición literaria argentina se solaza en esta figura que fusiona al Jesús de Nazaret con el gaucho matrero que infringe la Ley por seguir su propio camino.

Con todo, la *Primera encuesta sobre creencias y actitudes religiosas en Argentina* (FONCYT y CEIL PIETTE - Conicet, Dir. Fortunato Mallimaci), realizada en agosto de 2008, arroja algunos datos interesantes: 9 de cada 10 argentinos de todas las edades dice creer en Dios, el 61 % afirma que se relaciona con Él por su propia cuenta y el 76 %, que concurre poco o nunca a los lugares de culto[1]. La arrasadora mayoría de creyentes, junto al alto índice de sujetos que

1 La *Primera encuesta sobre creencias y actitudes religiosas en Argentina* (FONCYT y CEIL PIETTE-Conicet, Dir. Fortunato Mallimaci), realizada en agosto de 2008, de alcance nacional y una cobertura de 2.403 casos, releva los siguientes datos:
DIOS Y SUS MEDIACIONES: 9 de cada 10 argentinos de todas las edades creen en dios. 61,1% de los que afirman o dudan creer en dios se relaciona con él por su propia cuenta. 45% acude más a dios en momentos de sufrimiento.
EL CULTO: 76% de los argentinos concurre poco o nunca a los lugares de culto. 23,8% son practicantes frecuentes.

se relacionan de manera «libre» con su Dios, indica que existe un notable relajamiento de la matriz disciplinar de la religión en tanto institución, y un robustecimiento de las prácticas paganas que el creyente vivencia como auténtica moción de fe. Conviene asimismo recordar que durante el período de la última dictadura militar, hubo un estricto control burocrático de los grupos religiosos, a través del Registro Nacional de Cultos; a esta ley, que obligaba a los cultos religiosos a registrarse, se intentó modificarla a mediados de la década de 1990, pero recién a partir de la presidencia de Néstor Kirchner, los requisitos para la inscripción se volvieron más laxos. Aun así, según apunta el investigador Alejandro Frigerio,

> ... hay muchos grupos que no quieren inscribirse porque no les interesa o no saben cómo hacerlo. En la medida en que estas religiones se hacen cada vez más populares, crece el número de templos pentecostales o umbandistas en sectores más alejados de la Capital, a los que no les preocupa o no tienen los medios para hacer el trámite en el Palacio San Martín (2004, p. 6).

En la sociedad argentina actual, las devociones populares evidencian ese espesor simbólico a través de un anclaje simbólico-objetual que presentifica la fe de un modo insistente: textos, ficciones, imágenes de los santos que emulan la hagiografía cristiana, velas, flores, múltiples exvotos y *souvenires* para los promeseros... La proliferación de estos objetos que participan del circuito económico que rodea a los templos y que trasladados luego a la escena privada de las personas son testimonio de su fe, se imponen como la contraparte olvidada, ineludible, primigenia y recidiva del devenir discursivo de la teología. Es curioso, en este sentido, observar que los textos ficcionales que ponen en escena la religiosidad popular acuden, además, a referencias de la cultura mediática para crear suspenso en la trama. *La asesina de Lady Di* (2001), de Alejandro López, por mencionar una novela que fue muy

---

26,8 % nunca asiste a las ceremonias.

RELIGIÓN POR REGIONES: NOA: 91,7% son católicos. SUR: 21% son evangélicos. AMBA: 18% son indiferentes a lo religioso.

RITOS: El bautismo es el rito de ingreso más practicado. 95,3 % de los encuestados está bautizado.

ACCIONES VALORADAS DE LAS RELIGIONES: 28,3 %: Educar a los jóvenes. 27,2 %: Ayudar al necesitado y al que sufre. 6,6 %: Promover la paz.

SEXO Y RELIGIÓN: 92,4 % de los consultados está de acuerdo con que los chicos reciban educación sexual en las escuelas.

PLURALISMO, DIVERSIDAD Y CULTURA CRISTIANA: 76,5% de los entrevistados se definen católicos, 9% evangélicos, 11,3% agnósticos, ateos o indiferentes, 1,2% testigos de Jehová, 0,9% mormones, 1,2% otras opciones.

PRÁCTICAS RELIGIOSAS ELEGIDAS: 78,3% rezar en casa, 42,8 % leer la Biblia, 31 % concurrir a santuarios.

RÁNKING DE CREENCIAS: 91,8%: Jesucristo. 84,8%: Espíritu Santo. 80,1%: Virgen María. 78,2%: Los Ángeles. 76,2%: Los santos. 64,5%: La energía. 38,8%: Los curanderos.

PRÁCTICAS ALTERNATIVAS: 31,5% Consultó alguna vez a un curandero. 25,9% Cree en la astrología. 25,7% Cree en la videncia y la adivinación.

leída, festejada y reeditada en los años posteriores a su publicación, se construye también sobre la saturación *kitsch*, el mundo de las telenovelas y el *pop* musical latino, pero desde la psicología sádica de un personaje: el universo religioso funciona aquí como el revés diabólico de Esperanza Hóberal, la protagonista, que es movida solo por la pasión del Mal y el ansia de destrucción. No obstante, es de observar que la epopeya maléfica de Esperanza se detiene, curiosamente, cuando logra quedar embarazada de Ricky Martin, el conocido cantante latino. *La Virgen Cabeza* (2009), de Gabriela Cabezón Cámara, actualiza el mismo recurso narrativo: esta vez es Susana Jiménez, la diva mediática argentina, quien pasa sin solución de continuidad de un sistema de relatos a otro (del show televisivo a la ficción textual) para ser sanada milagrosamente por la mística travesti que protagoniza la novela. Al igual que las novelas de Oyola, Cabezón Cámara también desarrolla su trama en un escenario villero, pero multiplica allí las referencias literarias y explora quizá con mayor profundidad las razones complejas de estas prácticas:

> Tardé meses en perder esa perspectiva; el panteón villero fue una fiesta para el par de idiotas que éramos él y yo en ese momento. El Gauchito Gil, de chiripá rojo, nos suscitó comentarios como estos: «¿pero está canonizado?». «Creo que no, Dani, puesta a canonizar ladrones, la Iglesia prefiere a los que roban a los pobres». «Tenés razón: hasta Jesús lo dijo, al César lo que es del César». «Sí, pero César estaba vivo y seguro que tenía alguna idea de qué hacer con las monedas. San Martín, Roca, Mitre y Sarmiento, ¿para qué mierda podrían querer los billetes? En los trenes no lo gastan, no sé si te subiste a alguno últimamente» (2009, p. 56).

La Virgen Cabeza se organiza en torno a dos narradoras enamoradas entre sí, dos voces que compiten por ofrecer su versión de los hechos y que marcan el adentro y el afuera de la cultura y también de la fe: la periodista frívola y descreída, que estudió letras clásicas en la universidad y que se droga con «merca» por aburrimiento, y la travesti villera que se comunica con la Virgen María y que por su valentía y misticismo adquiere visos de heroína. No es menor que en la novela también se recuerde el culto a la Difunta Correa y que se homologue su imagen al ícono de la Virgen («La Correa debía ser obra del mismo escultor que había hecho a la Virgen, era igual de raquítica y cabezona», p. 55), y a ésta con las «travestis villeras» (que «nacen murciélagas y viven vestidas para la noche», p. 55): el régimen estético de la novela presentifica desde la religiosidad *kitsch* las demandas de las minorías sexuales que poco tiempo después de la publicación del texto encontrarían su amparo en la Ley de Matrimonio Igualitario, sancionada en Argentina en julio de 2010.

Si bien la militancia *queer* y de género se continúa en su siguiente *nouvelle*, *Le viste la cara a Dios* (2012) —en la particular denuncia de la trata de blancas y la explotación sexual de menores—, es en *La Virgen Cabeza* donde Cabezón Cámara más originalmente rescribe el culto mariano desde una perspectiva lésbica. Así, la maternidad, como fuerza dadora de

vida, que recuerda la adoración a la Virgen a lo largo de todo el país (la Virgen de Luján, de Pilar, de San Nicolás, de Itatí, etc.), se actualiza en el texto en la adoración a esta «Virgen Cabeza» que imparte su mensaje de amor en un español castizo que resuena —en ese escenario marginal— tan arcaico como risible.

Como Chertrudi y Newbery (1978) han estudiado, el culto a la Difunta Correa se remonta al siglo XIX, a la época en que las luchas intestinas entre unitarios y federales desgarraban a la Argentina naciente. No obstante, es en la década de 1970 cuando más se populariza su devoción, y miles de personas comienzan a peregrinar, principalmente en Semana Santa o el Día de todos los Santos, hasta el pueblo de Vallecito (en la provincia de San Juan), donde se encuentra su templo. Podría observarse, al hilo de las reflexiones vertidas sobre la novela de Cabezón Cámara, que la figura de la Difunta Correa ya conjugaba los rasgos propiamente estereotípicos de la madre primordial junto a otros considerados como esencialmente masculinos, como la valentía o la decisión. El ícono de yeso que en la actualidad la recuerda representa a una mujer yacente vestida de rojo estridente (la primera versión del ícono, ubicada en la capilla más antigua del predio de Vallecito, la muestra con un vestido azul a la usanza mariana), con zapatos negros y un brazo extendido, la cabellera negra desparramada sobre sus hombros y sobre su pecho, el hijo presto a succionar el pezón que milagrosamente habrá de salvarlo. El ícono *kitsch*, por tanto, intenta presentificar desde la estética más afín al creyente la historia de esta madre joven y hermosa que, negándose a ser botín del vencedor, se lanzó heroicamente a cruzar el desierto en busca de su hombre.

Hacia fines de los años ´90 emerge otra figura en el santoral popular argentino que recrea los rasgos marianos, pero esta vez en el mundo de la noche y la bailanta: Gilda, una ex maestra de escuela nacida en 1961 bajo el nombre de Miriam Alejandra Bianchi, que al comenzar la década comienza a gozar de gran popularidad en el mundo de la cumbia. El 7 de setiembre de 1996 ella, su hija y su madre, junto con los músicos de su banda, fallecen en un accidente de tránsito cuando viajaban a un concierto que se realizaría en la provincia de Entre Ríos. Ese lugar, con los restos del ómnibus donde se accidentó, oficia de templo al cual llegan miles de peregrinos de todo el país para pedirle a «Santa Gilda» que sane enfermedades, consiga trabajo, amor y dinero. A su tumba, en el cementerio porteño de Chacarita, también llegan miles de devotos y fanáticos para cumplir promesas y pedirle favores, dejándole cartas, fotos, rosarios y estampitas con la imagen de la propia Gilda (Dri, 2003).

Los textos ficcionales que trabajan sobre el panteón *sui generis* masculino suelen, pues, asociarse a las temáticas violentas del género policial, actualizando de manera mediada su leyenda (desde Antonio Gil a Vairoleto, por supuesto, pero también San Jorge). Las nuevas «santas mujeres» suman, por su parte, a las características maternales propias del culto mariano de la ortodoxia cristiana, connotaciones eróticas y cierta voluptuosidad andrógina. La salud, el trabajo, la sanación de un familiar enfermo, el amor, la fecundidad son las principales razones de las ofrendas y pedidos levantados en sus templos. Y si la historia de los santos se encarga de recordar el periplo de sufrimientos que su cuerpo debió atravesar antes

de encontrar la muerte, la imagen que los presentifica en sus santuarios, íconos y estampas, los muestra extrañamente hermosos, rodeados de una perfección áurea (Lojo, 2007). Belleza y felicidad —parecen decirnos— son solo atributos de la muerte.

Colocadas en un lugar problemático frente a la religión institucionalizada, el imaginario popular asume estas figuras en su costado más humano, como seres que, a través de sufrimientos y pruebas extremas, se han impregnado del poder y la trascendencia de lo sagrado. Ese cuerpo sufriente y sacrificial es representado por figuras pretendidamente bellas que recuerdan al santo popular al modo de la hagiografía cristiana, pero desde una cotidianidad próxima al devoto, una cotidianidad claramente ubicada dentro de la estética *kitsch*.

En la otra punta de este mapa imaginario, habría que colocar la novela de Agustina María Bazterrica, *Matar a la niña* (2013), que trabaja no ya los mecanismos de empoderamiento que produce la fe en las clases populares, sino los de dominación alienante de una religión asumida mayormente como institución disciplinadora. El personaje principal del texto es un ángel, que lleva peluca, alas de plástico y un tufillo tan decadente que abruma. Está atado a su nube de papel maché y algodón por una cuerda rústica; tiene fobia a las alturas. Se dirá que este ángel forma parte de una heráldica de la cual reniega. Tiene una «misión» y habita el paraíso, el mundo supraterrenal de los elegidos; pero no sabemos si en efecto lo eligió, si fue víctima de sus circunstancias, o si solo debió aceptar su sino como condena (ahora tienta todas las formas posibles de escape). El personaje cavila que la causa primera que lo ata a su estado angélico es la mirada infantil y beata que desde el mundo terrenal lo invoca. Piensa que eliminando la causa se librará de su «infierno». Este ángel, el crítico erudito en arte sobre cuya voz se orquesta la novela *Matar a la niña*, está muerto, pero siente, y entre los sentimientos que lo agitan el más poderoso es el persistente deseo de matar a la «Niña Santa»:

> Nadie nos prestaba atención, excepto, claro, la Niña Santa que podía ver con claridad a los que estaban en las primeras nubes. [...] Parecía salida de una estampita de Murillo, colgada en el claustro más silencioso de un convento de vírgenes perpetuas. Era rubia con cabellos de oro puro, con una boquita de fresa tierna y resplandeciente y ojos azules como una laguna en flor. Tenía vocecita de miel azucarada, tan suave como un terciopelo que cae dócilmente con la música del amanecer rosa y anaranjado. Las manos, que se juntaban para el rezo diario, eran dos panecillos recién horneados, y ella toda olía a rosas blancas nacidas bajo el rocío liviano que nos regala el nuevo día. Un vómito sagrado (2013, p. 26).

El texto combina escenas descriptivas, otras de acción dilatoria en pos de ese único objetivo («matar a la Niña»), y numerosas páginas dialogadas que dan forma y sustrato al mundo que el narrador delinea sin ahorrarse ricas referencias a la historia del arte, embebidas en un humorismo trágico. Se dirá que es gracias a esa burocracia kafkiana, absurda y desternillante pero asombrosamente próxima, que la narración se prolonga en detrimento de la profecía

aniquilatoria del «Antiniña». Cupidos, ángeles guardianes, serafines: con todos delibera «el elegido», a fin de justificar su deseo y poder llevar a cabo su «misión»: «...según lo que vos me dijiste cuando estábamos aterrizando acá en la Tierra, era que también querías matarla para que, y te voy a citar, «terminemos de una vez por todas con esa colección de hipócritas elitistas» (p. 189). Luego: «Créalo. Si la Niña desaparece, el cielo desaparece y nosotros vivimos en paz. Estamos cansados de sus estúpidas nubes» (p. 199).

Construida con un final doble que remite a una circularidad —mediados dos intentos de muerte, la novela termina como empezó—, el mérito del texto de Bazterrica no es tanto su originalidad temática o su incorrección política, sino quizá el curioso ardor revolucionario con que se posiciona desde las primeras páginas: «Matar a la Niña es para mí —dice Valeria Correa Fiz en el prólogo— un manifiesto revolucionario. Su rebelión se dirige contra lo sagrado, lo bello, lo sublime o lo edificante.» Todo eso condensa, al parecer, la figura de la «Niña». Poco importa que desde Edmund Burke (*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) e Immanuel Kant (*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, 1764), «lo bello» y «lo sublime» se hayan constituido en categorías que se excluyen entre sí y que nada tienen que ver con «lo edificante». Tampoco importa que la «belleza» que desbarata en su grotesco el texto sea la belleza *kitsch* del simbolismo religioso de las masas. Contra el mito patriarcal, omnipresente en el último siglo, lo que el texto pone con singularidad en escena es el poder articulador de la mirada femenina, muda, infantiloide y funcionalmente «menor».

Hacia el final de su misión, el protagonista de *Matar a la niña* recibe un telegrama en donde las «Entidades» —especie de espíritus ubicados en un más allá del Bien y del Mal— lo felicitan por «haber construido exitosamente su infierno» (p. 217). El brulote de la trama asume, pues, a conciencia el hecho de que toda potencia denegadora construye su espectralidad.

Si es cierto, por tanto, que el *kitsch* es huida, una huida incesante hacia lo racional y lo bello del pasado a través de clichés y convenciones que logran crear la atmósfera de seguridad que la sociedad exige, el *kistch* del *merchandising* devoto que esta figura angélica pone en escena requiere al menos un detenimiento. Según Herman Broch (1970), la técnica del *kitsch* se fundamenta básicamente en la imitación, la factoría en serie es racional incluso cuando el resultado es altamente irracional o llega al absurdo. Como sistema de reproducción que es, el *kitsch* se ve obligado a copiar los rasgos específicos del arte permitiendo la asunción del objeto en mercancía. Pero ¿qué sucede cuando la mercancía abandona la esfera de lo ornamental y se embebe de los rasgos del rito y la ceremonia pagana? ¿Puede la mercancía ahora atacar la lógica del capital desde su mismo seno religando los primigenios lazos que unen arte, religión y vida?

Hace pocos años, Andreas Huyseen se preguntaba cómo el artista crítico podía modificar la industria cultural si el capitalismo producía «inevitablemente un mínimo de arte y un máximo de basura y kitsch» (2002, p. 264). Intentaba criticar la tesis de la sumisión total del arte al mercado, luego de un siglo definido por los condicionamientos de la industria del

espectáculo de masas, y con esto advertir si era posible o no la emancipación del espectador y del consumo. No obstante, en esta consideración subyacía el sentido primigenio del término: en pleno quiebre modernista, el *kitsch* peyorativamente indicaba el gusto vulgar de una nueva y adinerada burguesía que intentaba alcanzar el estatus de las élites culturales copiando las características más evidentes de sus hábitos. Era aquello considerado estéticamente pobre, de dudosa o mala factura, que desde un lugar de autenticidad podía ser denunciado. Desde el campo de la estética, prontamente se unió *kitsch* a la «falsa conciencia» que el capitalismo creaba; en términos de Adorno (1944), en la industria cultural, el arte es controlado por el mercado y consumido pasivamente por el pueblo: lo *kitsch* se constituía como parodia de catarsis, y también parodia de conciencia estética.

El fenómeno se afincaría, pues, en una cultura consumidora que produce para consumir y crea para producir, en un ciclo cultural cuya idea es la de la aceleración. La lógica que justifica esta paradoja es la aceleración y el acrecentamiento de la producción de creaciones artísticas consumidas por una «inmensa mayoría» con la fruición del bien escaso aunque excelso. Desde la fulguraciones creativas del estado del arte posmoderno actual, podría decirse que el objeto artístico, sea cual fuere la forma que adopte, es, en verdad, homologable al objeto más trivial de consumo masivo. El uso y el consumo sería, pues, la única marca «diferenciable». Si no hay huida, escapatoria, del objeto artístico transformado en «producto», la infructuosa tarea de realizar la fusión mástica entre «arte y vida» que se impusieron las vanguardias sería asumida por la estética *kitsch* como una forma de «arte de vivir». Si esto es así, el *kistch* del *merchandising* religioso, al superar su condición de mercancía embebiéndose de la experiencia de lo sagrado, quizá sea la última oportunidad que tenga el Arte de reencontrar en estos tiempos su arcano sentido.

Vacío y desesperación... Vacío y desesperación ante la búsqueda del sentido de la vida que puntualmente recuerda al cuento «La fe» (2011), de Mariana Docampo. Allí, la protagonista narradora, atravesada por la angustia de un mundo secularizado, prueba todas las ofertas «religiosas» que la sociedad consumista de hoy le ofrece: el *New Age*, la astrología, un viaje aurático al Cerro Uritorco, las runas, el *I Ching*... Para al fin encontrar —como los antiguos— en la experiencia animal, traducida en experiencia estética, el arcano sentido del mundo:

> Los animales son abismos, portales por los que es posible salir o ingresar. Quiero decir: no hay cosmos. Hay conectores que articulan sistemas. Y cada objeto es portal y conector de otro sistema. Ahora circulo entre las personas, con animales a mi alrededor. Estoy conectada con el Todo (2011, p. 90).

A Modo de Conclusión

Se han analizado las novelas *Chamamé* (2007), *Gólgota* (2008) y *Santería* (2008), de Leonardo Oyola; *La virgen Cabeza* (2009) y *Le viste la cara de Dios* (2012), de Gabriela Cabezón Cámara, y *Matar a la niña* (2013), de Agustina María Bazterrica, entre otros textos,

y se ha identificado a la estética *kistch* como el régimen singular desde el cual mayormente se (re)crean las figuras y los modos de la religiosidad popular argentina. Asimismo, abordar contrastivamente el *corpus* junto a otras fuentes de análisis demográfico y antropológico nos ha permitido relevar la proliferación de estos cultos (San la Muerte, el Gauchito Gil, Santa Gilda o la angelología) en otros ámbitos de la cultura argentina reciente: la preponderancia simbólica que adquiere el *merchandising* religioso popular exige revisar los modos en que el arte *kitsch* permite la expansión y/o la contrición de la experiencia de lo sagrado en comunidad.

Referencias Bibliográficas

Adorno, T. (2007 [1944]). *Dialéctica de la Ilustración.* Barcelona: Akal.

Bazterrica, A. M. (2013). *Matar a la niña.* Buenos Aires: Textos intrusos.

Broch, H. (1970 [1955]). *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Barcelona: Tusquets.

Cabezón Cámara, G. (2009). *La Virgen Cabeza.* Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Cabezón Cámara, G. (2012). *Le viste la cara a Dios*. Buenos Aires: La isla de la luna.

Cassirer, E. (1971). *Filosofía de las formas simbólicas I- II.* México: FCE.

Chertrudi, S. - Newbery, S. (1978). *La Difunta Correa.* Buenos Aires: Huemul.

Docampo, M. (2011). *La fe*. Buenos Aires: Bajo la luna nueva.

Dri, R. (comp.). (2003-2007). *Símbolos y fetiches religiosos en la construcción de la identidad popular I, II.* Buenos Aires: Biblos.

Eliade, M. (1994). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor.

Frigerio, A. (2011). La gente siempre creyó en formas diferentes a las que la iglesia intentaba imponer. *Nuestra cultura.* Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación, año 3, n° 14.

Geertz, C. (1989). *La interpretación de las culturas.* Barcelona: Gedisa.

Girard, R. (1972). *La violence et le sacré.* París: Grasset.

Huyseen, A. (2002). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Kulka, T. (1996). *Kitsch and Art*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

López, A. (2001). *La asesina de Lady Di.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Mallimaci, F. (2008). *Primera encuesta sobre creencias y actitudes religiosas en Argentina 2008.* FONCYT y CEIL PIETTE-Conicet, Argentina.

Lojo, M. R. (2007). *Cuerpos resplandecientes. Santos populares argentinos*. Buenos Aires: Sudamericana.

Lojo, M. R. (2011). Santas ficciones. Literatura y mitología popular: diálogo con María Rosa Lojo. *Nuestra cultura.* Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación, año 3, n° 14.

Oyola, L. (2007). *Chamamé*. Barcelona: Salto de página.

Oyola, L. (2008). *Gólgota.* Barcelona: Salto de página.

Oyola, L. (2008). *Santería*. Buenos Aires: Negro Absoluto.

Héctor Viel Temperley: de márgenes, exclusiones y extraterritorialidades

CRISTINA PIÑA*

Resumen: A partir de la caracterización de los dos únicos poetas místicos argentinos —Jacobo Fijman y Héctor Viel Temperley— se aspira a recortar la peculiaridad de la poesía de Viel Temperley, destacando tanto sus aportes a la imaginería tradicional de la mística española, a la presencia del erotismo y la sexualidad en ella y a las transformaciones formales que introdujo. Asimismo, se confronta el tipo de extraterritorialidad en la que se situaron ambos.
Palabras clave: poesía mística argentina, extraterritorialidad, erotismo, experimentación formal

Abstract: *By characterizing the only two Argentine mystical poets —Jacobo Fijman an Héctor Viel Temperley— this article seeks to specify Viel's personal and peculiar poetry, by underlying: his contribution to traditional mystical poetry's imagery; the presence of eroticism and sexuality in his poetry; and the formal transformations he introduced. It also confronts the different type of extraterritoriality where they placed themselves*
Keywords: *Argentine mystical poetry, extraterritoriality, eroticism, formal experimentation*

Según nos enseña la historia, en los sucesivos momentos en que han surgido místicos en el contexto de las diferentes religiones occidentales —no me refiero a las orientales por falta del debido conocimiento— las distintas iglesias han mantenido una prudente distancia de ellos y una cuidadosa vigilancia de sus actos, sin duda porque, como lo señala lúcidamente Vicente Fatone (2009):

> *La experiencia mística puede ser definida como sentimiento de independencia absoluta. La mística queda contrapuesta así a la religión que, de acuerdo con la famosa definición de Schleiermacher es sentimiento de absoluta dependencia (p. 36).*

* Poeta, crítica literaria, traductora y profesora universitaria. Magíster en Pensamiento Contemporáneo; Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad del Salvador. Es Profesora Titular de Teoría y Crítica Literaria e Introducción a la Literatura, en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Correo electrónico: cpina@ciudad.com.ar.
Fecha de recepción: 19-04-2013. Fecha de aceptación: 24-05-2013.
Gramma, XXIV, 50 (2013), pp. 136-150.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

No es extraño, en consecuencia, que el campo intelectual argentino haya remitido a sus márgenes a los escasos poetas que podríamos calificar de místicos y que, desde mi punto de vista, se reducen a Jacobo Fijman y Héctor Viel Temperley, acerca de quienes, sin embargo, debemos hacer las debidas especificaciones y puntualizaciones, ya que presentan diferencias importantes. Si reduzco tan drásticamente su número en relación con el grupo delimitado por María Amelia Arancet Ruda (2003), excluyendo a Miguel Ángel Bustos —quizás el poeta de los señalados por la ensayista en quien encuentro momentos más cercanos a la mística— Olga Orozco, Amelia Biagioni y Francisco Madariaga, que considera integrantes de un territorio —más intuido que cartografiado— configurado por una poesía conscientemente volcada a lo *absolutamente otro* (Arancet, 2003, p. 2), es porque, para mí, ese rasgo los califica como poetas religiosos y no místicos. El místico, desde mi punto de vista, más que volcarse a lo *absolutamente otro* da cuenta, desde la limitación del lenguaje humano de su «salida del mundo» y su «encuentro» con eso —o ese— radicalmente otro que es Dios.

Pero volviendo a la marginalización a la que se han visto relegados Fijman y Viel Temperley, considero que, más allá de su coincidencia en ese peculiar territorio que constituye la mística argentina, ambos casos son notoriamente diferentes tanto en cuanto a los motivos que determinaron sus respectivas exclusiones —que se vinculan con diversos aspectos, según lo señalaré— como a su ulterior recepción por parte del público, de sus colegas y de la crítica.

I. Jacobo Fijman: Mística y Locura

Como lo sabemos por quienes se han ocupado de la vida y la obra de Jacobo Fijman —Juan Jacobo Bajarlía, Daniel Calmels y Arancet Ruda entre otros— este hijo de inmigrantes rusos judíos que vinieron en 1902 a la Argentina, perteneció al grupo *Martín Fierro* a partir de 1926, en cuya revista publicó tanto poemas como relatos y críticas, si bien ocupaba una posición más marginal que la sus principales animadores, entre los que estaban autores como Borges o Girondo. En dicha ubicación, así como en su posterior apartamiento de la mayoría de los integrantes, sin duda tuvieron que ver sus problemas mentales —estuvo internado por primera vez en el Hospicio de las Mercedes en 1921, tras su segundo ataque de locura— y la vida errante y de extrema soledad y pobreza que llevó, hasta su internación definitiva en el Hospital Borda a partir de 1942, del cual, sin embargo, siguió saliendo cuando su enfermedad se lo permitía para leer en bibliotecas y mantener relación con algunas personas.

No obstante, hasta principios de los años 30 participó del grupo vanguardista y mantuvo una relación más o menos estrecha con muchos de sus integrantes, quienes lo valoraban. Esto queda demostrado, por un lado, por la inclusión de sus poemas en antologías de la época y por la posterior ponderación de su genio lírico por parte de escritores y críticos como Manuel Gálvez, Antonio Pagés Larraya y Vicente Zito Lema, así como por el hecho de que, un año antes de su muerte, se le dedicara el primer número de la revista *Talismán* (Arancet, 2002, p. 11). Por el otro, por la carta que Girondo le dirige a Antonio Vallejo para que cuide de

Fijman durante su estadía europea —a la cual el autor de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* también había contribuido económicamente— transcripta por Bajarlía en su libro sobre Fijman y que merece citarse:

> *Es injusto que Fijman viva de esa manera y no pueda beneficiarse con una experiencia cultural que él aprovecharía mucho mejor que otros. Ya había pensado en ofrecerle mi ayuda [...] La ayuda monetaria no sería suficiente, debería acompañarse de cierto control, de una tutoría inteligente y discreta. Y aquí surge otra dificultad: la convivencia con Fijman. Durante cuatro, cinco, seis horas; alguna vez durante un día entero, yo puedo viajar, conversar y divertirme en compañía de Fijman; pero llega un momento en que ya no doy más. [...] Vos, a lo que parece, aguantás mucho más que yo (Arancet, 2002, pp. 17-18, nota 2).*

Es decir que, más allá de sus problemas mentales, de su vida recoleta y de su extrema pobreza, durante sus años martinfierristas Fijman tuvo lectores entre sus compañeros de generación para sus tres libros publicados y la crítica los reconoció y se ocupó de ellos. Asimismo, en el *roman à clef* de la vanguardia argentina que es el *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, apareció bajo el nombre de Samuel Tesler. Después de su muerte, sin embargo, aunque dentro del mundo de los escritores se mantuvo su presencia, tanto en artículos sobre su producción como en los libros que le consagraron respectivamente Juan Jacobo Bajarlía y Vicente Zito Lema y en su inclusión como personaje en una segunda novela, *El que tiene sed* de Abelardo Castillo, fue escasa la atención que se le prestó en el mundo académico. Tal silencio se rompió con la tesis doctoral de Arancet Ruda de 2002, si bien la plena accesibilidad a su obra se vio postergada hasta 2007, en que aparece su *Poesía completa* en Ediciones del Dock[1].

En otro sentido, y antes de dejar su figura y su obra, creo que cabe apuntar —también como contraposición con Viel Temperley— que Fijman era de origen y cultura judíos y que se convirtió al catolicismo en 1930, seguramente no como mera búsqueda de aceptación por parte de sus compañeros martinfierristas —como lo apunta Leonardo Senkman (p. 164), en una apreciación que al igual que Arancet Ruda considero unilateral—, sino como respuesta a un profundo anhelo espiritual, según lo demuestra el hecho de que la mayoría de sus poemas publicados con posterioridad a su conversión —los de *Estrella de la mañana* de 1931 y los no reunidos en libro hasta la aparición de la *Poesía completa* en 2007— sean de temática religiosa o directamente mística.

Asimismo, y ya en el plano de la obra, advertimos su imbricación dentro de la tradición mística española a partir del uso de imágenes y paradojas asociadas con ella (Xirau, 1968, pp. 40-46), más allá de las variaciones formales que introduzca, desde neologismos hasta la

1 Como lo consigna Arancet Ruda hubo una primera publicación —no completa— de su obra: Jacobo Fijman (1983). *Obra poética*. Buenos Aires: La Torre Abolida.

utilización del verso libre y otras transgresiones vanguardistas.

Es decir que en el caso de Jacobo Fijman, su marginación se vincula en gran medida con una vida marcada por la locura y la internación, mientras que su obra, más allá de su condición mística y de su vanguardismo, no implica transgresiones que obstaculicen su lectura.

En cambio, cuando pasamos a Héctor Viel Temperley, nos encontramos con una figura totalmente diferente tanto por sus orígenes como por su trayectoria literaria, por la peculiaridad —o extraterritorialidad— de su poesía mística y por los avatares de su recepción según veremos seguidamente.

II. Héctor Viel Temperley: Mística, Erotismo y Transgresión Formal

Para empezar, a diferencia de Fijman, Viel Temperley pertenecía a una familia de clase media alta que tenía campos, gracias a lo que pudo entrar en contacto con el paisaje del campo argentino —a tal punto importante en sus primeros libros—, así como con el mar, en veraneos donde empieza a desarrollar su pasión de nadador y su amor por el mar, que adquirirá un valor simbólico fundamental en su poesía.

También, frente al misógino y mentalmente desquilibrado hijo de inmigrantes, Viel formó una familia de siete hijos —con quienes mantuvo una relación singularmente entrañable y cariñosa hasta el fin de su vida, según lo testimonian las cartas que les envió— por más que rompió el matrimonio a causa de su vocación de escritor, como lo señala el narrador Juan Forn (2010), amigo de su hija Verónica, al relatar cómo conoció a Viel: «[...] ella quería que yo conociera a un poeta de verdad, un tipo que había dejado a su mujer y a sus hijos, además de su cómodo trabajo y su clase social, para dedicarse a escribir poesía» (párrafo 1).

Por más que la explicación es sin duda acertada, creo que también habría que tener en cuenta el tipo de poesía de Viel, en la que la religiosidad —presente desde el comienzo a través de la figura del ángel y las apelaciones directas a Dios— se va acendrando hasta que se opera ese «salto fuera del mundo» que implica la unión mística con Dios hecha palabra en su último libro, *Hospital Británico.* Y ese acendramiento es sinónimo de apartarse del mundo e imponerse una disciplina —que, sin embargo, no remite a la ascética, como veremos— a la que se refiere su hija María Soledad en el libro *Como flechas en la mano de un valiente* (2000) donde relata su experiencia como maestra entre los matacos durante 1984 y transcribe las invalorables cartas que su padre le envió en ese período. Allí, tras leerle a su compañera una misiva del 8 de mayo de 1984, se sucede este diálogo:

> *¡Huy sí tenés razón, sufre!*
> *—Yo siempre pensé que quien escribe poesía, tiene que tener el coraje para permanecer en carne viva. Mi viejo no piensa en entretenerse mientras vive, pretende ir siempre a lo más profundo. Todo es viento, tormenta, fuego o mar para él.*
> *—Debe ser agotador, ¿no crees?*
> *—Es que de otro modo no quiere o no le interesa vivir. [...] Sabés que si lo conocieras*

> *te daría la impresión de que vive una vida sin descanso, al máximo de sus fuerzas, tiene una disciplina admirable de escritura, gimnasia, hacha, natación y oración. La muerte, estoy segura, lo va alcanzar en pleno Crawl, que es su estilo de natación favorito (p. 43).*

Volviendo a la comparación con Fijman, cuando pasamos a considerar la trayectoria de ambos, surge una diferencia de signo opuesto, ya que frente a la participación de Fijman en la vanguardia del 20 y su intervención en el campo intelectual del momento —al margen de que no ocupara una posición central— creo no exagerar si digo que Viel Temperley fue un autor casi totalmente secreto y excluido de todas las manifestaciones vinculadas con la poesía y la literatura de las décadas del 50 al 70, exclusión que se mantiene hasta la aparición de sus dos últimos libros en la del 80, durante la cual murió. Me refiero, por cierto, a *Crawl* (1982) y *Hospital Británico* (1986), libros que sin duda despertaron interés, sino asombro, a raíz de la profunda transgresión formal que aportaban y de la extraterritorialidad de su planteo religioso y místico.

Sin embargo, entre 1956 —fecha de *Poemas con caballos*— y 1978, en que aparece *Legión Extranjera*, el autor había publicado siete libros, solamente uno de los cuales apareció en una editorial importante —*El nadador* de 1967 en Emecé— y sus contactos con escritores se limitaban a Enrique Molina —uno de sus escasos amigos del ámbito literario, quien escribió la contratapa de *Carta de marear* (1976) y el prólogo de *Hospital Británico*—, Fernando Sánchez Sorondo —amistad vinculada más que con lo estrictamente literario con la relación de aquél con una de sus hijas, y que escribe la contratapa de su libro *Febrero 72 Febrero 73* (1973)— y Fogwill, a quien lo vinculaba, más allá de una similar ascendencia inglesa —que le permitió a éste captar todas las connotaciones del título *Crawl* (AA.VV., 2011, p. 31), el primero de los libros de Viel que leyó—, el hecho de que ambos trabajaran en el ámbito de la publicidad. Fogwill, precisamente, fue fundamental para el rescate de su obra a partir de 1991, ya que, gracias a su insistencia en el valor de la poesía de Viel, *Diario de Poesía* le dedicó el dossier de «Poesía Argentina» en su número 19 de ese año, lo cual marcó el comienzo de la verdadera recepción de su obra. Por fin, también se relacionó con Oscar Hermes Villordo, según se deduce de dos de las cartas dirigidas a su hija Soledad donde lo menciona (Viel Temperley, 2000, pp. 41 y 91).

Pero una vez iniciado el camino de recuperación de su poesía, y nuevamente en oposición a lo ocurrido con la obra de Fijman, Viel se convirtió primero en escritor de culto —denominación que personalmente rechazo porque me parece que encubre la mala conciencia de quienes así lo califican a causa del desinterés editorial en la obra— para luego circular por la Universidad —gracias sobre todo a Delfina Muschietti—, generar una serie de estudios tanto breves como extensos, la publicación de dos libros enteramente dedicados a su poesía, la redacción de una tesis doctoral y, lo fundamental, la reedición, primero de sus dos últimos libros en un solo volumen en 2001 y luego de su *Obra completa*, apareci-

dos, no por casualidad, en la misma editorial que editó la de Fijman, Ediciones del Dock.

Regresando a la exclusión de Viel del campo intelectual, no cabe, sin embargo, achacársela exclusivamente a sus integrantes, ya que al autor no le interesaba integrarse en grupos, como dijo en la famosa entrevista que le hizo Sergio Bizzio para *Vuelta Sudamericana* en 1987, poco antes de que muriera, y que es la única que se le realizó y que actualmente se consigue *on line*:

> *—Creo que eso es culpa mía. No hice ningún movimiento para acercarme. No estuve en ningún grupo. Siempre rehuí las presentaciones. Y hasta Carta de Marear, que apareció en 1978, había publicado cinco libros...*

Ahora bien, más allá de tal actitud, considero que hay diversos aspectos en su obra que la vuelven especialmente difícil de asimilar para el contexto de la época, tanto en lo relativo a su estricto contenido religioso y místico como a sus aspectos estéticos y a su tratamiento del cuerpo y la sexualidad, la suma de los cuales lo convierten en un «extraterritorial», según lo he calificado. Extraterritorial de la mística, extraterritorial de la poesía, extraterritorial del mercado.

En lo que se relaciona con la mística, quisiera partir de una reflexión de Cristóbal Cuevas (1980) acerca del factor que, en su opinión, determina los singulares logros estéticos de la mística carmelitana dentro del ámbito hispánico, representada por Santa Teresa y San Juan de la Cruz. Para el estudioso: «su ideario se ajustaba mejor que ningún otro al espíritu de los tiempos» (Cuevas, p. 492). Si consideramos desde esta perspectiva la poesía de Viel Temperley, nos tropezamos con una ambigüedad que, desde mi punto de vista, constituye el primero de los obstáculos para su recepción por parte del público y la crítica contemporáneos.

En efecto, tanto como en la cultura del siglo XX se ha revalorizado el cuerpo y se ha legalizado su representación, al igual que la del erotismo en general, en la literatura y el arte, la religión católica ha mantenido su tradicional actitud de depreciación del cuerpo. Si a ello sumamos que en el Cristianismo el camino hacia la unión mística se apoya precisamente en una ascética —que entraña el rechazo del cuerpo, el anonadamiento de la subjetividad y la purgación de lo sensorial para permitir el encuentro pasivo con Dios— la exaltación del cuerpo presente en la poesía de Viel, su transformación de dicha ascética en «entrenamiento atlético» o «deporte de Dios» —encarnados en la natación o el ejercicio rítmico de hachar— implica un cambio radical que parece llevarnos al terreno opuesto.

Y si digo «parece» es porque tal ruptura con la tradición cristiana de ninguna manera entraña que Viel adopte esa otra forma de mística contemporánea no religiosa representada por «la experiencia interior» de Georges Bataille, donde lo que se experimenta no es la presencia sino la ausencia de Dios, según lo señala acertadamente Gabriela Milone (2003, pp. 15-21).

Y ese rasgo que, por un lado, lo hace más accesible para quienes no se interesan por la mística desde un punto de vista religioso pero se sienten atraídos por la sensualidad de su poesía, implica un factor de incomodidad para los ortodoxos, que a menudo quedan desconcertados ante ella.

En rigor, la mística de Viel es una mística «encarnada» en el sentido de que, yendo más allá de las tradicionales metáforas amorosas utilizadas para la representación de la unión del alma con Dios que inaugura el *Cantar de los cantares* y retoma San Juan de la Cruz, en su poesía hay una fuerte presencia de la sensualidad y la sexualidad, de esa «carne» desestimada como impura por la ortodoxia cristiana.

Dicho rasgo lo vemos ya en el principio mismo de su poesía, donde todavía no hay experiencia mística pero sí una religiosidad que pasa necesariamente por el cuerpo. Pienso en *Poemas con caballos*, donde en «El arma», más allá de las excusas del joven poeta que se anteponen a sus seis partes, es innegable esa exaltación, como advertimos aquí[2]:

Mujer enamorada, tú en mi cuerpo
eres mi alma de pie, como una espada
que idéntica a su vaina adolescente
nada lo mismo el cielo que las aguas.
Espada con latiente empuñadura,
porque es de seno izquierdo sobre mi alma,
mi mano quiebra y abre este muchacho,
que es mi cuerpo y mi edad, para que salgas
tú, mujer, en defensa de ti misma;
Porque mi alma eres tú, desenvainada (Viel Temperley, 2009, p. 28).

Una exaltación similar en *Huanae vita mia* lo lleva a reafirmar la carne desde el mismo Adán, como se percibe en el comienzo de «Qué horror el paraíso»:

Qué horror el paraíso
si Adán no hubiera amado
la carne de su carne, (Viel Temperley, 2009, p. 101).

gesto que en el libro *Plaza batallón 40* pasa a ser sacralización de la sexualidad, según se advierte en el poema «Cataratas», uno de los que anticipan, en su planteo, el excepcional poema «Equitación» de *Legión Extranjera.*

En efecto, en «Cataratas» directamente se produce la bendición de cuerpo y sexo, por cierto que a través del Hijo, por su condición de Dios hecho carne:

[...] me quito la camisa,
me arranco las espuelas
.....

2 Todas las citas de poemas de Viel Temperley pertenecen a su *Obra completa.*

Arqueo suavemente el pubis
hacia las cataratas
o mucho más arriba
hacia el Dios Creador, el nuevo Hijo
que desprende una mano de la cruz
y la apoya en mi sexo,
azul mañana (Viel Temperley, 2009, pp. 189-190).

En este punto me parece importante recuperar una referencia a su trayectoria como poeta —y místico agregaría yo— que aparece en la entrevista de *Vuelta Sudamericana* (1987), donde el autor señala la importancia que tuvo dentro de ella la figura de Cristo —el hijo, el hombre, no el abstracto Dios panteísta— que no pudo nombrar hasta que se encerró con el título *Crawl*, el poema que no solo será su «alabanza a la presencia misericordiosa de Cristo Nuestro Señor» (Viel Temperley, 2009, p. 363) sino aquél donde realizará una deslumbrante ruptura formal.

Y no se equivoca el autor, ya que «Cataratas» es la excepción que confirma la regla, por tratarse del único poema anterior a *Crawl* donde se nombra a Cristo —además de la cita anterior—, el poema comienza: «Hace tiempo que Cristo / está crucificado en luz...» (Viel Temperley, 2009, p. 189) y donde a esa bendición de sexo y cuerpo se une el agua, que en su obra tiene el valor de encarnación de la divinidad, en la que se hunde y se funde el nadador, al practicar lo que, siguiendo a Gabriela Milone, he llamado «deporte de Dios».

En cuanto a «Equitación», poema singularmente complejo por su enunciación y alternancia de voces, así como por formar parte de esa especie de red de poemas que es *Legión Extranjera,* en la que los textos se remiten unos a otros envolviendo al lector en un juego de repeticiones diferenciales que funciona como una galería de ecos, más allá de tales peculiaridades formales —que merecen una consideración aparte— quisiera detenerme en la potente carga erótica del poema, en tanto que la sexualidad está aludida de manera directa y articulada con elementos religiosos:

De espaldas sobre el mundo
con esta bayoneta cavé en ellas
En esa misma posición yo quiero
que escuches este informe sin dormirte:
"Las obligaba a mantenerse erguidas
y a hablar así mirándome a los ojos
a pesar del pudor sin derramarse
hacia mi cuerpo inmóvil
como amazonas en la silla cómodas
pero estribando corto

Y al paso al trote o nuevamente al paso
cada vez que el silencio me enfrentaba
o entre nubes de arena divisaba volando
una nueva cometa rasante peligrosa
de una valla a otra valla las oía
Y las primeras veces que ocultando sus pechos
y sus rostros caían sus cabellos
eran mis manos las que los apartaban
porque al comienzo ellas no se atreven
a tocárselos siquiera
y para hablar sin luz se sirven de ellos
como de las rejillas de los confesionarios (Viel Temperley, 2009, pp. 90-291).

Como culminación de este breve recuento y antes de concentrarme en la presencia del cuerpo en el que, desde mi punto de vista, es el único poema radicalmente místico de Viel, *Hospital Británico* (2001), me parece capital citar el verso con el que termina la Tercera parte de *Legión Extranjera,* Aquí amanece gris y el viento trae violetas, porque sintetiza la mencionada articulación entre erotismo y religiosidad: «Hombre que fornica mientras espera el Reino» (p. 311).

En un artículo llamado precisamente «Viel Temperley, el místico extraterritorial» (AA. VV., 2011, pp. 121-135) he analizado en detalle diversos aspectos formales y de contenido de este libro/poema excepcional dentro de nuestra poesía, por lo cual me excuso de hacerlo aquí. Sin embargo, es preciso que me detenga en algunos ejemplos donde la presencia del cuerpo resulta singularmente estremecedora y no solo el cuerpo del sujeto lírico que transmite su experiencia mística sino el del propio Cristo.

En la tercera estrofa de la segunda «esquirla» titulada Larga esquina de verano la voz dice:

Se nubla y se desnubla. Me hundo en mi carne, me hundo en la iglesia de desagüe a cielo abierto en la que creo. Espero la resurrección —espero su estallido contra mis enemigos— en este cuerpo, en este día, en esta playa. Nada puede impedir que en su Pierna me azoten como cota de malla —y sin ninguna Historia ardan en mí— las cabezas de fósforos de todo el Tiempo (p. 378).

Mientras que el primero de los «textos proféticos» de «Tengo la cabeza vendada» afirma: «Mi cuerpo —con aves como bisturíes en la frente— entra en mi alma» (1984, p. 381).

Y en lo relativo al cuerpo de Cristo, a esa encarnación que resulta más concreta y carnal que como la concibe la tradición religiosa, creo que se advierte con toda claridad en la esquirla «Tu Cuerpo y Tu Padre»: «Tu Cuerpo como un barranco, y el amor de Tu Padre como

duras mazorcas de tristeza en tus axilas casi desgarradas» (1985, p. 381).

Además de la corporeidad afirmada que acabo de señalar, la atmósfera y el paisaje donde se desarrolla la experiencia primero religiosa y luego directamente mística parece contraponerse elemento a elemento con la carmelitana tradicional, en tanto que «la noche oscura» y el paisaje de «montañas», «valles solitarios», «oteros» que culmina en el «ameno huerto deseado» (San Juan de la Cruz, pp. 909-913) se convierte en paisaje marino restallante de sol, espacio que desde *El nadador* ha caracterizado la poesía de Viel. Del paisaje marino considero un ejemplo privilegiado la primera y segunda estrofa de la cuarta de las secciones tituladas «Larga esquina de verano»:

> *¿Toda la arena de esta playa quiere llenar mi boca? ¿Ya todo hambre de Rostro ensangrentado quiere comer arena y olvidarse?*
>
> *Aves marinas que regresan de la velocidad en mi cabeza: No me separo de las claras paralelas de madera que tatuaban la piel de mis brazos junto a las axilas; no me separo de la única morada —sin paredes ni techo— que he tenido en el ígneo brillante de extranjero del centro de los patios vacíos del verano, y soy hambre de arenas —y hambre de Rostro ensangrentado (p. 379).*

En cuanto a la elección del sol por contraposición con la oscuridad nocturna para la manifestación y presencia de Cristo, la continuación de «Tengo la cabeza vendada» (textos proféticos) antes citada resulta especialmente ilustrativa:

> *El sol, en mi cabeza, como toda la sangre de Cristo sobre una pared de anestesia total (1984).*
>
> *Santa Reina de los misterios del rosario del hacha y de las brazadas lejos del espigón: Ruega por mí que estoy en una zona donde nunca había anclado con maniobras de Cristo en mi cabeza (1985).*
>
> *Señor: Desde este instante mi cabeza quiere ser, por los siglos de los siglos, la herida de Tu Mano bendiciéndome en fuego (1984).*
>
> *El sol como la blanca velocidad de Dios en mi cabeza, que la aspira y la desgarra hacia la nuca (1984, pp. 381-382).*

Pero también, en la segunda estrofa, el ruego a la «Santa Reina de los misterios del rosario del hacha y de las brazadas lejos del espigón» confirma el valor trascendente de «deporte de Dios» o de «entrenamiento atlético» de ambas actividades, cuyo centro es el trabajo del

cuerpo para llevarlo a su punto extremo de potencia y habilidad, como reverso del camino ascético —es decir, de anulación sensorial— señalado tanto por San Juan como por Santa Teresa de Ávila.

Por fin, una acertada reflexión de Henri Bremond (1947) acerca de la diferencia entre poesía y mística nos lleva a percibir otro punto de divergencia fundamental entre la mística de Viel y la de sus antecesores. Dice Bremond:

> *Es preciso saber que, diferentes en esto de los poetas, los místicos sólo se resignan —palabra no excesivamente fuerte— a su temible privilegio después de una resistencia heroica. Temen siempre ser juguete de alguna ilusión. De ahí esos exámenes implacables a que se someten a ellos mismos (p. 89).*

Considero innecesario insistir en que no solo no se dan ese tipo de dudas y de temor a la ilusión en Viel, y que en ese sentido es, según la contraposición de Bremond, a la vez un poeta y un místico, si bien en ambas condiciones y por su convergencia, un extraterritorial.

Al iniciar esta ya larga revisión de los rasgos heterodoxos de la religiosidad y la mística en la poesía de Viel como obstáculo para su recepción en el momento en que se publicaron, señalé que los aspectos formales de su producción lo apartaban *per se* del campo intelectual argentino. Y en efecto, su poesía está a contrapelo de casi todo lo valorado por poetas coetáneos y posteriores y de las poéticas defendidas por los grupos y cenáculos del 50 al 70. Pensemos si no que, cuando en plenos años cincuenta —liderados por la revista *Poesía Buenos Aires* bajo la égida de Raúl Gustavo Aguirre— está mal vista la poesía que recurre a metros y formas tradicionales, que se muestra demasiado «argentina» en la valoración del campo y el entorno pampeano o que desarrolla una dimensión religiosa, Viel escribe romances y poemas donde la admiración por el campo y sus rituales se articula con una fuerte presencia de elementos religiosos —desde la figura del ángel a la directa apelación a Dios—, así como con una sensualidad poco común en la época, si exceptuamos precisamente a su amigo Enrique Molina.

Y ya después, cada vez más acusadamente de un libro al otro, según se ha podido ver en las citas por más que apuntaban al tipo de transgresiones a la mística tradicional, ese elemento religioso se imbrica, además, con imágenes de un surrealismo deslumbrante y con una ruptura de la dimensión formal que alcanzará sus dos momentos más extremos en los libros finales, pero que ya aparece en *Legión Extranjera* con el tipo de repetición diferencial que arma esa especie de cámara de ecos que es el libro y que podríamos denominar con un título del propio Viel: *Carta de marear*. Hasta este punto, entonces, las transgresiones del autor parecen no ser asimiladas por el público —o más precisamente, su articulación entre transgresión formal y religiosidad— sea por remitir a una poética anticuada, sea por operar una renovación demasiado drástica. Esto cambia a partir de su libro siguiente, que maneja, sin embargo, el mismo principio constructivo.

En efecto *Crawl* repite diferencialmente el famoso estribillo «Vengo de comulgar y estoy

en éxtasis», pero en este caso está acompañado por el manejo gráfico —o la diferencial significante teorizada por Kristeva— que ha sido destacado por toda la crítica pero que prefiero sintetizar en las palabras del propio Viel en la entrevista antes citada:

> *... descubro que para escribir "Crawl" tengo que aprender a rezar, y empiezo a tener una relación distinta con la oración y con el aliento. [...]Finalmente, se me ocurrió acompañarlo con la diagramación. Si mirás Crawl arriba es como un cuerpo que va nadando. Yo desplegaba el poema en el suelo y me paraba en una silla para ver dónde había algo que se saliera del dibujo. Me pasaba horas arriba de la silla fumando y mirando, y corrigiendo para que tuviera esa forma. Incluso trato de que las estrofas no tengan puntos hasta la tercera parte, porque quería que fuera un respirar, quería que cada brazada fuera una respiración. Solamente al final, cuando habla con otros hombres, hay puntos y cortes. Pero donde es pura natación, son estrofas (Bizzio, 1987).*

Es decir que el autor se ve obligado a inventarse una forma que responda orgánicamente a lo que dice, que *haga* lo que dice, obedeciendo no ya a convenciones poéticas sino a un mandato de otro orden, del orden del testimonio espiritual.

Por fin, en *Hospital Británico* la tarea es la de poner en lenguaje y en el espacio de la página el estallido de la realidad humana para que aparezca, por un lado, la del otro Reino, pero, por el otro, para identificarlo con la trepanación del cráneo que sufre el autor a raíz del tumor que lo aqueja. Esto lo logra deshaciendo el bellísimo poema «Hospital Británico Mes de Marzo de 1986» que abre el libro, en la *Versión con esquirlas y "Christus Pantokrator"* (pp. 373-387) que se sucede a continuación. [Al respecto, destaco la precisión del término elegido por Viel, «esquirlas» que nos hacen pensar en los pedazos de hueso que saltan durante la trepanación del cráneo].

Asimismo, semejante solución inédita consigue articular en esas esquirlas vibrantes y de densidad poética casi insoportable, tanto textos propios de diversos momentos —armando esa especie de «antología de su propia obra cosida con el hilo conductor de la muerte» según la denomina acertadamente Tamara Kamenszain (2002)—, como secciones surgidas a partir de la postal de *Christus Pantokrator* que irrumpe en la octava secuencia y fragmentos asociados con el directo enfrentamiento del sujeto poético con Cristo. Asimismo, y de manera menos evidente por el tiempo transcurrido, pone en acto un mandato que aparece ya en el poema «El polvorín» de 1953 publicado en su primer libro:

> *Debe saltar mi cuerpo hacia los cielos*
> *y estallar hasta ser, multiplicado,*
> *cada gota, cada hoja, cada arena;*
> *mi piel por todo el cielo y todo el campo.*
> *Después de absorber aire absorbo tierra*

con el pecho invertido y enterrado.
Y ahora en el mar, con mi cintura en medio
de un metro azul de ángel casi ahogado
como un niño de su alto, aspiro el agua.
Y unidos aire y tierra y agua, estallo (p. 37)[3].

Esa vinculación convierte a *Hospital Británico* en un libro abiertamente *terminal* en el sentido de que —al igual que ocurre con los textos finales de Alejandra Pizarnik pero con un sentido radicalmente opuesto— inscribe en la escritura la muerte del autor un año antes de que ésta se produzca. Sin duda por eso, interrogado sobre él, responde que es:

> *El libro de un trepanado. El que escribió ese poema no existe más. [...]¿Quién carajo armó todo eso? No tengo idea. Llega gente, vienen a visitarme, caen cartas, pero lo que yo tengo que ver con el efecto de ese libro es muy poco. No soy el autor de eso como de Crawl (Bizzio, 1987).*

Por fin, y antes de terminar esta revisión necesariamente parcial de la obra de Viel, creo importante señalar que la presencia del erotismo y la sexualidad en su poesía no solo resultan poco comunes por convivir con la religiosidad y la mística, sino por el pudor —o silencio— en relación con ellos propio de la poesía argentina. Porque, si excluimos precisamente a Enrique Molina, hasta la década del 80, con Osvaldo Lamborghini[4] y Néstor Perlongher, nuestra poesía elude el erotismo.

He llegado así al final de mis reflexiones sobre la obra de Héctor Viel Temperley, cuya exclusión y marginalización creo que se vinculan con su extraterritorialidad incluso dentro del territorio que comparte con Jacobo Fijman: la poesía mística argentina. Lo que cabe celebrar es que, si eso ocurrió en vida de ambos, la posteridad ha comenzado a hacerles justicia y se empieza a ahondar en las peculiaridades sus respectivas obras.

Para cerrar mi intervención, quiero compartir el único y bellísimo poema que quedó inédito tras la muerte de Viel en 1987 y que generosamente, sus hijos imprimieron y repartieron entre los que estuvimos en el homenaje que se le tributó al cumplirse los veinticinco años de su muerte, el 26 de junio de 2012:

Magenta

3 Destaco, al respecto, el preciso y cuidadoso examen que hace Gabriela Milone en el capítulo «Héctor Viel Temperley o el estallido de Dios (del polvorín a las esquirlas)» de su libro sobre el sentido del tránsito de un poema al otro. Al margen de que se pueda disentir con algunas de sus interpretaciones es excelente y sumamente iluminador.

4 Si bien Lamborghini escribe poesía durante la década del 70, sus poemas solo se publican en la revista *Literal* y aparecen en libro en 1980.

Magenta es la barba de Cristo. Como rompiente de mar moja mi rostro: en mi nariz dibuja su nariz y en sus ojos cerrados pone mis ojos. En mi cara suda, su sangre corre por ella desde el pelo.
Así empapado estoy con Él, esperando su Resurrección.
Me duele su nariz, su cabeza, su barba, sus labios.
Soy más que un trapo suave, lleno de sueño, blanco de nacimiento; y soy más que una máscara sobre nariz partida, barba arrancada.
Soy un hombre sobre otro, una boca sobre otra, un beso para Dios pero en la tierra, donde nadie ve al hombre.
Soy antes y después, en Él, magenta; de sus labios es imposible despegar los míos

Referencias Bibliográficas

AA.VV. (2011). *Viel Temperley*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, Col. Época.

Arancet Ruda, M. A. (2002). *Jacobo Fijman Una poética de las huellas*. Buenos Aires: Corregidor.

Arancet Ruda, M. A. (2003). Héctor Viel Temperley: otro stalker en la estela del carmelita y su crawl sin descanso. Ponencia presentada en las *Jornadas de Literatura, Crítica y Medios: perspectivas 2003*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires. Recuperado 10 noviembre, 2012, desde:
http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/hector-viel-temperley.pdf

Avellaneda, S. (2007, dic. 14). Rodolfo Fogwill habla de la poesía que aún admira. Clarín. Recuperado de: http://edant.clarin.com/diario/2007/12/14/sociedad/s-05101.html

Bataille, G. (1960). *El erotismo*. Trad. María Luisa Bastos. Buenos Aires: Sur.

Bizzio, S. (1987, jul.). Viel Temperley: Estado de Comunión. *Vuelta Sudamericana*, *12,* Buenos Aires. Recuperado 10 enero, 2010, desde:
http://www.panfletonegro.com/melancopolis/hectorvieltemperley.html

Bremond, H. (1947). *Plegaria y poesía*. Trad. Elsa Tabernig. Buenos Aires: Editorial Nova.

Cuevas, C. (1980). Santa Teresa, San Juan de la Cruz y la literatura espiritual. En Rico, F. *Historia y Crítica de la literatura española - II* Francisco López Estrada. *Siglos de Oro: Renacimiento* (pp. 490-500). Barcelona: Editorial Crítica.

Fatone, V. (2009). *Mística y religión*. (Prólogo de Oscar del Barco). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba y Las Cuarenta.

Fijman, J. (2007). *Poesía completa*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, Colección Pez náufrago.

San Juan de la Cruz. (1946). *Vida y obras de San Juan de la Cruz*. (Prólogo general, introducciones, revisión del texto y notas: R. P. Licinio del SS. Sacramento, O.C.D. – Biografía inédita del Santo: R. P Crisógono de Jesús, O.C.D). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Forn. J. (2010, febr. 18). El sacado del mundo. Página 12. Recuperado 10 abril, 2011, desde: http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-159191-2010-12-23.html "Héctor Viel Temperley" *Diario de Poesía,* Nº 19, Invierno 1991.

Kamenzain, T. (2002, jun. 22). Poeta de brazadas frenéticas. Clarín. Recuperado 10 abril, 2011, desde: http://www.panfletonegro.com/melancopolis/hectorvieltemperley.shtml

Mattoni, S. (2003). Legión extranjera de Héctor Viel Temperley: experiencias del deseo, de lo sagrado, de la poesía. Ponencia presentada en las *Jornadas de Literatura, Crítica y Medios: perspectivas 2003*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires. Recuperado 5 septiembre, 2012, desde: http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/legion-extranjera.pdf

Milone, M. G. (2003). *Héctor Viel Temperley. El cuerpo en la experiencia de Dios*. Córdoba: Ferreyra Editor, Col. *lecturas mínimas.*

Milone, M. G. (2004, jun.). Rezando el poema de los días. "Héctor Viel Temperley o la adherencia de Dios". *Hablar de poesía*, *VI* (11), 134-141.

Muzzio, D. (2000, nov.). Héctor Viel Temperley: el nadador vertical. *Hablar de poesía, II* (4), 18-33.

Senkman, L. (1986). Etnicidad y literatura en ls años 20: Jacobo Fijman en las letras argentinas. *Río de la Plata. Culturas. Los años veinte*, (4-5-6), 163-175.

Viel Temperley, M. S. (2000). *Como flechas en la mano de un valiente.* Edición de autor (venta por Internet).

Viel Temperley, H. (2001). *Crawl. Hospital Británico.* Buenos Aires: Ediciones del Dock.

Viel Temperley, H. (2009). *Obra completa*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, Colección Pez Náufrago.

Xirau, R. (1968). *Palabra y silencio*. México: Siglo XXI.

El Paraíso Perdido de Alejandra Pizarnik: Génesis de una Poética

Mª ISABEL CALLE ROMERO*

Resumen: El sujeto lírico pizarnikiano añora el paraíso perdido de la infancia, aquél que se construye en un lugar lejano al vivido por él. En este paraíso mora la infancia, la poesía, la palabra, y está organizado a partir de aquellos elementos que cualquier paraíso propiamente dicho debe gozar. El cielo y la tierra con el paraíso en el centro formado por el exuberante jardín; el árbol de la vida (de vidrio y lleno de luz en Pizarnik) y el de la ciencia (que provoca la caída del paraíso); el río que fluye de forma vertical hacia la tierra desde él y la infancia que habita en el jardín inalcanzable serán los símbolos de la génesis de la poética pizarnikiana. A partir de la caída de este paraíso anhelado y añorado se conforma toda la poética de desesperación y búsqueda de la salvación que nos lleva a los derroteros más oníricos y perturbados de su poesía.
El paraíso soñado se desvanece entre cuerpos que deambulan y flotan en un río antes eterno, ahora mortal. El árbol de la creación, la infancia que jugaba entre la exuberante naturaleza de un jardín edénico han desaparecido del destino prometido pero inalcanzable del sujeto poético. Solo queda vagar por los versos de unos poemas que ansían la libertad a través del lenguaje pero tras los cuales solo se hallará el silencio, un silencio musical.
Palabras clave: Pizarnik, Literatura Argentina, poesía, símbolo, paraíso.

Abstract: *Pizarnikian lyric subjects long for the lost paradise of childhood, constructed in a place that is far removed from their own experience. Childhood, poetry and the word dwell in this paradise, which is structured around those elements that any paradise must enjoy: the heavens and the earth with paradise in the centre consisting of a lush garden; the tree of life (made of glass and full of light in Pizarnik) and of science (which causes the fall from paradise); the river that flows vertically from them to the earth and the childhood that inhabits the unattainable garden are the symbols of the genesis of Pizarnikian poetics. It is the fall from this longed for paradise that prompts the poetics of desperation and the quest for salvation and leads us through the most oneiric and disturbed channels of her poetry.*

* Doctora en Letras por la Universitat Rovira i Virgili (Tarragona, España) donde se desempeña como Profesora desde 2003. Es Secretaria de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos (AEELH) y organiza el seminario *A propósito de Alejandra Pizarnik* (Tarragona, 2010). Correo electrónico: mariaisabel.calle@urv.cat.
Fecha de recepción: 18-04-2013. Fecha de aceptación: 27-05-2013.
Gramma, XXIV, 50 (2013), pp. 151-162.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

The dream of paradise fades among bodies that wander and float in a river that was once eternal but now mortal. The tree of creation and the childhood that was spent playing amidst the lush vegetation of an Edenic garden have disappeared from the promised, but unattainable, destination of the poetic subject. It only remains to roam among the lines of the poems, the language of which yearns for freedom, but behind which will be found only silence, a musical silence.
Key words: Pizarnik, *Argentinian literature, poetry, symbol, paradise***.**

> *Canta Musa celestial, la primera desobediencia del hombre y el fruto de aquel árbol prohibido, cuyo gusto mortal trajo al mundo la muerte y todas nuestras desgracias, con la pérdida del Edén.*
>
> John Milton

El paisaje de ensoñación de la poética de Alejandra Pizarnik se conforma a partir de mundos demoledores y mortíferos, de enloquecimiento e impotencia, la amistad con la oscuridad que todo lo invade. El sujeto lírico añora el paraíso perdido de la infancia, aquél que se construye en un lugar lejano al vivido por él y al que aspira a volver a pesar de que es inalcanzable. En este paraíso mora la infancia, la poesía, la palabra, y está organizado a partir de aquellos elementos que cualquier paraíso propiamente dicho debe gozar, un lugar en el que la felicidad existe. Pero el paraíso pizarnikiano adquiere nuevas connotaciones, la palabra es el elemento capitular, allí estará la luz que iluminará su poesía y que juega con la infancia de nuevo recobrada.

Este paraíso encierra la génesis de toda la poética pizarnikiana, la búsqueda de la palabra ideal para describir todo aquello que no se puede nombrar. En el poema «6» de Árbol de Diana se intuyen varias esencias del vergel de raíces judías[1] y cristianas, pero en este caso «ella» se identifica con un yo poético que busca «nombrar» lo innombrable, el verdadero destino al cual debe aspirar y trascender:

ella se desnuda en el paraíso
de su memoria
ella desconoce el feroz destino
de sus visiones

1 Recordemos que Alejandra proviene de una familia judía y se formó en la Zalman Reizien Schule, «donde hombres y mujeres formados en Europa y librepensadores le enseñaban a un pequeño grupo de hijos de inmigrantes de Europa Oriental a leer y a escribir en iddish, a conocer la historia del pueblo judío, a venerar las festividades de su religión» (Piña, 1991, p.17).

ella tiene miedo de no saber nombrar
lo que no existe (Pizarnik, 1962, p. 16).

El «Verde paraíso» (Pizarnik, 1965, p. 29) es el lugar en el que se pueden atesorar «palabras muy puras para crear nuevos silencios». Lo busca, lo intuye en rostros que parece que reflejan la luz de lo perdido pero no es capaz de encontrarlo para sí mismo, solo quedará la agonía: «hay un mar. hay la luz / hay sombras. hay un rostro./ un rostro con rastros de paraíso perdido./ he buscado. / sino que he buscado./ sino que agonizo» (Pizarnik, 2001, p. 376).

Este paraíso, este jardín del Edén se sitúa entre el cielo y la tierra[2], con un viento entre los dos mundos que todo lo azota. El cielo en la poética de Alejandra Pizarnik se identifica con la infancia y con el amor, aquello anhelado pero imposible de conseguir, muerto:

Yo devoro la furia como un ángel idiota
invadido de malezas
que le impiden recordar el color del cielo.

Pero ellos y yo sabemos
que el cielo tiene el color de la infancia muerta (Pizarnik, 1958, p. 9).

Al convertirse en una abstracción ilusoria el oxímoron provoca que pueda ser «tormentoso y celeste al mismo tiempo» (Pizarnik, 1968, p. 49), siendo simultáneamente aquél que es anhelado y el que provoca la frustración letal del sujeto lírico suscitándole el enloquecimiento infernal que la llevará a la búsqueda de la salvación a través de la palabra. La muerte la rodea, las llamas del infierno la envuelven, y la poeta decide reconstruir lo destruido e intentar volver a lo perdido:

Por favor, mira cómo la pequeña calavera de perro suspendida del cielo raso pintado de azul se balancea con hojas secas que tiemblan en torno de ella. Grietas y agujeros en mi persona escapada de un incendio. Escribir es buscar en el tumulto de los quemados el hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna. Miserable mixtura. Yo restauro, yo reconstruyo, yo ando así de rodeada de muerte (Pizarnik, 1968, p. 49).

En el lado opuesto está la tierra, pero es una tierra que tampoco aloja el alma poética, es también sombra inaccesible, el sujeto poético deambula en el vacío, en un lugar de ensoñación donde no existe amparo, resguardo ni redención, ni siquiera a través de las palabras. Ni tan solo a través del silencio. Ya su primera obra se titula La tierra más ajena, la inalcanzable, la

2 «En el principio creó Dios el cielo y la tierra. La tierra era caos y confusión y oscuridad por encima del abismo, y un viento de Dios aleteaba por encima de las aguas» (Génesis 1, 1-2).

que no formará, en esta obra ni en las posteriores, parte del mundo por el que yerra: «He aquí lo difícil: / caminar por las calles/ y señalar el cielo o la tierra» (Pizarnik, 1958, p. 12).

Incluso consigue equipararse con el azul celeste, es añorada y ambicionada puesto que es la única que puede dar sepultura al vagar errante por la alienación atormentada en un lugar donde solo la acompaña la muerte: «Flores amarillas constelan un círculo de tierra azul» (Pizarnik, 1968, p. 41), «Hundirme en la tierra y que la tierra se cierre sobre mí. Éxtasis innoble» (Pizarnik, 1968, p. 49), «El soplo de la luz en mis huesos cuando escribo la palabra tierra» (Pizarnik, 1971, p. 31), «Abrazada a la tierra. [Madre solamente a ingresar en vos] Tierra o madre o muerte, no/ me abandones aún si yo me he abandonado» (Pizarnik, 2001, p. 442).

El viento[3] supone la destrucción[4] y se interpone entre los dos mundos, el terrenal y el celeste, es el que azota el vuelo del pájaro la libertad ascensional que el yo desea y que no se puede llevar a cabo debido a la fuerza que el viento arrasador produce en su poesía. Este intentar elevarse hacia un cielo paradisíaco hace que el pájaro y todo lo que este conlleva pase a ser símbolo del intento de ascensión para conseguir la salvación. Ya sea a través del mismo pájaro, o a través de su jaula, sus alas, sus plumas u otros seres voladores, el alma pizarnikiana intenta, sin conseguirlo en ningún momento, ascender hacia el cielo, hacia el paraíso, y salvarse de aquello que ancla su alma a la realidad insoportable.

El viento[5] es deterioro, cataclismo, «viento negro» (Pizarnik, 1955, p. 19). Es incluso capaz de acabar con las redentoras palabras: «Alguna palabra que me ampare del viento» (Pizarnik, 1958, p. 21); y le ha dejado lacerada y desmembrada de tanto azotarla. Las consecuencias de este viento hacen que su cuerpo acabe desmoronado y sin sentido, sus huesos, su cara, acaban roídos por la acción enloquecedora de un viento irracional que no deja que la salvación se lleve a cabo, de forma que termina siendo un cuerpo de huesos rotos: «has golpeado al viento/ con tus propios huesos» (Pizarnik, 1962, p. 26), «El viento me había comido/ parte de la cara y las manos» (Pizarnik, 1965, p. 54). Pero es su destino y lo acepta («Dibujé mi itinerario / hacia mi lugar al viento», Pizarnik, 1968, p. 49) a pesar de que el choque contra el muro transparente pero indestructible que representa destruya «todo»: «Un viento violento arrasó con todo» (Pizarnik, 1971, p. 65).

Y allí, cerca del cielo, está el jardín. Un jardín que fluye a lo largo del recorrido poético de su obra, el que añora y el que se petrifica cuando no es posible alcanzarlo, cuando el sujeto

3 Cfr, Rodríguez Francia, 2003, p.164.

4 «Debido a la agitación que lo caracteriza es símbolo de la vanidad, de inestabilidad y de inconstancia. Es una fuerza elemental, que pertenece a los Titanes: basta con citar a la vez su violencia y su obcecación» (Chevalier, 2007, p.1070) Pese a que Chevalier no lo indica, debe recordarse que, a propósito de la *Historia de la Fundación del Real Monasterio de El Escorial,* Fray José de Sigüenza afirma: «¿No llamó San Pablo a Satanás (Epr.6-10) príncipe de las potencias del viento? ¿Y no hay en las cuatro esquinas del claustro de Silos cuatro columnas con los capiteles esculpidos de redes, como cepos armados o conjuros contra la asechanza diabólica del Viento?» (Cf. Sánchez-Mazas, 1983, pp.115-116.)

5 Cfr. Fuentes Gómez, 2007, p.13

poético no puede sobrevivir en él. La imagen del jardín[6] estará a veces relacionada con la idea de paz y de felicidad, más allá de la muerte, como en el final de «Piedra fundamental» (Pizarnik, 1971, p. 13) donde expresa:

> *Cuando el barco alternó su ritmo y vaciló en el agua violenta, me erguí como la amazona que domina solamente con sus ojos azules al caballo que se encabrita (¿o fue con sus ojos azules?). El agua verde en mi cara, he de beber de ti hasta que la noche se abra. Nadie puede salvarme pues soy invisible aun para mí que me llamo con tu voz. ¿En dónde estoy? Estoy en un jardín.*
> *Hay un jardín.*
> *Es el jardín como paraíso perdido pero recuperable, la posibilidad última del Edén*[7].

A medida que avanza en la composición de una poesía cada vez más desnuda, las imágenes de la naturaleza adquieren una tonalidad más sombría: el jardín es triste, las lilas[8] cubren la muerte. Asimismo, vemos que todos estos aspectos son solo alusiones, sugerencias, para representar su terror, su desolación[9]:

> *Pero no hables de los jardines, no hables de la luna, no hables de la rosa, no hables del mar. Habla de lo que sabes. Habla de lo que vibra en tu médula y hace luces y sombras en tu mirada, habla del dolor incesante de tus huesos, habla del vértigo, habla de tu respiración, de tu desolación, de tu traición (Pizarnik, 1968, p. 49).*

6 La imagen del «jardín» como símbolo del paraíso terrenal fluctúa entre el simbolismo abstracto y difuso del mito edénico perdido y nunca recuperado, cuya proyección literaria sería el topos clásico virgiliano del «locus amoenus» frente al concreto «hortus conclusus». El desarrollo del símbolo del jardín: abstracto / concreto de larga tradición en la dialéctica del Neoclasicismo / Romanticismo: frente a la geometría neoclásica del jardín, el desorden del jardín romántico, en cuyo fondo anida lo indescifrable se proyecta hasta nuestros días. En este sentido cabe recordar que algunos poetas argentinos se han sentido atraídos por este motivo. Entre ellos, Leónidas Lamborghini, *El jardín de los poetas*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 1999 (en cuya portada se reproduce un fragmento de *El jardín de la delicias* de el Bosco) o Arnaldo Calveyra, *El hombre de Luxemburgo*, Barcelona: Tusquets, 1997.

7 «Es el símbolo por antonomasia del reino perdido. Lugar por excelencia en el cual confluyen todos los componentes del cosmos sagrado, cada vez que se lo nombra el poema alcanza una incomparable coloración nostálgica, pues siempre se habla de él desde la orilla del espacio y el ser sacralizadores. [...] Se hablará de él, no como de un lugar donde se estuvo, sino como de la visión de dicho lugar, o como de un espacio que se ha recorrido con conciencia de la inminente separación de él» (Piña, 1981, p. 28).

8 El término lila se desdobla en el universo pizarnikiano. Sus dos significaciones (color y flor) son utilizadas por la poeta en diversas ocasiones a lo largo de su producción. Además de ser un color que siempre ha estado ligado a la feminidad, en la poética de Pizarnik el lila se asocia casi siempre a la soledad y a la desolación, a la muerte.

9 «La expulsión de ese ámbito edénico es la caída en el espacio de la precariedad y el desamparo. Como este es el espacio desde el que se escribe, la evocación del jardín lo enmarca en calificativos que connotan esa caída mediante su lejanía, su ruina, su petrificación» (Goldberg, 1994, p. 30).

Se convierte en un espacio vedado, inaccesible: «Nadie está en algún jardín» (Pizarnik, 2001, p. 354). Incluso el jardín aparecerá ya petrificado y muerto: «Aunque la voz (su olvido / volcándome náufragas que son yo) /oficia en un jardín petrificado» (Pizarnik, 1965, p. 51). El jardín está ya yermo y sin vida, y se trueca en espacio para la memoria y el olvido:

> *Si vieras a la que sin ti duerme en un jardín en ruinas en la memoria. Allí yo, ebria de mil muertes, hablo de mí conmigo sólo por saber si es verdad que estoy debajo de la hierba. No sé los nombres. ¿A quién le dirás que no sabes? Te deseas otra. La otra que eres se desea otra (Pizarnik, 1968, p. 49).*

El yo se ha multiplicado en varios seres y una de «ellas» duerme en un jardín (paraíso) que en otra vida fue paz y remanso, y que ahora está «en ruinas» y solo pervive en la memoria. La que está en ese jardín ha sufrido «mil muertes» debajo de esa hierba que antes la cobijaba. Ahora ya no confía en las palabras que adornaban y otorgaban vida a ese jardín y se desea otra de forma continuada. Es esta fragmentación perpetuada y eterna la que la lleva al desamparo más absoluto.

En el interior del paraíso edénico, el árbol y el río se determinan como universos substanciales para disponer debidamente la cimentación de lo añorado. El edén judeo-cristiano que se refiere en el Génesis posee como principal particularidad, además de los árboles frutales y la exuberante vegetación, la inclusión de dos árboles (el de la vida y el de la ciencia del bien y del mal) y un río que se abre en cuatro brazos. Estos elementos también son constitutivos del paraíso poético que Pizarnik desdibuja en sus poemas pero con una significación propia. Tanta es la importancia, que una de sus obras más importantes tiene como título Árbol de Diana. El árbol es el culpable del derrumbe del paraíso «voz dorada en el aire/ caída de un árbol abierto» (Pizarnik, 2001, p. 321), «roto marco centra este *todo*/ de árbol castrado llorando» (Pizarnik, 1955, p. 26); pero también representa el contrario, el árbol de la salvación[10], aquel que se inunda de luz y que pertenece al paraíso lingüístico de Pizarnik. Para Chevalier es símbolo de la vida en perpetua evolución, una ascensión hacia el cielo, las raíces representarían la tierra y las ramas el deseo celestial; sería la vida del espíritu en la tradición judía y cristiana. Es en el prólogo de Árbol de Diana donde Octavio Paz nos describe realmente qué significado adquiere:

> *(Bot.): el árbol de Diana es transparente y no da sombra. Tiene luz propia, centelleante y breve. [...] (Fís.): durante mucho tiempo se negó la realidad física del árbol*

10 «Después de crear al hombre con polvo, Dios plantó un jardín paradisíaco al este de Edén, [...] y el árbol de la vida, y en medio del jardín el árbol de la ciencia del bien y del mal. El río que salía de Edén se dividía luego en cuatro brazos» (Graves, Patai, 1969, p. 79).

> *de Diana. En efecto, debido a su extraordinaria transparencia, pocos pueden verlo. Soledad, concentración y un afinamiento general de la sensibilidad son requisitos indispensables para la visión. [...] es un objeto (animado) que nos deja ver más allá, un instrumento natural de visión. [...] colocado frente al sol, el árbol de Diana refleja sus rayos y los reúne en un foco central llamado poema, que produce un calor luminoso capaz de quemar, fundir*[11] *y hasta volatilizar a los incrédulos (Pizarnik, 1962, p.7).*

Es, pues, un árbol que representa la imagen principal del paraíso poético: un árbol transparente que no todo el mundo puede distinguir y que es capaz de concentrar aquella luz que solo unos cuantos afortunados pueden percibir, es aquella luminiscencia que hace que el poeta posea el fuego de la creación. Un árbol que tiene luz propia y que es cristalino: «Sueño del cuerpo transparente como un árbol de vidrio» (Pizarnik, 2001, p. 352).

El río representa el flujo de las formas, la muerte y la renovación (Chevalier, 2007, p. 885). El del paraíso es el de las influencias celestes, pero este río desciende verticalmente separándose del original. El río[12] en la obra poética de Pizarnik es uno que está relacionado con la muerte, con el descenso y la caída. Es el Leteo en el que las almas y los cuerpos agonizados flotan y navegan en él. No es de extrañar que en él encontremos cadáveres flotantes («beber de mí luego de haber matado al rey que flota en el río y mueve los ojos y sonríe pero está muerto, y cuando alguien está muerto, muerto está por más que sonría» o «el padre, que tuvo que ser Tiresias, flota en el río», Pizarnik, 1971, p. 13) o voces que la llaman hacia la muerte:

> *Toda la noche escucho el llamamiento de la muerte, toda la noche escucho el canto de la muerte junto al río, toda la noche escucho la voz de la muerte que me llama. Y tantos sueños unidos, tantas posesiones, tantas inmersiones en mis posesiones de pequeña difunta en un jardín de ruinas y de lilas. Junto al río la muerte me llama. Desoladamente desgarrada en el corazón escucho el canto de la más pura alegría (Pizarnik, 1968, p. 49).*

11 Aparece una de las ideas seminales de la poesía de O. Paz: el poema relacionado con el fuego, un poema que es capaz de arder y que también es tiempo, los versos como focos centrales de la poesía que desprenden calor y luminosidad capaces de fundir todo lo que existe a su alrededor. Esta idea se configura en uno de sus principales poemas, «Tumba de Amir Khusrú»: «Sílabas, incendios errantes, / vagabundas arquitecturas: / todo poema es tiempo y arde» (Paz, 1990, p. 398). Podemos enlazar esta idea con la poética de Olga Orozco, también amiga de Pizarnik y que compartía esta concepción poética junto con Paz. «Traduciendo relámpagos», señala Orozco en su poema «En el final era el verbo» al referirse a la poesía (Orozco, 2000, p. 231).

12 Desde la tradición bíblica: «omnia flumina intran in mare et mare non redundant» (Eclesiastés cap. 1 v. 7) y en conexión con el motivo seminal de Heráclito, el río configura un símbolo inmutable en todo el imaginario poético hasta ese Tiresias «que flota en el río» procedente de Apollinaire y que actúa como un símbolo andrógino (Apollinaire, 2009, p.109).

En este largo poema «El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos» (Pizarnik, 1968, p. 59), el río pasa a ser el componente principal en el que la muerte canta su melodía victoriosa sobre el yo poético, lo requiere sin descanso y oculta todo aquello que antes fue y que ahora se encubre en su cauce mortal. El río también es pérdida en este poema y el sujeto lírico se pregunta por lo que se hallaba en ese lugar antes de que el río invadiera con su torrente violento todo lo que vivía allí: «¿Qué hubo en el fondo del río? ¿Qué paisajes se hacían y deshacían detrás del paisaje en cuyo centro había un cuadro donde estaba pintada una bella dama que tañe un laúd y canta junto al río?» Quiere distinguir el fondo del río para ver si tras él hay algo que se «irrumpe y florece del lado de aquí». Pero esa dama es la muerte «desde donde el fondo del río está la muerte cantando». Es la «muerte de los cabellos del color del cuervo, vestida de rojo, blandiendo en sus manos funestas un laúd y huesos de pájaro para golpear en mi tumba». Eso es lo único que se ocultaba detrás del río. Y de esta forma el poema o el sueño se vuelve a cerrar en los últimos párrafos como empezó: «La muerte está cantando junto al río».

La orilla del río es aquí emblema de la duplicidad de los mundos y límite entre ellos. El cuerpo poético se encuentra en un lado del río, en una de sus riberas, y el resto del mundo se encuentra en el otro. Ella se desdobla entre los dos y vive a caballo entre la infancia perdida y la pesadez de la ausencia en la que navega ahora: «Yo no sé de la infancia / más que un miedo luminoso / y una mano que me arrastra / a mi otra orilla» (Pizarnik, 1958, p. 10).

La puerta[13] es la salida de ese mundo en el que vive junto a la angustia y la ausencia que puede conducirla al paraíso. Pero ella está prisionera y esa puerta no se abre[14]: «Alguien quiso abrir alguna puerta. Duelen sus manos aferradas a su prisión de huesos de mal agüero» (Pizarnik, 1968, p. 19). También pasa a formar parte en alguna ocasión de su corazón o de su rostro enamorado: «pero cierra las puertas de tu rostro / para que no digan luego / que aquella mujer enamorada fuiste tú» (Pizarnik, 1956, p. 11), «Puertas del corazón, perro apaleado» (Pizarnik, 1968, p. 49).

Las puertas del paraíso dejan entrever aquello que se encierra en el cielo y en la luz, como por ejemplo el pájaro. Pero ahora solo entran «cenizas de una joven muerta» (Pizarnik, 1968, p. 49) que se «avientan» y se mezclan con las hojas en las que hay dibujadas aquellos elementos que acompañaban a la felicidad (casa, árbol, sol, animal):

13 «He ahí al hombre hecho como nosotros, conocedor del bien y del mal; que no vaya ahora a tender su mano del árbol de la vida y, comiendo de él viva para siempre. Y arrojó a Adán de Edén y apostó en su puerta oriental un querubín que blandía una espada flameante para guardar el camino del árbol de la vida» (Génesis 3, 21-24).

14 Si las puertas de la percepción se purificaran, [...] todo se le aparecería al hombre tal como es: infinitas. Porque el hombre se ha encerrado hasta el punto de ver todas las cosas a través de las estrechas grietas de su caverna. [...] La idea de que este mundo fenoménico es una inversión especular de un mundo superior, como resultado de atravesar el espejo deformado de nuestra mente, es en realidad muy antigua (Campbell, 2012, pp. 260-261).

> *Vendrás a mí con tu voz apenas coloreada por un acento que me hará evocar una puerta abierta, con la sombra de un pájaro de bello nombre, con lo que esa sombra deja en la memoria, con lo que permanece cuando avientan las cenizas de una joven muerta, con los trazos que duran en la hoja después de haber borrado un dibujo que representaba una casa, un árbol, el sol y un animal (Pizarnik, 1968, p. 49).*

Al final el destierro deletéreo será el que abra todas las puertas que separan lo vivo de lo muerto y la muerte se apoderará de todo: «Te hablo de la soledad mortal. [...] Porque romperá todas las puertas, porque sacará afuera a los muertos para que devoren a los vivos, para que sólo haya muertos y los vivos desaparezcan» (Pizarnik, 1971, p. 65).

Esta caída del paraíso se completa con la identificación del sujeto lírico con el ángel[15], aquél que fue arrojado y que ahora deambula por la ensoñación permanente de un universo lejano a lo celeste:

> *De muerte se ha tejido cada instante.*
> *Yo devoro la furia como un ángel idiota*
> *invadido de malezas*
> *que le impiden recordar el color del cielo (Pizarnik, 1958, p. 9).*

El ángel es incapaz de elevarse y solo tropieza con rastrojales que le impiden llegar al cielo clamoroso en el que le espera el paraíso perdido. Es un ángel «idiota», inútil, no está capacitado para cumplir su función de tutela, reguardo y salvación. Es un sujeto sin edad y sin nombre, que vaga por este mundo sin una muerte que lo pueda salvar: «Esta manía de saberme ángel,/ sin edad,/ sin muerte en qué vivirme,/ sin piedad por mi nombre/ ni por mis huesos que lloran vagando» (Pizarnik, 1958, p. 13).

Todo es un conato de salir de la orilla del río de la muerte para intentar volver al paraíso anterior a su caída («Desde esta orilla de nostalgia / todo es ángel»), pero es imposible. El ángel que ha perdido sus ropajes y vencido sigue esperando su amparo:

> *COMUNICACIONES*
> *El viento me había comido*
> *parte de la cara y las manos.*
> *Me llamaban ángel harapiento.*
> *Yo esperaba (Pizarnik, 1965, p. 54).*

15 «En relación con la muerte, una vez fuimos el Adán inmortal, pero tan pronto como nos hicimos mortales nos convertimos en el ángel caído, puesto esto significa la metáfora del ángel caído: la insoportable conciencia de nuestra mortalidad» (Bloom, 2008, p. 82).

Los ángeles se aparecen en ensoñaciones irrealizables, inalcanzables y siempre unidos a la dicha que el yo poético desea pero que se evapora al igual que la imagen espectral del ángel. Todo esto sucede por pretender restituir su alma y devolverla a la infancia, la infancia perdida, el paraíso perdido[16].

La infancia es insignia de la nostalgia y llega a convertirse en rechazo o negación. La ternura de la primera época: «Mi infancia y su color / a pájaro acariciado» (Pizarnik, 1958, p. 10), se convierte en «las negras mañanas de sol / cuando era niña» (Pizarnik, 1958, p. 25) y en la descripción de un terrible miedo: «Mi infancia /sólo comprende al viento feroz /que me aventó al frío» (Pizarnik, 1958, p. 25).

Las imágenes de viento[17], destrucción, oscuridad y frío, nos anuncian su percepción posterior de pérdida, de ausencia de la felicidad inicial. Así dirá: «Oscura y triste la infancia se ha ido y la /gracia, y la disipación de los dones» (Pizarnik, 2001, p. 436).

El paraíso se ha perdido inescrutablemente. Hay ruptura y desdicha: «Murieron ya los sueños sagrados de la infancia y la naturaleza también, la que me amaba» (Pizarnik, 2001, p. 435). En la poesía de los últimos años todas las alusiones a su infancia, que ya escasean, son de separación, ausencia, pérdida.

En su largo poema «Piedra fundamental» (Pizarnik, 1971, p. 13), que constituye una de las siete prosas poéticas que integran la primera parte de *El infierno musical*, hay una serie de imágenes de libre asociación en las que retrocede en el tiempo, y nos sitúa de golpe en su infancia. Aparecen «las muñecas desventradas por mis antiguas manos de muñeca» y su desilusión al encontrar pura estopa. Esta imagen se relaciona con «pura estepa tu memoria», es decir, una connotación de recuerdos áridos y desconsolados, en relación con estepa y estopa de las muñecas. Las muñecas[18], ya como símbolo de infancia, ya como icono de Pizarnik, aparecerán como una constante. «Desventradas» connota su deseo de conocimiento, en el que está implícita cierta crueldad, su afán de conocer, de poseer, de llegar a lo absoluto, a la esencia misma de las cosas. Las alusiones a esa infancia sombría reaparecen en el último poema de la primera parte de la obra, «Nombres y figuras», donde dirá: «La hermosura de

16 «La experiencia de la separación como constitutiva de la naturaleza humana resulta insoportable, pues se guarda memoria de un 'illud tempus' en el cual se estaba en comunión con el todo, se participaba místicamente del universo: el Gran Tiempo mítico, asimilado poética y vitalmente a la infancia. Frente a esa infancia mágica, en la cual se ha quedado una zona del ser, la realidad actual se presenta como una instancia fragmentaria, el lugar de las carencias y la angustia» (Piña, 1981, p. 14).

17 En referencia a la infancia y al viento Piña afirma: «El viento aparece, claramente, como la representación simbólica del absoluto, emblema de la totalidad en su doble carácter de punto de unión y centro de energía engendradora, hacia el cual el poeta tiende y donde quiere volver a fundar su 'país' perdido» (Piña, 1981, 18).

18 Sobre la muñeca afirma Negroni: «No sólo instrumento fundamenta en el proceso de miniaturización, la muñeca funciona también, en Pizarnik, como alter ego, presencia testificante y testigo lúcido conectado a la infancia y a los deseos perversos. [...] Conviene recordarlo: rara vez la niña crea un argumento para jugar con su muñeca. No lo necesita. Para ella la muñeca es un 'doble'. Acariciarla equivale a acariciarse. Cuidarla a cuidarse» (Negroni, 2003, p.54).

la infancia sombría, la tristeza imperdonable entre muñecas, estatuas, cosas mudas, favorables al doble monólogo entre yo y mi antro lujurioso, el tesoro de los piratas enterrado en mi primera persona del singular» (Pizarnik, 1971, p. 27).

El paraíso soñado se desvanece entre cuerpos que deambulan y flotan en un río antes eterno, ahora mortal. El árbol de la creación, la infancia que jugaba entre la exuberante naturaleza de un jardín edénico han desaparecido del destino prometido pero inalcanzable del sujeto poético. Solo queda vagar por los versos de unos poemas que ansían la libertad a través del lenguaje pero tras los cuales solo se hallará el silencio, un silencio musical.

Juan Gelman inventó otro mundo para Alejandra Pizarnik en su poema «Proposiciones» (Gelman, 1994, p. 49). Reproduzco algunos versos:

mejor hacer otro mundo
yo digo: mejor hacer otro mundo
mejor hagamos un mundo para alejandra
mejor hagamos un mundo para que alejandra se quede

oh eternidades débiles perdidas para siempre
y vacas tristes entre la duda y la verdad
y sedas y delicias de la sombra
mejor hagamos un mundo para que alejandra se quede

Referencias Bibliográficas

Apollinaire, G. (2009). *El encantador putrefacto. Las tetas de Tiresias*. Buenos Aires: Losada.
Bloom, H. (2008). *El ángel caído*. Barcelona: Paidós.
Calveyra, A. (1997). *El hombre de Luxemburgo*. Barcelona: Tusquets.
Campbell, J. (2012). *Imagen del mito*. Girona: Atalanta.
Chevalier, J. (2007). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder
Cirlot, J. E. (2002). *Diccionario de símbolos* (6ª ed.). Madrid: Siruela.
Gelman, J. (1994) *De palabra*. Madrid: Visor.
Graves, R. y Patai, R. (1969). *Los mitos hebreos. El libro del Génesis*. Buenos Aires: Losada.
Fuentes Gómez, J. (2007). "Los emblemas poéticos de Alejandra Pizarnik" en *Revista electrónica de estudios filológicos*, Murcia.
Goldberg, F. (1994). *Alejandra Pizarnik,"Este espacio que somos"*. USA: Hispamérica.
Lamborghini, L. (1999). *El jardín de los poetas*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
Milton, J. (1966). *El paraíso perdido*. Madrid: Espasa-Calpe.
Negroni, M. (2003). *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
Orozco, O. (2000). *Obra poética*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.

Paz, O. (1990). *Obra poética (1935-1988)*. Barcelona: Seix Barral.
Piña, C. (1981). *La palabra como destino*. Buenos Aires: Botella al Mar.
Piña, C. (1991). *Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Planeta.
Pizarnik, A. (1955). *La tierra más ajena*. Buenos Aires: Botella al Mar.
Pizarnik, A. (1956). *La última inocencia.* Buenos Aires: Poesía Buenos Aires.
Pizarnik, A. (1958). *Las aventuras perdidas*. Buenos Aires: Altamar.
Pizarnik, A. (1962). *Árbol de Diana*. Buenos Aires: Sur.
Pizarnik, A. (1965). *Los trabajos y las noches*. Buenos Aires: Sudamericana.
Pizarnik, A. (1968). *Extracción de la piedra de la locura*. Buenos Aires: Sudamericana.
Pizarnik, A. (1969). *Nombres y figuras*. Barcelona: La Esquina.
Pizarnik, A. (1971). *El infierno musical.* Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
Pizarnik, A. (2001). *Poesía Completa*. Edición a cargo de Anna Becciú. Barcelona: Lumen.
Rodríguez Francia, A. M. (2003). *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Corregidor.
Sánchez-Mazas, R. (1983). El viento en El Escorial. En *Las aguas del Arbeloa*. Madrid: Trieste.

Cuerpo y Escritura en el Devenir Textual de la Poesía de Mujeres

SUSANA SALIM*

Resumen: El cuerpo, especialmente el de mujeres, desde hace ya varios años, es un lugar estratégico en el análisis de la expresión de diferentes estratos simbólicos. Lo es como punto de confluencia de estímulos y tendencias diferentes: la cuestión femenina, que ha favorecido una reflexión sobre la autoconciencia de las mujeres, incluso en su concreto desarrollo histórico; la atención de los marginalismos y, no menos interesante, la necesidad de una nueva lectura expresiva del lenguaje. En este último aspecto se resignifica cuando atendemos a una tradición en la que, excluidas del ministerio de la palabra, las mujeres que se confiaron a la posibilidad de la comunicación del cuerpo, un cuerpo capaz de hablar incluso sin palabras, de encarnar el discurso y de hacer presente la verdad. Así el cuerpo, particularmente en la mujer, es un lugar de enunciación, cuando toda palabra humana es pobre e impotente para expresar la profundidad de lo que se ha visto u oído.
Abordamos estos aspectos en un corpus conformado por poemas de escritoras argentinas de diferentes épocas: están las nacidas en el siglo xix como María Luisa Carnelli cuyos textos fueron recogidos y publicados en la antología *Primeras poetas argentinas*, a cargo de Javier Ofreces, Gabriela Franco y Eduardo Míelo. Luego nos detenemos en un poema de Susana Thénon, escritora poco conocida debido sobre todo a la coincidencia de su producción poética con el momento en que Alejandra Pizarnik acaparaba la atención en la literatura de mujeres de los años 60; de allí pasamos a Paula Mones Ruiz, cuyos textos aparecen en *Poesía argentina contemporánea* de la Fundación argentina para la poesía y, finalmente, algunas referencias a Fabiana Posse, una joven escritora de Chivilcoy, con un texto de su libro *Tatuajes ciegos*. Para finalizar, María Rosa Lojo, y su breve texto, «Transparencias».
Palabras clave: mujer, cuerpo, marginalismos, expresión, enunciación.

Abstract: *Bodies, specially those of women, has become in the last decades, an strategic element to analyze the expression of different symbolic layers. The body can be a point of confluence of*

* Doctorada en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán. Ex becaria del CONICET y de la Asociación Internacional de Hispanistas de la Fundación Duques de Soria. Catedrática de la Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino e Investigadora del Instituto de Literatura Española de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT. Correo electrónico: susanasalim94@hotmail.com.
Fecha de recepción: 23-04-2013. Fecha de aceptación: 29-05-2013.
Gramma, XXIV, 50 (2013), pp. 163-176.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

diverse stimulus and different tendencies: gender issues, that has favored a reflection about women self-conciousness, even in its concrete historic development, questions of marginality, and, not less interesting, the necessity of a new expressive reading of language. In this last aspect, it becomes resignified when we pay attention to a tradition which, excluded from the attention of the word, women who have relied in the possibility of body communication, a body able to talk even without words, and to encarnate discourse and make truth present. Thus, the body, in particular those of women, is a place of enuntiation, when all human words are poor and impotent for expressing the deepness of what has been heard or seen.
We approach these aspects within a corpus conformed by poems of Argentine female writers of different periods: some of them born in Nineteenth-Century as María Luisa Carnelli, whose texts have been compiled and published in the antjology First Argentine Women Poets*, directed by Javier Ofreces, Gabriela Franco, and Eduardo Míelo. Afterwards, we pay attention to a poem written by Susana Thénon, a not well known poet due to the coincidence in time with the re-known Alejandra Pizarnik, who has absorbed all the attention in Women literature during the sixties; we then consider Paula Mones Ruiz, whose texts has appeared in* Argentine Contemporary Poetry *published by* Argentine Foundation for Poetry *and, finally, some references to Fabiana Posse, a young writer from Chivilcoy, with a text of her book* Blind tattoos*. Finally, María Rosa Lojo and her brief text, «Transparencies».*
Keywords: *women, body, margninality, expression, enuntiation.*

A modo de introducción citaré una historia que tiene como protagonista a Clara de Montefalco, abadesa del monasterio de los Eremitas de San Agustín. El día de su muerte, 17 de agosto de 1308, sus hermanas abrieron el cuerpo y, según consta en documentos, encontraron en el corazón los símbolos de la Pasión: la cruz, el flagelo, la columna, y en la vesícula tres globos de idéntica medida, peso y color, dispuestos en forma de triángulo, como símbolo de la trinidad[1]. Al conocer este hallazgo, el podestá de Montefalco habló en secreto con su notario, Ciappo. ¿Locura, delirio o acaso, peor, astuta manipulación de las monjas? Se decidió abrir una investigación oficial sobre lo que había sucedido en el monasterio y pocos días después las diecisiete monjas tuvieron que prestar público y solemne juramento de que no había habido ninguna falsificación.

La instancia jurídica, en su lógica disyuntiva, solo está llamada a distinguir lo verdadero de lo falso. No puede dar cuenta de los diversos órdenes de significado que entran en juego en el hecho. A saber: las monjas, guardianas de una memoria; el pueblo de Montefalco, que ha encontrado su santa y los representantes de las instituciones, las autoridades públicas, eclesiásticas, que velan por un sentido único.

1 *Il proceso de canonizzacione de Chiara de Montefalco*, ed E. Mennestó, con apéndice histórico documental de S. Nessi, Spoleto, 1984.

El nacimiento de la sospecha tiene que ver, en realidad, con las diferentes maneras de concebir y tratar el cuerpo. En el horizonte de la ambivalencia simbólica medieval, para la que no hay discontinuidad entre la vida y la muerte, el cuerpo no es un cadáver, es una superficie de escritura, texto que habla de una vida.

Con la llegada de la modernidad, la ciencia expropiará el cuerpo de todos estos significados, reduciéndolo a un modo especial de muerte, objeto analizable como todos los otros cuerpos según las leyes fijas que presiden la quietud y el movimiento.

Sepultado por la razón científica, reducido por ella al silencio como lugar del desconocimiento, el cuerpo, en el horizonte fenomenológico contemporáneo, con todo su cortejo de dificultades, ha vuelto a instalarse dentro de los intereses epistemológicos de nuestro tiempo: es la palanca de ese pensamiento de la alteridad que indica, en la polisemia de los lenguajes, la riqueza de un sentido que no puede reducir el lenguaje objetivador y que, queriendo ser neutro, es un lenguaje descarnado, descorporeizado, abstracto. Señala Umberto Galimberti en *Il corpo:*

> *Como punto originario, intencionalidad, salida inmediata sobre las cosas, el cuerpo en su ambivalente aparición es la apertura al universo de un sentido que está al principio de todo significado, y que ningún significado promovido por la indecisión científica puede abolir, porque es, antes que nada, inicio, y continúa más allá de toda conclusión (2000, p.15).*

Por ello el cuerpo, especialmente el de las mujeres, desde hace ya varios años, es un lugar estratégico en el análisis de la expresión de distintos estratos simbólicos. Lo es como punto de confluencia de estímulos y tendencias diferentes: la cuestión femenina, que ha favorecido una reflexión sobre la autoconciencia de las mujeres, incluso en su concreto desarrollo histórico; la atención de los marginalismos y, no menos interesante, la necesidad de una nueva lectura expresiva del lenguaje. En este último aspecto se resignifica cuando atendemos a una tradición en la que, excluidas del ministerio de la palabra, las mujeres se confiaron a la posibilidad de la comunicación del cuerpo, un cuerpo capaz de hablar incluso sin palabras, de encarnar el discurso y de hacer presente la verdad. Así el cuerpo, particularmente en la mujer, es un lugar de enunciación, cuando toda palabra humana es pobre e impotente para expresar la profundidad de lo que se ha visto u oído.

Una Poesía «Otra»

En más de una oportunidad se ha insistido en aquellas marcas de femineidad que el concepto de «escritura femenina» ha intentado rastrear en los textos escritos por mujeres, tales como las elipsis, blancos textuales, aperturas, pluralidades, errancias. A ellos sumamos los apuntados por David Lagmanovich (1997) con respecto a lo que él denomina «una impostación diferente» en la poesía de mujeres, entre los que destaca: 1) la no idealización de

sí misma como objeto de deseo; 2) la formulación poética de su propio espacio vital al que no ha tenido acceso total la voz masculina, y que ella en cambio ocupa por derecho propio. Y, en referencia a las poetas de finales del siglo xx, agrega como rasgos particularizadores la visión aguda, descarnada que pocas veces es sentimental en el sentido tradicional del término, una poesía abiertamente tópica que incorpora certeras observaciones y comentarios sobre el mundo y en la que cobran importante presencia la ironía, no pocas veces el sarcasmo y, en todo caso, el irreverente humor. Andrea Ostrov (2008), agrega cómo la erogeneidad difusa, rasgo característico de la sexualidad femenina se traduce, de acuerdo con el concepto de escritura femenina, en un determinado principio constructivo de los textos, en una economía textual específicamente femenina, estimaciones estas que devienen en una nueva propuesta de interpelación para los textos de mujeres.

Cuerpo Sexuado y Lenguaje, una Nueva Perspectiva de Análisis

De acuerdo con Judih Butler, el sexo –el cuerpo sexuado– no debería pensarse simplemente como elemento dado sino más bien, en un mayor grado de complejidad, como resultado de un proceso de materialización que tendría lugar a través del lenguaje. Según esta autora, el sexo anatómico que define los cuerpos como sexuados no constituye una instancia meramente natural, prelingüística, un dato de la naturaleza cuya existencia sería independiente del lenguaje. Por el contrario, la materialidad corporal –el cuerpo como materia– conformaría una instancia lingüísticamente establecida, constituida como efecto de un proceso de materialización llevado a cabo por y a través del lenguaje. Partiendo de esta premisa, Andrea Ostrov agrega:

> *...es necesario recuperar el sexo del dominio de lo "naturalmente dado", para mostrar la materialidad corporal como producto de procesos de materialización, como efecto de significaciones que organizan el cuerpo en función de mandatos y valoraciones de género.*
> *Mostrar la dimensión de construcción no sólo de género sino también del cuerpo sexuado implica postular una relación no puramente representativa sino sobre todo constructiva entre cuerpo y lenguaje, entre el sexo y los discursos que hablan acerca del mismo (2008, p. 20).*

Esta postulación del lenguaje como dispositivo fundamental que interviene en y determina las construcciones de la materialidad supone afirmar el valor performativo del lenguaje, aceptar que el lenguaje hace mientras dice, construye aquello que nombra. El lenguaje generiza los cuerpos, según Ostrov, al tiempo que los (d)escribe.

En las páginas que siguen trabajaré estos aspectos en un corpus conformado por poemas de escritoras argentinas de diferentes épocas: están las nacidas en el siglo xix como María Luisa Carnelli cuyos textos fueron recogidos y publicados en la antología *Primeras poetas*

argentinas, a cargo de Javier Ofreces, Gabriela Franco y Eduardo Míelo. Estos textos se mantenían, como los de otras poetas del siglo XIX y parte del XX, ya sea en reserva, ocultos o, simplemente, inhallables. Algunos habían aparecido en la *Antología de la poesía femenina argentina* de José Carlos Maule y Adolfo Capdevielle (h) publicada por impresores Ferrari en 1930. Luego me detendré en un poema de Susana Thénon, escritora poco conocida debido sobre todo a la coincidencia de su producción poética con el momento en que Alejandra Pizarnik acaparaba la atención en la literatura de mujeres de los años 60; de allí pasaré a Paula Mones Ruiz, cuyos textos aparecen en *Poesía argentina contemporánea* de la Fundación argentina para la poesía y, hacia el final, algunas referencias a Fabiana Posse, una joven escritora de Chivilcoy, con un texto de su libro *Tatuajes ciegos*. Concluiremos con María Rosa Lojo, a quien no hace falta presentar.

Admitimos a priori que, en cualquier grupo de creadoras que se considere, hay, forzosamente, diferencias de calidad y de justeza de la voz poética, como también que estas poetas muestran actitudes inequívocamente generacionales: la dura lucha con el mero hecho de escribir, las batallas con significantes indomeñados, las muchas lecturas e intuiciones sobre lo que se ha leído y experimentado, o el conflicto cotidiano de las mujeres hoy en América Latina. Sin embargo, es un hecho que cada una de ellas se distingue de las voces que constituyen un conjunto análogo, aunque formado por sus contrapartes masculinas de la misma generación.

María Luisa Carnelli nació en La Plata, en 1898. Fue periodista, poeta y letrista de tango. Publicó los libros de poemas *Versos de una mujer* (1923), *Rama frágil* (1925), *Poemas para la ventana del pobre* (1928), *Mariposas venidas del horizonte* (1929) y *De la llama al incendio* (1967), la novela ¡Quiero trabajo! (1933) y el libro *UHP (unión hermanos Proletarios) Mineros de Asturias* (1935). Colaboró en la revista *El hog*ar y en otras publicaciones de la época. Como corresponsal cubrió en 1936 los sucesos de la Guerra civil española para la revista *Ahora*. Firmó sus letras de tango con los seudónimos Mario Castro y Luís Mario. Escuchemos su voz en este texto:

Mujer
Mujer, abre la histeria sus pétalos
en tu sexo
y arraiga en lo más profundo
de tu cuerpo.

Sufres la tortura del beso
que marca en la diafanidad de tu carne
el surco del amor incompleto.

Y te resignas a la caricia
que es la esclavitud de tu sexo,
nutriendo la avidez de tu sueño
con despojos de sueños.

Pesa sobre la fragilidad de tu vientre
el castigo genésico.
Toda ansia vital y toda fiebre
busca la trayectoria de tu vientre.

Bulle bajo la curva grácil de tu pecho
Un enorme anhelo de liberación,
un anhelo secreto
que no encuentra tu voz
y que se abulta de silencio.

Tu voz que busca en vano tu secreto.
Caminas entre la vida
tácitamente
tú, la inutilizadora de la muerte,
Llevando a cuestas la fatalidad de un deseo inerte.
Mujer, eres esclava de tu sexo.

Salgo de mi indiferencia
y lo sostengo,
yo, que soy un cansancio milenario
y un orgullo siniestro (2004, p. 29).

Si se acepta que lo femenino ocupa, en nuestra tradición cultural, el lugar de la otredad; si encarna una suerte de negativo en relación con un positivo representado por lo masculino; en una palabra, si lo femenino se define a partir de una carencia o de la negación de determinados atributos propios de los masculino, este texto permite abrir una instancia de análisis diferente: desde la puesta en marcha de un discurso fuertemente apelativo (llamado casi desgarrado que instala esa otredad silenciada para la época), instala al cuerpo en el centro del discurso, cuerpo que puede hablar de la verdad de su verdadera opresión; muestra los abusos al que sido sometido, contrapuesto a la pasiva insatisfacción que no solo obtura el verdadero placer sino que se hace escuchar como una falta.

Pero este llamado invierte la concepción de la materialidad femenina —establecida— en términos de falta en contraposición al exceso en relación con el sexo masculino, pues se con-

fiere a la mujer el poder de «inutilizar la muerte». En este caso la obturación más drástica está planteada a partir de la negación a ser dicha, expresa, es solo tácita.

Y es en el instante final en el que la apelación se diluye y el sujeto enunciador se rearma, casi fatigoso, para hacerse cargo de su propia voz. Así comienza a inscribirse como sujeto que se sabe sujeto y que de esta manera trasmite los rasgos de su designación, lo que implica, sobre todo, la vindicación de una subjetividad negada, que solo más tarde cuajará en una vindicación genérica, no ya defectiva sino regenerada.

Susana Thénon, autora de *Edad sin tregua* (1958), *Habitante de la nada* (1960), *De lugares extraños* (1967), *Distancias* (1984) y *Ova completa* (1987) es, sin duda, una escritora innovadora. El texto que sigue pertenece al último libro de la escritora, *Ova completa:*

¿por qué grita esa mujer?
Por qué grita?
Por qué grita esa mujer?
Andá a saber

Esa mujer ¿por qué grita? .
Andá a saber
Mirá qué flores bonitas
¿por qué grita?
Jacintos margaritas
¿por qué?
¿por qué qué?
¿por qué grita esa mujer?

¿y esa mujer?
¿y esa mujer?
Vaya a saber
Estará loca esa mujer
Mirámirá los espejitos
¿será por su corcel?
Andá a saber

¿y dónde oíste
La palabra corcel?
Es un secreto esa mujer
¿por qué grita?
Mirá las margaritas
La mujer

Espejitos
Pajaritos
Que no cantan
¿por qué grita?
Que no vuelan
¿por qué grita?
Que no estorban

La mujer
Y esa mujer
¿y estaba loca esa mujer?
Ya no grita
(¿te acordás de esa mujer?) (Thénon, p. 5).

Tal vez coincidentemente con Edna Pozzi y Tamara Kamenszain, hay en esta escritora una obsesión (magnífica obsesión) de tensar al máximo las palabras, de atacar en forma frontal el lenguaje hasta obligarlo a producir significados. De allí la presente propuesta de análisis para este poema, que privilegia el léxico y la construcción de sus campos de sentido. Podemos advertir en una primera consideración: 1) el empleo de una lengua común, no literaria, en la que aparecen expresiones pertenecientes a hablas particulares: «andá a saber» (1987, p. 5) por ejemplo, que desarma la literariedad del texto. 2) Voces o acepciones desusadas como «corcel», que producen contraste anacrónico o sociocultural. No obstante advertimos que el contexto en el que aparece y el énfasis puesto (lo encontramos en dos estrofas centrales) determinan, por una parte, cierta violencia entre las resonancias culturales que el término dispara; por otra, esta ajenidad con el contexto lingüístico que lo contiene, comunica invariablemente un sentido irónico. 3) Los diminutivos, desprovistos de su eficacia cuantitativa, parecieran impregnarse de cierta ingenuidad, asociados falsamente al matiz afectivo que los particulariza en ciertas zonas lingüísticas de nuestro país, para significar luego degradación del objeto.

Otro rasgo visible desde el punto de vista léxico es la repetición de lexemas: así «grita» y «mujer». Ambas clases léxicas aparecen imbricadas con el modo conjuntivo «por qué» articulando todo el poema. En el primer verso de la estrofa inicial «grita» contiene el semema «levantar la voz en forma considerable»; luego la iteración en la segunda y tercera estrofa acentúa la impaciencia del sujeto hablante por develar el sentido de una acción que ha comenzado a adensar significaciones: «desaprobar ruidosamente», «desgañitarse» en su acepción de grito esforzado y violento. Es entonces cuando la segunda voz de este concierto polifónico y errático deshace el aparente marco comunicativo e instala con la lexía «andá a saber» el desconocimiento y el desinterés. Allí se insinúa lo que será una constante a lo largo del poema: la desarticulación del yo poético que comienza a desarmarse ante la vista del lector

pues oscila entre el apremio casi compulsivo por saber la razón de lo que progresivamente será un rugido, y la indiferencia absoluta.

La alteración del orden sintáctico que advertimos en la segunda estrofa, en la que se antepone el pronombre demostrativo «esa» y el sustantivo a la interrogación, focaliza todo el conjunto discursivo en una tercera área enunciativa cuya «corporeidad» solo se advierte a partir de la negación lingüística: la palabra- «grito» se va deshaciendo progresivamente, el bramido inicial es solo un mugido en las estrofas finales hasta desaparecer por completo. Decir y no decir. Al igual que en la fotografía, Susana Thénon trabaja con la palabra en negativo y en positivo, y solo podemos acceder a las certezas por medio de la negación lingüística y de las remisiones a la nada, pues con «esa mujer» desaparece la voz, lo dicho y también el secreto –lo no dicho–. Pero todavía más: el recuerdo de lo dicho.

La antonomasia «la mujer» que aparece en la cuarta estrofa en reemplazo del sintagma «esa mujer» no presenta un matiz cuantitativo, en el sentido de que en esta mujer –innominada– se da la suma de todas las características del género en una proporción insuperable. Más bien creemos que se trata de una antonomasia convencional que corresponde al concepto de «cosa consabida». Así «la mujer» sería «ella», la que no debe confundirse con «él», o con el otro. La propuesta más interesante de este conjunto léxico-semántico lo constituye su estructuración en campos de sentido. Así podemos distinguir: el formado a partir del verbo «gritar» en el que se encuentran «saber», «oír», «cantar» y «acordar» y el sustantivo «secreto». Es este conjunto léxico el que determina el proceso que construye una sistematicidad no solo poética sino semántica: grito-locura, (secreto)-olvido. Campo léxico marcadamente antonímico que plantea la inutilidad del lenguaje para dar cuenta de la existencia misma, para poder asentar el yo, un yo que no alcanza y se desordena en su afán de representar la figura del hablante, que se diluye de manera inevitable El hiperónimo «flores bonitas», «conecta hacia abajo» determinando una estructura semántica, con jacintos, margaritas y, en relación paradigmática, con espejitos y pajaritas. Observemos que la relación se duplica en el plano morfológico por el sufijo ita/ito.

De cada uno de los extremos espaciales-discursivos del poema surge un modo diferente de abordar lo desconocido: con la primera interrogación comienza una búsqueda que tendrá a la palabra como protagonista y, a la par, como reflejo de la interioridad del sujeto hasta llegar a la pregunta final, con el paréntesis que refuerza lo incidental del proceso, donde asistimos al cierre de un movimiento cuyo objetivo último es acceder a un lugar de olvido, de no-ser. Desde aquel primer extremo el yo poético comienza por plantear la noción del límite en sentido físico o geográfico con respecto al objeto sobre el que se cuestiona: «esa» que poco a poco se irá transformando también en un límite lingüístico.

De modo análogo a estos límites lingüísticos, el área semántica central se organiza según dos lexemas: «corcel», ya mencionado, y «espejitos». Ambos se repiten, al igual que «mujer» y «grita», determinando una subárea semántica que nos lleva hacia el fondo de este enigma no resuelto. En este sentido, el diminutivo será el punto de máxima concentración

semántica: el espejo señala un límite entre realidad y representación en tanto lámina que reproduce imágenes, órgano de auto-contemplación. Habla del no-ser, de las carencias, de la negación, tanto del lenguaje como de las cosas.

De todas maneras, tampoco el reflejo en *Ova completa* es fidedigno, pues la superficie siempre está opacada. Al igual que el sujeto –«mirá, mirá los espejitos» (1987, p. 5)–, su imagen está siempre desplazada. De esta manera, los «espejitos» condensan la tensión entre el aparecer y el desaparecer, entre las numerosas alusiones a la pasividad –de la que participan los otros diminutivos– y la concepción del grito como acción, entre la búsqueda de definición vital y los espacios de muerte, entre el anhelo inconmensurable que se topa siempre con la frontera, con el límite.

María Paula Mones Ruiz, escritora argentina nacida en Buenos Aires el 3 de abril de 1955. Cursó la carrera de Letras y es correctora literaria. Libros editados: ¡*Piedra, papel o poema!* (2004), *Calle Blanca* (2006), la nouvelle *La clave* (2008), en poesía y narrativa *Poemas para la miopía y otra visiones* (2009), *Avepoesía* (2010). Se declara deudora de Lorca, Valle Inclán, Pedro Salinas, Machado, Hölderlin, Kafka, Shaskepeare, Pizarnik, Neruda, Borges, entre otras lecturas preferidas. Leemos de *Poemas para la miopía y otras visiones*, este texto:

Parto
Tengo la urgencia
De ahuecar las piernas de mi mano caminante
Pujar azules y parir la palabra que ilumine
la ceguera de la esencia humana.
Estoy jadeando tienieblas y nubes
tras las rejas de los ojos de la piel. Estoy sangrando.
Sangro porque en este parto de razones y almas
mi palabra nacida es muda, no camina ni conjuga
del Verbo, los plurales. Y es ciega, sólo mira.
Sangro porque el obstreta de mis soleadas lunas
la bautizó llamándola Indiferencia
sin anestesia, sin culpas.
Sangro porque la metáfora partera me dejó aquí sola
pujando sobre el banco, sin azules.
Cada pujo un fantasma de palabras sangrientas
Enturbiando el aire, asfixiando realidades.
Bastones blancos y nevados
Se toman de mi mano parturienta y nula
Derriten mi sangre, congelan el parto.
Y yo...
¡yo parto hacia la búsqueda! (2011, pp. 7536-37).

El texto se configura, primero, como marca que patentiza un diseño corporal, fijando la concavidad y, con ella, la acogida, el amparo, la contención, consustanciales a la función materna, acuñada y legitimada por la cultura. Pero no solo la palabra, el signo, produce aquí el efecto de fijación y categorización, también el ritmo del texto se desplaza en un movimiento de torsión, que va expulsando en las palabras, homologando en el acto del parto, el de la escritura, tal como señala la misma autora: «La obra literaria se gesta avisando a la soledad que sea su partera. Los lectores son los que anuncia que ha nacido, que ya no te pertenece. Entonces la dejamos libre, como a un hijo, como a un pájaro» (2011, pp. 7536-37).

Pero el producto de tal acto de expulsión son palabras sangrientas que remiten a un proceso de enunciación casi estéril –gran contradicción–, patentizando la inutilidad y el vaciamiento del discurso.

El verso final opera como una línea de fuga. Parto deviene en partir, se resemantiza y así permite asir las palabras, alejarse, perderse más allá de los límites del acto identitario del parto.

Al igual que en el texto de Carnelli, en estos versos finales hay una ruptura. Llama la atención este decir retardado, demorado, que no da tiempo al cerramiento, y la falta de conclusión dispara entonces un abanico polisémico que deberá ser reinscripto por el lector.

Hasta aquí, las escritoras que seleccioné se empeñan en mostrar, primero, que el cuerpo es recurrentemente presentado como efecto de un proceso de construcción cuyo anclaje último es siempre la escritura. Sin embargo, en su operación de reescritura del cuerpo no se proponen establecer un mapa corporal nuevo, sino más bien reinscribir las marcas, llamando la atención sobre ellas, hacerlas visibles, destacar su recorrido. Diferentes serán los casos de la novísima Fabiana Posse y la consagrada María Rosa Lojo.

Fabiana Posse, joven escritora de Chivilcoy, que nos convoca con este poema:

Distorsión, mujer del retrato

Alguien venció
mis partes más oscuras esquilándome en ceremonias de polvo.
Alguien reveló
mis absurdos con una ternura de Judas.
Mentí que no era yo.
No podía ser yo la piel idiota del arrebato.
Acusé a la otra que vive en mí obsesionada en vulnerarme.
Entonces exilé mi cuerpo, gemí una huída desde mis escombros.
Elegí desterrarme de la dama que me envuelve
En la distorsión del retrato.
Crecí ingenua pensando que mientras ella dormía, yo volaba.
No se irá hasta que me despierte
Y me nombre maldita muda inconclusa. Y me ame.

Viste de billete de barro y se burla de mi vestido transparente.
Me seduce en los excesos, me arrastra a la tristeza de sus crímenes.
Hace huérfanas las verdades de mi boca y embosca mis mentiras
en el laberinto de los espejos.
Dentro de mis grietas se asoma y respira como hiedra podrida
Al aire de mi raíz más insolente me ciego las razones.
Mi otra yo no me pertenece y aún así me somete a sus guerras rotas.
No la elijo en mi pasarela, igual me domina con sus piernas.
La intrusa llegó primero.
Mientras yo me orillaba torpe en un pedacito de siesta etérea.
Desnudas somos las mismas, nos amamos con los huesos en silencio.
Creo en rendir profundamente mis dedos en la fiesta de su hambre,
abandonar mis falanges esclavas en sus alucinados caprichos.
Aunque mi cuerpo momia se fugue acelerado de vergüenza.
Ella escribe este libro ahora, no yo.
Me robó las manos.
Ya no importa,
ya no duele,
porque en su prisa me dejó éste libro en la memoria (2012, p. 11).

Texto-cuerpo que es mirado y que mira: objeto de una mirada que lo reduce a la carnalidad mostrando que la materialidad del cuerpo se establece de acuerdo con una construcción genérica previa. En el desdoblamiento se evocan las tensiones entre realidad y apariencia, entre la pobre representación (que no representa) remitiendo a la imposibilidad de duplicación fiel, distorsión, fragmentariedad, desarticulación, hundimiento y confrontación con la propia imagen.

En los textos de Posse, como en otra poesía fuertemente corpórea, se puede advertir que hay una construcción de la subjetividad pensada desde la puesta en escritura del propio cuerpo. En tal sentido, cabría preguntarse ¿en qué medida este «escribirse el cuerpo» surge de una sensación del yo, entendido este como el fundamento de la configuración del sujeto? Y, por otra parte, ¿qué papel –en relación con el cuerpo– juega el otro en esta configuración?

Concluiremos con María Rosa Lojo, conocida investigadora y escritora argentina, y el poema que sigue:

Transparencia
Todos los atardeceres la mujer se sienta en el patio de su casa. Si alguien la acompaña vería cómo su cuerpo se vuelve transparente al compás de la sombra. Primero surge un mapa encendido de venas y de vísceras, luego, más abajo, una población de huesos huecos por donde el viento corre como un golpe de música.

> *La mujer sonríe y levanta un brazo en la noche incipiente. Unos minutos más y se apagará el resplandor del hueso iluminado por canciones remotas y ocultará la piel el color de la sangre.*
> *Cuando todo concluye, ella guarda la silla bajo el alero y vuelve a la cocina, llevándose el secreto de la transparencia del mundo (2006, p. 173).*

La primera frase de este poema en prosa hace anclaje en lo que a simple vista pareciera ser una estética realista. Sin embargo, en forma inmediata se instala la figuración, y el tropo a partir de la apertura hacia la transparencia, la delgadez del cuerpo (que nos devuelve a las primeras consideraciones de estas páginas) y con ello se traspasa el océano de la materialidad y se instala un desajuste entre lo que es pura materialidad, representación de lo material, y un espacio marginal, un territorio límite entre la materia y el cuerpo, frontera entre lo visible y lo invisible. Pero a diferencia del relato místico no se propone recomponer de manera simbólica la unidad rota entre cuerpo y alma de la mística cristiana: la mujer muestra sus trazos más internos: venas, huesos pero en un rito celebraratorio de esa propia corporeidad, eso sí, iluminada, traspasada de aire y música. La escena legible que se repite y que concluye con la reinstalación de la realidad precaria de la mujer vuelta a la cocina, resitúa el cuerpo de la mujer más allá de toda mirada objetivadora, es un cuerpo traspasado de luz, no ya metáfora de marcas escriturarias de una cultura, sino metonimia de las transparencias del universo, de sus nervaduras bullentes y bulliciosas.

A Modo de Síntesis

En los poemas citados de Carnelli y Mones Ruiz, la posibilidad de escribir(se) el cuerpo está dada por un movimiento de trasposición, en el que aquel parece dejar de tener una conciencia material y simbólica y alcanza la categoría de una imagen objetivable pero no propia. Es decir, aparece en escena ese otro cuerpo-imagen como otro cuerpo, indefinido, extraño y ajeno como el vestido que lo cubre. Escribirse el cuerpo es escribir entonces su desposesión, su extrañeza respecto del yo, es escribir su auto desconocimiento.

En el texto de Thénon esta imagen se articula con la presencia de algo en la materialidad de este que se registra en el orden simbólico, el del lenguaje, pero también en ese escenario y más allá de él, queda sin registrar, algo que se resiste a la representación: una falta, un vacío que no puede colmarse. Las autoras estudiadas ponen de manifiesto que el cuerpo de (la) mujer habla de su desnudez, su invisibilidad, su descoporeización y su fragmentariedad.

Lo singular del texto de Posse es que el escribirse el cuerpo es marcar una trayectoria que nos permite avanzar hacia lugares de sentido hasta ahora no recorridos.

María Rosa Lojo, en cambio, revela la posibilidad de escribirse el cuerpo a partir de una zona marcada por lo irrepresentable de aquel. Lejos de pensar que ello supone inscribirlos en una dimensión de silencio, escribirse el cuerpo de mujer es hacerlo hablar sin someterse a los imperativos del discurso cultural y, en tal sentido, es colocarlo en una posición rebelde ante

el carácter de signo que determinaciones genéricas le han atribuido. Son cuerpos liberados de los símbolos que construyen nuevas identidades.

Referencias Bibliográficas

AA.VV. (2011). *Poesía argentina contemporánea*: *parte decimoctava*. Buenos Aires: Fundación Argentina para la poesía.

Alonso, L. (2004). *Poesía argentina contemporánea: parte decimocuarta* (2ª ed.) Buenos Aires: Fundación Argentina para la poesía.

Cófreces, J., G. Franco y E. Mílelo. (2009). *Primeras poetas argentinas.* Buenos Aires: Ediciones en Danza.

Gaimberti, U. (2000). *Il corpo*. Milán: Feltrinelli.

Gruss, I. (2006). *Poetas Argentinas (1940-1960)*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.

Juranville, A. (1994). *La mujer y la melancolía*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Lagmanovich, D. (1997). La poesía argentina en los finales del siglo XX. En *Poesía argentina, cinco ensayos*. Tucumán: Ediciones del Rectorado.

Maule, J. C. y A. Capdevielle (h). *Antología de la poesía femenina argentina.* Buenos Aires: Ferrari Editora.

Ostrov, A. (2008). *El género al bies.* Buenos Aires: Alción Editora.

Piña, C. (1997). Las mujeres y la escritura. En *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*. Buenos Aires: Biblos.

Posse, F. (2012). *Tatuajes ciegos.* Buenos Aires: Vinciguerra.

Thénon, S. (1987). *Ova completa*. Buenos Aires: Sudamericana.

Marginalidad y Testimonio en las Letras de Tango

NOEMÍ ULLA*

Resumen: La marginalidad y su testimonio en las letras de tango de las primeras décadas del siglo xx. La mujer, elección de una figura central y recurrente: de lo agreste de «La morocha» a la mujer del *cabaret*, vista por Pascual Contursi. Denuncia social de la marginalidad en «El camino de Buenos Aires». Crítica y humor apoyados en la rima consonante. Diferentes estilos del registro lingüístico de la marginalidad**:** la huella modernista de Rubén Darío, lo coloquial, lo popular, el lunfardo. Términos franceses del habla nocturna ridiculizados en el uso y en el ámbito femenino. Ironía en la voz del lunfardo: el discurso ideológico, burlón y sentencioso. Diferentes retóricas en el señalamiento de lo marginal: poetas del tango antológicos. Una mirada al llamado «tango nuevo»: parodia y estilización.
Palabras clave: ensayo, marginalidad, letras de tango.

Abstact*: Marginality and its testimony in tango lyrics since first decades of the 20th century. The woman, the choice of a recurrent central figure: from the rough "Morocha" to the cabaret woman described by Pascual Contursi. Social denunciation of marginality in "el camino de Buenos Aires". Criticism and humor using consonance. Different styles of registering marginality: Rubén Darío's modernist footprint, colloquial language, popular language and lunfardo. French terms from the cabaret night slang ridiculed in their use and among women. Irony in lunfardo: the ideological, mocking and sententious speech. Varied rhetoric for signaling marginality: memorable tango poets. A look at the so called "new tango": parody and stylization.*
Keywords*: essay, marginality, tango lyrics.*

Desde su nacimiento, el tango con letra fue un espacio literario ofrecido a poetas que ensayaban detenerse en el conocimiento de la realidad social, más que en el llamado arte de rimar. Buenos Aires estuvo conmovida por el aluvión inmigratorio; día tras día llegaron inmigrantes al puerto y aportaron un significativo crecimiento en el trabajo. Se cumplieron, en cierta medida, los proyectos de Juan Bautista Alberdi, formulados en su libro *Las Bases* (1915), pero junto con el hacinamiento que esto implicó en los 2462 conventillos. Esta

* Narradora y ensayista. Sus libros más recientes**:** *Bailarina de tres brazos* (relatos), *Variaciones rioplatenses* (antología crítica)**.** Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires**.** Correo electrónico: noeulla@retina.ar
Fecha de recepción: 13-05-2013. Fecha de aceptación: 19-06-2013.
Gramma, XXIV, 50 (2013), pp. 177-185.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

masa de personas, italianos y españoles en su mayoría, se aglutinó en la nueva capital federal y en la pampa húmeda, en torno a las vías férreas. Comenzó a fluir así una nueva cultura en constante renovación, creando la fuente que dio origen a la música y la letra de los tangos. Luego, a medida que el público fue mostrando mayor apertura, aceptando la existencia y pujanza de la nueva música popular, la tarea del poeta que escribía letras para el tango se tornó más exigente.

Trovadores anónimos habían trasmitido oralmente sus letras, la mayoría pornográficas, a partir del recorrido del arrabal. Algunas pruebas aisladas son «El Queco» (1885), «El tango de la casera» (1870-1880?) y «Bartolo toca la flauta» (1900). Esos trovadores desconocidos se vieron pronto reemplazados por Ángel Villoldo, quien, con lenguaje gauchesco, puso letra al tango «La morocha», del músico uruguayo Enrique Saborido. Este tema, aunque casi carece de descendencia, fue cantado por primera vez con naturalidad y sin pudor por las mujeres, según afirma Juan López («Lopecito») al recordar su estreno en 1905, en pleno barrio bancario de las calles Reconquista y Lavalle (Ulla, 1982, p. 24).

«La morocha» presenta la figura de una joven que será muy pronto sustituida, como personaje central, por la mujer del *cabaret*, espacio que conquistó el tango en el lento desplazamiento del café suburbano y los salones, como La Cavour, el Peracca y el célebre Hansen, entre otros cuyos nombres sería agotador enumerar. El medio rural, agreste, donde la protagonista de «La morocha» aparece cantando al amor y la fidelidad, como compañera del gaucho porteño, no permanecerá en el tango a partir de Pascual Contursi (Ulla, 1982, p. 24).

El poeta que acabamos de mencionar, nacido en Chivilcoy en 1888, de padres italianos, es el reconocido fundador del tango canción. Después de su paso por la ciudad de Montevideo, adonde se trasladó en 1915, inauguró, con música de Samuel Castriota, el tango de raíz urbana «Mi noche triste», incluido en el sainete *Los dientes del perro* (1918). Inició así la colaboración con la pieza teatral en Buenos Aires, hasta las postrimerías de 1930.

Diversos lugares de la ciudad uruguaya, entre ellos, el *cabaret* Royal, fueron testigos de la transformación del tango de letra payadoresca a tango de raíz urbana, que registra la vida del suburbio, como «De vuelta al bulín», «Amores viejos» o «Pobre paica», conocido luego como «El motivo». En opinión de Luis A. Sierra (citado por Horacio Ferrer, 1960, p. 37) la raigambre de payador de Pascual Contursi fue lo que le permitió trasladar la simplicidad narrativa de la payada a la letra del tango canción. Las letras de este poeta popular recuerdan, por su ámbito lingüístico, el propósito que motivó, años más tarde, a Jorge Luis Borges, de reflejar y recuperar la voz fronteriza que crecía en los suburbios y en los campos; ese habla de las orillas que se iba transformando poco a poco, y que Borges evocó en «Hombre de la esquina rosada» (1954) su cuento fundador, entre otros textos de escritores rioplatenses, de una larga tradición de escritura coloquial, como hace años lo he demostrado en el ensayo *Identidad rioplatense* (1990).

En realidad, en medio de los tangos que se cantaban a principios del siglo XX («El entrerriano», «El porteñito», «La morocha»), el tema de la vida marginal centrado en

la mujer se inicia con «Flor de fango» (1919), escrito por Contursi y grabado por Carlos Gardel. Las letras de Contursi tienen siempre una estructura de tres o cuatro estrofas de versos octosílabos. Si la sencillez preside las letras de este poeta, la matriz temática no le va en zaga; son ejemplos: el personaje del «amurado» de «Mi noche triste», «La he visto con otro», «Pobre corazón mío», la mujer del *cabaret* de «Flor de fango» o el cómico «La mina del Ford». El autor desarrolla la trama narrativa como una historia contada con lenguaje lunfardo, directo y claro; suele describir a una mujer y a un hombre, en una situación de abandono y de duelo, como el que reprocha, con desenfado y gracia, en «Ivette» (tango que solían evocar con especial deleite Borges y Bioy Casares en nuestras habituales charlas):

¿No te acordás que conmigo
usaste el primer sombrero
y aquel cinturón de cuero
que a otra mina le afané? (Contursi, s.f., vv. xxv-xxviii).

En «Flor de fango», no hay ningún reproche a la joven que huyó del conventillo de barrio a los catorce años en busca de la vida del *cabaret*, que no se menciona explícitamente:

te hiciste tonadillera
pasaste ratos extraños
y a fuerza de desengaños
quedaste sin corazón (Contursi, s.f., vv. xx-xxiii).

Y si la joven o niña se hizo mujer en medio de «las farras del champán», no sólo a ella corresponde la responsabilidad de su descenso, ya que se cierra la triste historia con la sentencia «Los amigos te engrupieron / y esos mismos te perdieron / noche a noche en el festín» (vv. xxxii-xxxiv), señalando así la culpabilidad de los hombres que la abandonaron al verla sola y empobrecida. Paso a paso, los avatares de la protagonista se cuentan con gracia, acentuada por la rima consonante, que no necesita abundar en mayores detalles, como en estos versos:

Después fuiste la amiguita
de un viejo boticario
y el hijo de un comisario
todo el vento te sacó (Contursi, s.f., vv. xxii-xxv).

Si me he extendido al referir estos textos de Pascual Contursi, —aunque menos de lo que el autor merecería—, es porque creo que puede ser considerado como Bartolomé Hidalgo en la poesía gauchesca. Borges y Bioy Casares apreciaron al primer poeta gauchesco uruguayo de este modo: «En él se cumple el doble destino de los precursores; prefigura a quienes lo

siguen y es creado por los hombres ulteriores a quienes prefigura» (1955, p. 11). Debemos reconocer que la poesía popular que Pascual Contursi dejó impresa en el tango es un ejemplo de pautada sobriedad, en medio de la marginalidad que describe («Flor de fango», «Ivette», «Pobre corazón mío»), al retratar a la mujer de *cabaret* y su particular ambiente, testimonio acentuado por una gracia natural que su sentido del humor señala y agudiza.

Las protagonistas de los tangos que fueron apareciendo después de Pascual Contursi, las llamadas «milongueras», eran mujeres francesas y de otras nacionalidades traídas por los barcos que partían de Marsella. Con frecuencia eran víctimas del negocio de la prostitución, que tiene sus raíces en una terrible y poderosa red, de la que también el cine de nuestro país dio testimonio. Luis Rubinstein escribió una curiosa letra de tango, «El camino de Buenos Aires», con música de Francisco Pracánico, donde relata con verdadera indignación el traslado de una joven traída de Francia. En una de las cuatro estrofas —dos de versos octosílábicos y dos de hexadecasílabos—, Rubinstein puntualiza: «y en la pública subasta como res que va a la feria / así fuiste, ¡pobrecita!, donde un caften te arrastró» (s.f., XXI-XXII).

En un ensayo de Magali Saikin, *Tango y género* (2004), leemos sobre el engaño llevado a cabo por el hombre que explota a las milongueras:

> *El enamorar mujeres nada tiene que ver con el amor romántico sino con el embaucarlas. El lenguaje es sumamente superficial y funcionalizado, el objetivo es mentir y [...] acontece lo realmente importante: calcular cuánto dinero (vento) dará la mujer con su cuerpo, asegurándole al cafishio una entrada monetaria que le asegure un buen estar (el puchero). La mentira y la deformación de la realidad es otro aspecto típico en las relaciones de género entre el cafishio y su pupila (p. 39).*

Con mayor detalle, en el libro *Le chemin de Buenos Aires. La traite des blanches* [El camino de Buenos Aires. La trata de blancas] (1994), Albert Londres investiga el problema de la prostitución en el camino hacia Buenos Aires ocurrido durante los años veinte. Sobre el mismo tema, Juan Bautista Stagnaro dirigió el film *El camino del sur*, estrenado en 1988. Es interesante recorrer la clasificación de este motivo realizada por Idea Vilariño, en el capítulo «La linda que se pierde», de su ya famoso estudio *El tango y sus letras* (1965). Este problema tan siniestro inspiró muchos tangos inolvidables, como «Margot», escrito por Celedonio Flores en un lunfardo humorístico; o también, del mismo autor, los consejos sesudos y festivos de «Audacia» y «Atenti pebeta», dirigidos a las jóvenes maltratadas por la miseria, con ambiciones de una vida mejor. Como extraño oxímoron se dio el tango «La maleva», con letra de Mario Pardo y música de Antonio Buglione, que describe el retorno de la mujer de *cabaret* a su hogar. Gardel grabó este tango en 1922; cantaba curiosos octosílabos:

> *Maleva que has vuelto al nido*
> *de tu garufa arrepentida,*

ya no sos la mantenida
que triunfaba en el Pigalle;
ya no tenés más berretines
de lujo y de milonga
de vicio y de placer.
Volvés a tu vida primera
y la milonguera vuelve a ser mujer (Pardo, 1945, vv. I-IX).

Precedida por *Azul* (1888), la llegada de Rubén Darío a la escena poética porteña, en 1893, trajo, casi de inmediato, el influjo de poetas simbolistas, quienes dejaron la marca de Francia contenida en sus perfectos versos. El lenguaje del tango se pobló de numerosos préstamos de la lengua francesa, de lunfardismos procedentes del idioma francés —muchos con grafía castellana—, y también del italiano y del español peninsular (Ulla, 2000, pp. 133-144). Fue un lenguaje incorporado por el ambiente tanguero, casi un sociolecto. Se usaron con frecuencia palabras como *fané*, *dublé*, *chiqué*, *vuaturé* y *mishé*. Celedonio Flores expresó la defensa del imaginario local en un poema, en contra de esa apropiación léxica, de la siguiente manera: «¡Qué sabemos de marquesas, de blasones y literas / si las pocas que hemos visto han sido de carnaval!» («Punto alto», 1926, vv. XVII-XVIII). Pero el acercamiento con Francia no solo influyó en la recepción del léxico relacionado con el imaginario social del tango, ya que el lujo que invadió las noches del *cabaret* era también de origen francés.

Los ecos de la poética modernista se hicieron sentir en los versos de muchos letristas que imitaron los versos de Darío. Como bien observa Blas Matamoro, a partir del Modernismo, la poesía del tango «reúne el habla lunfardesca con el decir culterano» (1996, p. 44). A mi criterio, algún motivo o estilo, alguna adjetivación modernista, no provino de Leopoldo Lugones, sino de Darío. Poetas del tango como Celedonio Flores, Enrique Cadícamo, Homero Manzi o Francisco García Jiménez advirtieron la singularidad con que se fortalecía su camino poético tras la huella del autor de *Cantos de vida y esperanza*.

El reproche que el hombre le hace a la mujer de *cabaret* por su cambio de vida y de barrio tiene en «Piba», de Francisco García Jiménez, un tono menos sentencioso: «Hoy te he vuelto a ver por el centro / exhibiendo un lujo chocante, / y me puso triste el encuentro» (1928, s.d.). En este autor encontramos una desacostumbrada adjetivación, inusual en los poetas lunfardos, y un rasgo melancólico en la emoción, que domina sus composiciones. Además, encontramos oportunas construcciones sintácticas, como «torpe inconstancia», «playas del dolor», «suave fragancia», donde el «amurado» del poeta lunfardo se transforma en el hombre abandonado de «Tus besos fueron míos». Aquí se combinan alejandrinos y endecasílabos en el recuerdo de días felices, a veces con diminutivos afectivos o con delicada evocación. En los versos del famoso «Zorro gris», la aparición de la «milonguita» se recibe así:

Cuántas noches fatídicas de vicio
tus ilusiones dulces de mujer
como las rosas de una loca orgía
las deshojaste en el cabaret
y tras la farra del amor mentido
al alejarte del Armenonville,
era el intenso frío de tu alma
lo que abrigabas con tu zorro gris (García Jiménez, s.f., vv. I-VIII).

Podemos mencionar otros tangos de la autoría de García Jiménez, como «Barrio pobre» o «Suerte loca». En sus letras, la figura del abandonado se construye con la gracia de un adjetivo que no proviene precisamente del Modernismo, sino del lunfardo, como en «Farolito de papel»: «vos el traje te adornás / con mi otario corazón» (García Jimenez, s.f., vv. XXX-XXXI). Las letras de «Siga el corso» y «Carnaval», entre otras, también incluyen diversos hallazgos verbales.

Enrique Santos Discépolo, como Roberto Arlt, conocía obras de Dostoievski y también compartió con el autor de *El juguete rabioso* una retórica común, aprendida de Almafuerte (seudónimo de Pedro B. Palacios), muy leído en esos años por el tono sentencioso e irreverente de su poesía. En cambio, el léxico francés del *cabaret* empleado por Enrique Cadícamo («Che, papusa oí», «Pompas» o «Muñeca brava») y el carácter marginal son ya extraños en Discépolo. Si bien recurre al uso de algunos préstamos como «fané», en «Esta noche me emborracho» (1928) y «dublé», en «Cambalache» (1934), aparecen como términos raros en medio de finales acriollados de origen gauchesco («dao», «cambiao», «desplumao», «picoteao») y en la aféresis «pa'», por «para», por ejemplo. La grafía tiene en cuenta las particularidades fónicas rioplatenses, como «casiya», «fayando y fayando». Pero no fue Discépolo el único en utilizar estas formas, aunque, en cierto modo, fue quien las impuso por la difusión extraordinaria de sus canciones (Ulla, 2007).

Discépolo fue un maestro en componer letras de tango como verdaderas escenas dramáticas. «Yo nunca dejé de ser actor. Justamente mi obra de autor yo la veía antes que nada desde el plano del intérprete. Y lo mismo me ha ocurrido con mis tangos. Casi todos están concebidos a base de un tipo», comenta al periodista Andrés Muñoz (Benarós, 1963, p. 12). Verdaderas escenas dramáticas, y más que estas, escenas del realismo grotesco, donde payasos y bufones, arlequines y títeres, viven con vida propia. Había observado Mijail Bajtin que el carnaval es el triunfo de una liberación momentánea, la anulación de las jerarquías (1974, pp. 86-89), y en Discépolo encontramos en «Cambalache» el señalamiento de ese «cambalache», el imperio del desequilibrio en una ciudad, un país, un mundo en plena crisis de la década del treinta. La marginalidad triunfa:

No hay aplazaos
ni escalafón,
los inmorales
nos han igualao (Discépolo, vv. xxv-xxviii).

Y Discépolo condena ese desorden. La protagonista de «¿Qué vachaché?» canta a su hombre reclamándole los signos de una vida material y económica que rompan con la anarquía que lleva la sociedad hacia la pérdida total de valores, sin «decencia» y sin «moral», como en «¡Chorra!», «Esta noche me emborracho», «¿Qué "sapa" señor?»[1].

Discépolo no se ciñe ya al mundo del *cabaret*, cantando a la milonguera, reprochándole el abandono de su barrio y el cambio de vida; es la calle, la vida de la calle, lo que observan sus letras. En «Cambalache» y «Yira... Yira» narra el vagabundeo, la calle, las vidrieras. Como aquel *flâneur* de Baudelaire —tan bien analizado por Walter Benjamin (1980, p. 116)—, contempla con su mirada abarcadora una realidad social que impugna con original retórica. Su híbrido registro lingüístico liga lunfardismos, voces criollas, lengua coloquial y popular, en un juego verbal que produce alta comicidad. «El efecto retórico —leemos en Iuri M. Lotman— surge cuando se produce una colisión de signos pertenecientes a diferentes registros» (1996, p. 138). Esto mismo sucede en «Cambalache»:

¡Siglo veinte, cambalache
problemático y febril!
El que no llora no mama
y el que no afana es un gil (Discépolo, vv. xlviii-li).

Discépolo, por así decir, sacó el tango del *cabaret* para ponerlo en la calle. En una de sus letras escritas con el mayor desprecio hacia la mujer del *cabaret*, «Esta noche me emborracho» (1928), no hay reproche por el abandono ya tradicional del barrio, como hemos señalado; sino reproche por la transformación de aquella mujer que fue pareja suya, a quien ahora describe con inusual crudeza como ridículo fantoche azotado por el paso del tiempo y el horror a envejecer. Como uno de los reconocidos fundadores del realismo grotesco en el género de las letras de tango, vuelve a estar presente aquí lo esencial de la escena dramática: el contraste y la caricatura en excéntrico muestreo, a través de los cuales el poeta, —viejo admirador de Goya y de Daumier, tanto como lector de Dostoievsky, Chéjov y Andreiev—, aparece, más que severo cronista de la década del treinta, como letrista del tango antológico.

Desde el punto de vista estético, podemos considerar antológicas la mayoría de las letras de Discépolo y, ya en los años cuarenta, las de Homero Manzi, José María Contursi, Alfredo

1 La exaltación de valores éticos, tanto en Discépolo como en Homero Manzi, fue reconocida con acierto por Carlos Mina (2007, p. 230).

Le Pera, Cátulo Castillo, Carlos Bahr, Eugenio Majul y Juan Carlos Lamadrid. Solo que estos autores, en general, no poetizan el tema marginal de la mujer del *cabaret*, eje de análisis este trabajo de apretada síntesis. Sin embargo, algún tango admirable como «Percal», de Homero Expósito, y música de Domingo Federico, resuena gratamente en los oídos, por su impecable y emotiva composición.

Hacia los años sesenta, Juan Cedrón («Tata»), figura vanguardista de ese momento, y los poetas Francisco Urondo y Juan Gelman tratan de hacer resurgir la fuerza de nuestra música ciudadana. Después de los excelentes letristas de los años cuarenta, el tango parece persistir en la música y el baile. Pero la mujer de *cabaret*, testimonio de la marginalidad en la letra de tango de los años veinte y treinta, se va extinguiendo, al tiempo que va ganando espacio la novia, la amada, la compañera, que es la base de la relación amorosa siempre presente en la poesía.

En la actualidad, tras recreaciones de temas desarrollados antes por letristas clásicos del tango, como estilizaciones o parodias, la marginalidad es abordada desde otras perspectivas. El típico reproche de los años veinte a la mujer que abandona el barrio resurge en una composición de Alfredo Rubín («Tape»), «La Marilyn» (1997). Pero el modelo de referencia cultural ya no es el francés de aquellos años, sino el estadounidense, observado por Sergio Pujol en *Canciones argentinas* (2010, p. 379) y por Sebastián Lizardi en el estudio «Dónde estará mi arrabal» (2012, p. 103-118).

Deseamos que otras búsquedas en las letras de tangos recientes vayan descubriendo y exhibiendo la diversa voluntad de sus autores, al entregar expresiones de la sociedad y la cultura que los motiva; sean investigaciones temáticas, como lo fue en gran medida nuestro intento, o rastreen la huella de nuevas estéticas de nuestra música popular.

Referencias Bibliográficas

Alberdi, J. B. (1915). *Las Bases*. Buenos Aires: Librería La Facultad.

Bajtin, M. (1974). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Barcelona: Seix Barral.

Borges, J. L. (1954). «Hombre de la esquina rosada». En *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires: Emecé.

Benarós, L. (1963). La mitad del alma porteña se llama enrique Santos Discépolo. *Revista Tanguera*, Buenos Aires, 27, 12.

Benjamin, W. (1980). El Paris en el segundo imperio de Baudelaire. En *Iluminaciones* (pp. 20-25). Madrid: Taurus.

Bioy Casares, A y Borges, J. L (1955). *Poesía gauchesca* (t. I). Ed., prólogo, notas y glosario de A. Bioy Casares y J. L. Borges. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Contursi, P. (s.f.). «Flor de fango». Breyer Hermanos.

Contursi, P. (s.f.). «Ivette». Breyer Hermanos.

Discépolo, E. S. (1934). «Cambalache». En Soffici, M. (Dir.). (1935). *Alma de bandoneón*

[película]. Buenos Aires: Estudio*: Argentina Sono Filme*.
Ferrer, H. (1960). *El tango, su historia y evolución*. Buenos Aires: Peña Lillo.
Flores, C. (1926). «Punto alto». S.d.: s.e.
García Jiménez, F. (s.f.). «Farolito de papel». S.l: s.e.
García Jiménez, F. (1928). «Piba». S.l.: s.e.
García Jiménez, F. (s.f.). «Zorro gris». Breyer Hermanos.
Linardi, S. (2012). Dónde estará mi arrabal. Un recorrido por las letras del nuevo tango en Buenos Aires. En *Tango. Ventanas del presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas* (pp. 103-118). Mercedes Liska (Coord.). Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
Londres, A. (1994). *Le chemin de Buenos Aires (La traite des blanches)*. París: Le serpent à plumes.
Lotman, I. M. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Selección y trad. del ruso por Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra.
Matamoro, B. (1996). *El tango*. Madrid: Acento Editorial.
Mina, C. (2007). *Tango, la mezcla milagrosa (1917-1956)*. Buenos Aires: La Nación / Sudamericana.
Pardo, M. (1945). «La maleva». En *Carlos Gardel, El Rey del Tango*. Ciudad: Bucchieri.
Pujol, S. (2010). *Canciones Argentinas (1910-2010)*. Buenos Aires: Planeta.
Rubinstein, L. (s.f). «El camino a Buenos Aires». S.l.: Editorial Perrotti.
Saikin, M. (2004). *Tango y género: Identidades y roles sexuales en el tango argentino*. Stuttgart: Abrazos Books.
Ulla, N. (1982). *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez 1967.
Ulla, N. (1990). I*dentidad rioplatense: La escritura coloquial, 1930 (Borges, Arlt, Hernández, Onetti)*. Buenos Aires: Torres Agüero.
Ulla, N. (2000). Las letras de los tangos: préstamos, parodias y reescrituras. En *Actas del Coloquio de Berlín: «¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!»: El fenómeno tanguero y la literatura* (pp. 133-144). (Michael Rössner, Ed.). Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
Ulla, N. (2007, octubre). Tango, un motivo rioplatense. Conferencia inédita (Universidad de Miami, Florida).
Vilariño, I. (1965). La linda que se pierde. *Las letras de tango* (pp. 187-200). Buenos Aires: Schapire.

«Un escritor argentino»: Rosa Chacel, Identidad en Conflicto(s) y Estrategias de Inclusión

CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ*

Resumen: El propósito de este artículo es poner de manifiesto los conflictos experimentados por Rosa Chacel a lo largo de su trayectoria vital y literaria, ocasionados por diversos motivos: su condición de mujer, de exiliada, de autodidacta, etc. Más aún, en la configuración de su personalidad no solo son esenciales estas experiencias vividas de una manera más o menos traumática, sino, fundamentalmente, la empecinada negación de que dichas experiencias hayan hecho la menor mella en ella —en vívido contraste con la profusión de testimonios que su propia escritura y sus declaraciones dejan de lo contrario—. Sus relaciones con el ambiente cultural bonaerense durante el exilio reflejan este proceso en toda su complejidad y conflictividad.
Palabras Clave: Rosa Chacel, Exilio republicano español, Exilio español en Argentina.

***Abstract**: The aim of this paper is to show the conflicts and difficulties that Rosa Chacel (Valladolid, 1898-1994) experienced in her life and in her literary career. Those conflicts were due to several causes: being a female, living in exile, having an autodidactic formation, etc. Furthermore, the development of her personality was conditioned not only by those experiences, but mainly by the stubborn rejection of their influence in her —a rejection that makes strong contrast with her writing and declarations, that provide many proofs on the contrary. Her relationship with cultural circles in Buenos Aires is a clear reflection of that conflict.*
***Keywords**: Rosa Chacel, Spanish Republican Exile, Spanish Exile in Argentina.*

La valoración que la crítica actual hace de la obra de Rosa Chacel coincide en señalar lo autobiográfico como elemento vertebrador de toda su escritura (Requena, 2002a y 2002b): no solo sus textos autorreferenciales —diarios y autobiografías—, también sus novelas, e incluso sus cuentos, sus poemas, y sus ensayos y artículos giran en torno a una pieza central: el yo. En este sentido, es muy revelador que Chacel, que había escrito ya una autobiografía de sus diez primeros años de vida —*Desde el amanecer* (1972)—, se apropie también del

* Licenciada en Filología Hispánica y Clásica, Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Valladolid (España). Investigadora; Docente de la Universidad de Jaén. Correo electrónico: moranro@fyl.uva.es
Fecha de recepción: 25-04-2013. Fecha de aceptación: 12-06-2013.
Gramma, XXIV, 50 (2013), pp. 186-204.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

espacio biográfico de su esposo, el pintor extremeño Timoteo Pérez Rubio (1896-1977) cuando escribe la biografía de este, *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín* (1980), texto en el que la escritora habla, fundamentalmente, de su propia peripecia vital e intelectual. Tal insistencia, que Chacel plantea como irrenunciable e inevitable consecuencia de la fortaleza asfixiante de su personalidad, más bien invita a la sospecha de una subjetividad en conflicto que requiere no solo una permanente afirmación mediante la escritura, sino el despliegue de un complejo conjunto de maniobras en que se combinan negaciones tajantes y afirmaciones no menos calurosas, el reconocimiento (reivindicación) de determinadas influencias y el rechazo de otras, la expresión de su malestar por no encontrar el reconocimiento merecido y la tenaz resistencia a admitir que su condición de mujer o de exiliada habían podido pesar en esa —a su juicio— inmerecida valoración. En palabras de Reyes Lázaro, «[...] la postura autobiográfica de Chacel, como su actitud vital, consiste en negar los obstáculos, negarse a ser vencida por ellos y negar su misma existencia» (Lázaro, 1995, p. 76). La trayectoria de Chacel consiste en una sucesión de experiencias de exclusión, y en igual medida en el esforzado mantenimiento de una estrategia de negación/denuncia de dichas exclusiones —y, desde luego, solo cabe suponer que, de encontrarse con vida, la escritora se opondría tajantemente a esta afirmación—.

«Empiezo por confesar mi orgullo más pueril: el de haber nacido en el 98» (Chacel, 2004a, p. 23). Con estas palabras se inicia Rosa Chacel Desde el amanecer, la autobiografía de sus diez primeros años. Con estas palabras, pues, la escritora establece como punto de partida de su personalidad y su producción escritural un nexo con la generación anterior, la célebre y canónica Generación del 98. Como Reyes Lázaro ha demostrado, el establecimiento de este vínculo está lejos de ser un gesto inocente en Chacel; antes bien, está cargado de intenciones subversivas: por una parte, se acepta el modelo tradicional (patriarcal) y se expresa la admiración por él (*orgullo*), mientras que por otra los principios básicos de ese modelo masculino se subvierten, al insertarse como continuadora de su estela una mujer (Lázaro, 1995 y 2002). Para Lázaro, Chacel se acoge a la autoridad de Ortega y otras figuras paternas y totémicas de la cultura de su tiempo a fin de calmar la angustia de su bastardía intelectual. Siguiendo las teorías expuestas por Harold Bloom en *The Anxiety of Influence*, Lázaro advierte cómo Chacel, acto seguido, «malinterpreta» de forma tan callada como sistemática la autoridad paterna, apropiándose de conceptos fundamentales en esta, como son los de *voluntad*, *razón*, etc., y subvirtiéndolos (Lázaro, 1995, pp. 85-116). La necesidad de reescribir el concepto de feminidad y de alterar las reglas con que estos padres culturales habían constreñido la participación de la mujer en la cultura y la creación es clave fundamental en este proceso de deliberada malinterpretación que Chacel lleva a cabo. La Generación del 98 se caracterizaba por su naturaleza patriarcal y su ideal de regeneracionismo, pero también por su identificación con el Desastre y con la abulia como sentimiento generalizado, elementos ambos que suponían un claro zarpazo en la fuerza viril del grupo. Chacel no solo proclama repetidamente su admiración por este o por varios de sus integrantes (Baroja, Valle-Inclán,

Unamuno...), sino que se sitúa como orgullosa heredera (algo que difícilmente hubiese sido aceptable para estos padres culturales). En palabras de Lázaro:

> *Tradicionalmente, a la mujer escritora le es mucho más difícil que al hombre llevar a cabo un parricidio, por su frecuente dependencia de la figura paterna para que la proteja de su estatus de hija ilegítima en el orbe literario masculino. Por esto Chacel, como muchas escritoras, subraya su filiación, en vez de negarla. [...] El análisis previo de la concepción de la feminidad del grupo de la Revista de Occidente nos permite sospechar la dificultad para Chacel de adoptar una postura discipular en una tradición que concibe la capacidad creativa en términos de masculinidad (Lázaro, 1995, pp. 86-87).*

Sin embargo, al adherirse con decisión a las direcciones filosóficas y estéticas de los predecesores a cuyo magisterio y paternidad se encomienda, Chacel introduce una carga de profundidad en el seno del entramado patriarcal, pues, de entre esas direcciones filosóficas y estéticas, una, difícilmente negociable, era la admisión de mujeres en un plano de igualdad.

El grupo del 98 —y sus legítimos herederos en la tarea regeneradora, el grupo de la *Revista de Occidente*, Ortega en última instancia— no son los únicos padres intelectuales a los que gozosamente se acoge Chacel para así, sin confrontación directa, antes bien con aparente sumisión, darle el golpe de gracia a la palabra-ley de ese padre con los pies de barro. Ortega, Joyce, Proust, Kierkegaard y —significativamente, ya que de matar al padre hablamos— Freud son reclamados también por ella como ascendencia intelectual. De manera reiterada expresa su entusiasmo —más aún, su coincidencia vital y cordial— con ellos (con los dos primeros, sobre todo), consciente de la traición que con ello infligía al sistema que aparentemente acataba (si se me permite un chiste, podríamos incluso imaginar a Ortega repitiendo su célebre «no era esto, no era esto»). Claro que para que esta estrategia funcionase, Chacel tenía que mostrarse como el más fiel y esforzado paladín de ese sistema. De ahí su —provocador— rechazo al feminismo («la literatura femenina es una estupidez» [1983, p. 5], replica a Aguirre), de ahí las frecuentes valoraciones de una cultura históricamente masculina (pero de la cual, ella, mujer, se consideraba el más conspicuo seguidor); de ahí también su vehemente ratificación de la autoridad: por ejemplo, cuando Mangini le pregunta si no cree que Ortega ejerció de «dictador de la cultura», la respuesta de Chacel no puede ser más elocuente como treta de afirmación/subversión: «No sé. A mí me gustan los dictadores si me gusta lo que dictan. No me asustan los fuertes porque me cuento entre ellos. A los débiles se les hacen los dedos huéspedes y huyen de padres y maestros» (Mangini, 1997, p. 11).

> *Mucho se ha escrito acerca de la relación de Chacel con Ortega: ella misma dedica al filósofo abundantes líneas de intención ambigua. Por ejemplo, contribuye al homenaje que la Revista de Occidente dispensó en 1984 al maestro con su artículo*

> *«Ortega» (Chacel, 1993a, pp. 419-432), lo que reafirma su posición como discípula del filósofo raciovitalista ante el público y para la posteridad; sin embargo, el contenido traiciona las expectativas que, a priori, suscita un texto que se presenta como un homenaje: amén del consabido reconocimiento de su magisterio, Chacel habla fundamentalmente de sí misma y de su relación con el filósofo, que describe como un duelo intelectual «de tú a tú»: Yo no era una discípula en la Facultad, yo no era una dama exquisita galanteable: yo era un alma ibérica que le encocoraba, pero que entendía y situaba en el renglón de la confianza intelectual, por constatar la rectitud de mi adhesión (Chacel, 1993a, p. 421).*

Con estas palabras Chacel llega a insinuar, incluso, que su propio discipulado, libre y adusto, era más fiel (y más apreciado por el maestro, pese a la tensa rivalidad entre ambos), que el de sus discípulos universitarios (¿cómo Julián Marías o María Zambrano?) o las exquisitas damas galanteables (¿como Victoria Ocampo?).

La primera obra relevante de Chacel es un ensayo titulado «Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor», publicado en 1931 en la *Revista de Occidente*. Este rótulo, un tanto opaco, presenta una refutación a las teorías de Georg Simmel y Carl Gustav Jung acerca de la mujer. Chacel niega la posibilidad de una «cultura femenina» erigida al margen de la cultura única —históricamente elaborada de forma predominante por los hombres, pero a la que la mujer debe incorporarse ya, no reclamando sus derechos (lo que, para Chacel, significaría pedirlos y, por tanto, reconocer el poder del patriarcado para concederlos), sino tomándolos sin más. La joven escritora —contaba treinta y tres años cuando el artículo aparece— decide arremeter con todas las armas de la razón —una ración desapasionada y severa, como si ella misma no fuese juez y parte en el asunto que dirime— publicando su argumentación, además, en el gran órgano de la razón y el pensamiento, la *Revista de Occidente*. Y he aquí la carga de profundidad que, como siempre, la escritora desliza en sus expresiones de aquiescencia: porque la *Revista de Occidente* había publicado, a instancias de Ortega, varios artículos de Simmel y Jung que el filósofo consideraba muy interesantes, y varias de cuyas ideas acerca de la mujer y su acceso a la cultura compartía —véase, por ejemplo, su reseña sobre *El rostro maravillado*, de Ana de Noailles (Ortega, 2004, pp. 34-37), o el «Epílogo al libro De Francesca a Beatrice» que escribió en 1924 para el volumen de Victoria Ocampo (Ortega, 2005, pp. 725-740)—. Al refutar las ideas de Simmel y Jung, la escritora refuta implícitamente a Ortega, y lo hace en su propio medio de expresión, la *Revista de Occidente*. Sin embargo, a lo largo del ensayo, Chacel únicamente cita a Ortega en dos ocasiones, sea para eludir el ataque directo (que, sin embargo, años más tarde sí acometerá en el largo ensayo «Saturnal»), sea para minimizar su magisterio en esta ocasión en la que parecía forzoso referirse a él (acerca del «Esquema» como manifestación de la rebeldía de Chacel ante Ortega —véanse Celma, 2001 y Mangini, 2006, entre otros—.

Pero quizá ninguna obra sea tan reveladora sobre el modo en que Chacel vivió su relación

con Ortega como *Memorias de Leticia Valle* (1945), novela de la que *Sur* publicó un adelanto en 1939. El argumento es sencillo: Leticia Valle es una niña de doce años que relata los sucesos vividos por ella un año atrás en Simancas, pueblo cercano a Valladolid. Allí habría conocido a Luisa, profesora de piano y canto, y a Daniel, su esposo, director del Archivo de Simancas. La inicial fascinación de la niña por Luisa cede rápidamente a la sugestión que don Daniel producirá en ella tan pronto como comience a darle clases particulares para preparar el acceso al Bachillerato. Leticia y Daniel establecen una relación de pugna intelectual no exenta de tensión erótica. Algo sucede entre ambos: la novela es intencionadamente evasiva al respecto, y un denso fundido en negro nos invita a imaginar. Después de que el padre de Leticia amenace a Daniel con un escándalo, el archivero se suicidará. Lo más sorprendente es que este desarrollo argumental evita cuidadosamente los clichés de la narración sentimental o erótica, y el relato de Leticia —una niña de doce años, uno menos cuando sucedieron los acontecimientos que relata— presenta la relación con Daniel como una atracción intelectual y genésica. La aparente sencillez de la novela contrasta con los múltiples niveles de lectura que ofrece, y que Chacel, en diversas declaraciones y entrevistas, sugiere: «un escandaloso suceso ocurrido tiempo atrás en la provincia de Valladolid, un intento de réplica a un texto de Dostoyevski...» (Morán Rodríguez, 2010, pp. 58-76). Y, desde luego, la reinterpretación —malinterpretación— que Chacel hace de sus relaciones con Ortega. No es este lugar para analizar los pormenores de esta clave de lectura o los paralelismos rastreables entre la narración y el mencionado artículo «Ortega», que ya han sido expuestos (Mangini, 2006; Morán Rodríguez, 2010, pp. 66-68). La cuestión que aquí nos interesa es la muerte del padre simbólica que en el libro se consuma, el asesinato de Ortega a manos de Chacel mediante las personas interpuestas de Leticia y Daniel, con la coartada de una novela que, con reiteración insinuante, la escritora calificó de autobiográfica (aunque aclarando que jamás le había ocurrido nada parecido de niña).

Dentro de este programa de autoinserción en un olimpo refractario a su presencia, Freud, Joyce, Kierkegaard y Proust aportaban —además de los muchos valores de sus respectivas obras— el prestigio de unas lecturas transnacionales e interdisciplinares. El vínculo que Chacel se adjudica con cada uno de ellos merecería una reflexión particular y pormenorizada que no es posible acometer aquí (Proust, por ejemplo, deja huellas fácilmente detectables en su concepción narrativa y su estilo, pero era, además, un autor que no gustaba especialmente a Ortega, lo que le convertía a los ojos de Chacel en una influencia doblemente interesante). Me limitaré aquí a reseñar lo que James Joyce supone como modelo para la escritora vallisoletana.

En el año 1922 Chacel parte a Roma recién desposada con Timoteo Pérez Rubio, al que se le había concedido una beca de la Junta de Ampliación de Estudios para estudiar en El Colegio de España. En su equipaje, la autora lleva —siempre según su propio relato— «dos cosas de importancia vital», dos libros: uno, el *Retrato del artista adolescente*, de James Joyce; el otro, el primer tomo de las *Obras completas* de Freud traducidas al español, aparecido en Biblioteca Nueva en ese mismo año de 1922. La novela del aprendizaje vital de Stephen

Dedalus será adoptada por Chacel como modelo para su propia elaboración literaria de un relato de formación, plasmado fundamentalmente en dos obras, las ya mencionadas *Memorias de Leticia Valle* y *Desde el amanecer* —que, además, mantienen entre sí densos lazos de intertextualidad—. Ambos libros relatan el desarrollo y la constitución, a lo largo de la infancia, de una personalidad compleja, densa, profunda, marcada además por una vocación artística vivida como un destino intelectual irrevocable. En un caso, el nombre de la artista adolescente es Leticia, en el otro, es Rosa Chacel; la diferencia poco importa, son la misma persona, aunque en circunstancias diferentes: la escritora desea que lo percibamos así, y no duda en afirmar «*Memorias de Leticia Valle* se ha supuesto que era mi autobiografía, pero [...] es un retrato, que es distinto» (*apud.* Mateo, 1993, p. 64). Leticia Valle y el personaje de Rosa Chacel niña comparten una misma personalidad y no pocos datos biográficos (ciudad de nacimiento, estudios no reglados, etc.). Pretender continuar el camino trazado por Stephen Dedalus, pero contando la *bildungsroman* de *una niña* —Leticia o Rosa— era la manera más segura de desestabilizar el modelo seguido.

Al escribir estos dos libros, además, la escritora deposita en ellos la esencia y el secreto de su mismidad, afirmando en numerosas ocasiones la importancia originaria de lo contenido en ellos: «[...] todo esto, más todo lo que aconteció en mi vida, voluntario o involuntario, tuvo en mis primeros años su anuncio germinal» (Chacel, 1993a, p. 67). Evidentemente, en la construcción de una personalidad intelectual y creadora equiparable a la de sus congéneres masculinos, la infancia desempeña un cometido crucial, por varios motivos: los estudios sobre la infancia desde flancos diversos habían proliferado desde finales del siglo xix, y el periodo, antes apenas considerado (salvo como un tiempo peligroso en que la enfermedad y la muerte amenazaban la vida), comienza ahora a ser reconocido como el origen de toda personalidad, sobre todo tras la publicación de los escritos de Freud. Además, constituye un terreno privado inviolable, un período del que no quedan testigos y en el que solo la propia palabra de la vivencia cuenta. Finalmente, al recurrir al relato sobre su propia infancia como génesis de un yo adulto de intensa vida mental y creativa, Chacel se equipara a un yo poderoso: el de James Joyce. El irlandés es reconocido (reivindicado) por Chacel como influencia sobresaliente en su obra (Chacel, 1993a, p. 69), con todo lo que de transgresor tenía, en su momento, el que una mujer admitiese (*se jactase de*) seguir la estela de un *gran padre* como Joyce.

Así pues, Chacel se reivindica como heredera de unos progenitores que a duras penas hubiesen aceptado tal descendencia —o que, al menos, no estaban dispuestos a tomarla completamente en serio, como parece haber sucedido en el caso de Ortega— pese a las afirmaciones antes citadas, Chacel describe su actitud hacia ella como «encantadora; cortés, levemente galanteadora» (Chacel, 1993a, p. 421). Como ya anunciamos en el primer párrafo de este trabajo, un esfuerzo inclusivo y afirmativo de tal magnitud como el que Chacel realiza parece hablar, más que de una identidad monolítica y segura, de una representación concienzudamente diseñada, construcción alambicada a la que no le faltan puntos débiles, pero que se mantiene, en última instancia, apoyada en la voluntad de la autora. Apoyada, en

fin, en el valor performativo de sus afirmaciones sobre sí misma: de manera tautológica ella es argumento de sus propios asertos, alfa y omega de su discurso y de su existencia, que se presentan, gracias a la coartada del autobiografismo, como haz y envés de una realidad única o como un enorme y ambicioso edificio que se sostuviese sobre dos vigas grandes, sólidas, pero frágilmente apoyadas la una en la otra, sin otros asideros. Las zonas vulnerables son restañadas de inmediato, con una rapidez y una tenacidad que solo denuncian la ansiedad producida por ellas. Por eso Chacel, que en tantos lugares admite o exhibe su marginación, niega los principales motivos de la misma tan pronto como se le pregunta al respecto, como en la entrevista concedida en 1987 a Mangini:

> *Mis dificultades ante el mundo no han sido nunca literarias. Han sido, en realidad, dificultades sociales: la dificultad por no haber tenido nunca una peseta. SI buscamos algo que se pueda llamar culpa, tengo que reconocer que es toda mía: una especie de torpeza que puede parecer vanidad y que ¡tal vez lo sea! pero que yo viví como cosustancial estética. Eso es todo; no supe desenvolverme como mujer sin una peseta, cosa que tanto he visto realizar gloriosamente a mujeres, llenas de espíritu, de arte y de todo lo que quieras... Es cosa sabida, eso es lo que está bien, pues yo no. Yo no supe hacer lo que está bien más que dentro de mi cabeza; ante el mundo era una paletita castellana. Para remate, a esa edad ya empecé a ser gordita —siempre fui pequeña—, nunca pude alcanzar la elegancia de la sencillez. Eso ha sido uno de los grandes tormentos de mi vida. Visto desde hoy llegamos a la conclusión de que mi culpa es, tal vez, una estupidez. Pero como es evidente y estamos tratando de llegar a la conclusión, no lo niego y hasta me resulta ameno exponerlo (Mangini, 1987, p. 10).*

Una vez más, resulta sintomático de una subjetividad a la defensiva la presteza con que, como un resorte, Chacel vuelve a esta actitud y este rango de argumentos cuando se repite una pregunta en esa dirección. Por ejemplo, algo más adelante en la misma entrevista, cuando Mangini le pregunta acerca de su ausencia de la crítica y del canon de su tiempo, pese a representar paradigmáticamente sus intereses: «Eso es lo que yo creo, pero mi inadaptación parece que es cosa personal [...] No, no política. Más bien es cosa social. Es que yo soy antipática, ¡es serio! Sí, sí, en serio» (Mangini, 1987, p. 11). Y cuando Mangini le hace notar que muchos escritores antipáticos han sido admitidos sin dificultad en el *mainstream*: «[...] más bien creo que mi antipatía reside en mi conducta... Yo he lanzado a veces opiniones muy duras» (Mangini, 1987, p. 11). Solo cuando Mangini sugiere que su condición femenina haya podido pesar, responde con un bien administrado desinterés: «A lo mejor... yo a eso nunca presté atención. ¡El caso es que no caigo bien, no encuentro un grupo donde yo pueda caer!» (Mangini, 1987, p. 11). La renuencia de Chacel a cobijarse bajo la coartada de la marginación de la mujer es palmaria, pues aceptarlo supondría quedar desheredada, expulsada de la esfera patriarcal a la que pretende ambiciosamente (y también paradójicamente) acceder.

Su identidad, pues, se confirma como un constructo plural, *in fieri* y muy condicionado por diversos elementos (patriarcado, integración en los círculos intelectuales, formación universitaria, reconocimiento literario, éxito social e incluso belleza).

Consciente de que la inclusión en la Generación del 27 era una meta difícil de lograr para cualquier prosista[1], cuanto más para una mujer sin estudios universitarios, pese a la afinidad de edad, intereses y estética, prefiere adelantarse a un rechazo expresado por otros, señalando su exclusión ella misma: «Yo, totalmente afecta a ella [la Generación del 27], no figuré apenas en las revistas numerosas que surgieron en tantas provincias, sólo tal vez en *Meseta*, de mi pueblo [...]» (Chacel, 1993a, p. 69). La estrategia de Chacel es minusvalorar exageradamente (tanto, que el lector no pueda por menos de advertir que *tiene que haber exageración* en tamaña rebaja) sus méritos curriculares: no solo sus colaboraciones (en realidad, también publicó en *Ultra*, *La Gaceta Literaria*, *El mono azul* y *Hora de España*), sino también la importancia del medio que menciona (*Meseta*, pese a su breve duración —de 1928 a 1929— es una revista importante de la vanguardia española) y hasta su origen («su pueblo», Valladolid, era y es una ciudad capital de provincia, antigua capital de España, que en los años 20 vivía una cierta prosperidad merced a la creciente industrialización, lo que se manifestaba en un claro crecimiento demográfico y en una expansión urbanística). En la consideración de Valladolid y de la revista *Meseta*, la exageración a la baja es tan obvia que cualquier lector —incluso uno que no supiese de las publicaciones de Chacel en otras revistas de la vanguardia— extrapola la validez de esos juicios y concluye que se trata —simplificando— de un caso de falsa modestia.

Del mismo modo, se adelanta a la posible observación de que su compromiso político con la izquierda republicana no fue suficientemente vigoroso: ella misma indica que también se mantuvo fuera del segundo momento de la vanguardia española —en el que el ludismo inicial da paso a una decantación política que apenas deja sitio para la neutralidad: «Alguna colaboración en *Hora de España* demuestra que —con alma y vida— estaba con todos, pero mis facultades no eran adecuadas a la acción, ni siquiera a colaborar con los activos» (Chacel, 1993a, p. 70). Como sabemos, también había publicado en *El mono azul*, quizá la más comprometida de las revistas literarias de los años treinta (la fecha de su colaboración, titulada «¡Alarma!» es el 15 de octubre de 1936, en pleno estallido de la guerra civil). Y no solo eso: firmó el «Manifiesto Fundacional de la Liga de Intelectuales Antifascistas» e incluso prestó servicios como enfermera tras el inicio de la contienda. Pero en su estrategia de automarginarse para evitar que la marginen los demás, Chacel omite estos datos, nada irrelevantes. No está dispuesta a mostrarse anhelante de ser incluida en un grupo que la ex-

1 Chacel es también autora de los libros de poesía *A la orilla de un pozo* (Madrid, Héroe, 1936), *Versos prohibidos* (Madrid, Caballo Griego para la Poesía, 1978), y la compilación (con el libro *Homenajes*) *Poesía (1931-1991)* (Barcelona: Tusquets, 1992). Sin embargo, lo cierto es que su poesía ha sido siempre la faceta menos conocida de su obra y que ella misma se consideraba, fundamentalmente, escritora de prosa.

cluye; ahora bien, tampoco parece satisfecha con la posibilidad de explicar *por su condición de exiliada* dicha exclusión: «En cuanto a mí, la separación del grupo fue muy anterior al exilio» (Chacel, 1993a, p. 240). Sin embargo, lo cierto es que en varias ocasiones la escritora afianza su endeble pertenencia al grupo más visible de la vanguardia española mostrándose como parte integrante de ella, en textos como «Surrealismo y futurismo», «Intelectualismo y vitalismo», «Sendas perdidas de la generación del 27», «Ramón», «Rumbo poético de Rafael Alberti», «Luis Cernuda, un poeta», «Ortega», etc. En estos y otros escritos, Chacel se representa como testigo presencial y actuante, manifestando así el deseo de dejar clara su legítima pertenencia, más que a un grupo, a una época que cree representar tan bien como los nombres más señeros.

En esta elaboración de una identidad blindada contra cualquier marginación impuesta desde fuera, por los otros, por el grupo, la circunstancia del exilio (que es, en sí mismo, una exclusión impuesta por los otros) se alza como un detalle ciertamente difícil de ignorar. Chacel así lo admite, pero, a continuación, niega —con una explicación endeble y confusa— que su destierro condicionase el desarrollo de su personalidad y su obra de modo significativo:

> *... es tema de incalculables dimensiones y ... no afecta en nada a mi vida intelectual. Sería escandaloso decir que tantos pueblos, climas, gentes... no hicieron mella en mi personalidad. Sería, ante todo, inexacto. Esos pueblos me han afectado tanto como puede afectar la vida al paso de más de cincuenta años. En contacto humano, con todo género de vicisitudes, puedo decir que casi en total fue positivo, en cuanto a mis andanzas, en aquel continente me era supremamente fácil mantener mi interioridad: mi lengua, mantenida impertérrita, me permitió vivir sin salir de mi tierra. Yo me fui allá con todo lo mío, con todo lo nuestro y volví con todo ello intacto. En el fondo, en mi último fondo, siento que nunca me fui, que no falté de mi tierra ni un día... El viaje es y siempre será, una ambición anhelada como algo delicioso y vivificante (Chacel, 1993a, p. 78-79).*

El eufemismo de la última línea —*viaje* por *exilio*— está cargado de intención, y Chacel recurrirá a él en otras ocasiones. En su entrevista con Mª Asunción Mateo desarrolla la equiparación, soslayando todos los elementos negativos del destierro —y, si nos atenemos a la lectura de los diarios de la escritora, los hubo—:

> *R. C.: Yo no he sido nunca posible exiliada. Soy viajera por naturaleza, me adapto con una facilidad tremenda a cualquier lugar en el que tenga que estar. Para mí el exilio no fue tan duro como otros cuentan. Tengo que reconocer, con vergüenza, que no sufrí nada en el exilio. Digo lo de vergüenza, porque otros exiliados sí que sufrieron mucho, pero yo no padecí nada... Bueno, estuve sin una peseta, pero durante toda mi vida he estado igual. Así que del exilio no puedo quejarme, nos acogieron en todas*

> *partes con los brazos abiertos, tanto en Brasil como en la Argentina. El exilio para mí ha sido conocer pueblos. Otra cosa no puedo decir.*
> *M.ª A. M.: ¿El idioma nunca fue una barrera de añoranza?*
> *R. C.: No, porque el portugués no era ninguna lengua extraña, lejana para nosotros, en absoluto (Mateo, 1993, p. 78).*

Por más que el exilio pueda ser —y en muchos casos lo es— un hecho enriquecedor, parte siempre de una segregación, una separación física —la connotación queda patente en la palabra *destierro*, que Chacel emplea en otras ocasiones—. La defensa de la escritora es negar resueltamente lo innegable: «Yo no he sido nunca posible exiliada». Claro que ni toda la voluntad de Chacel puede disimular el hecho de haber residido más de treinta años fuera de España, por lo que ella misma se ve obligada a matizar su negación. Con todo, al hacerlo se encastilla incluso más en su rechazo a formar parte del conjunto de los exiliados (excluidos): «Tengo que reconocer, con vergüenza, que no sufrí nada en el exilio. [...] otros exiliados sí que sufrieron mucho, pero yo no padecía nada». Los diarios de Chacel ofrecen tantos ejemplos de lo contrario que citarlos todos resultaría abrumador; baste una muestra sucinta: «No sé cómo he dejado pasar casi dos meses, pero sí sé cómo los he pasado: mal, mal, por encima de todo» (Chacel, 2004b, p. 188), «No creí que pudiera llegar yo nunca a tal estado de destrucción y de impotencia. ¿Es que es posible salir de esto; volver a trabajar?» (Chacel, 2004b, p. 204), «No sé a quién recurrir para cobrar lo de *Cuadernos* y lo necesito realmente» (Chacel, 2004b, p. 284), «[...] tengo cierto miedo de lo que pueda encontrar en Río. No solo de encontrar a las dos criaturas [Timoteo y Carlos] malhumoradas por algún desastre económico, sino *ensopadas* en la vulgaridad que emana la vida que llevan» (Chacel, 2004b, p. 293).

Ese exilio tan plácido que no fue ni siquiera un exilio es, sencillamente, una máscara (no demasiado ajustada a la faz que asoma sin cesar). Con ello no quiero decir que los diarios ofrezcan *la verdad*, pero sí que son una expresión de Chacel tan legítima —al menos— como las entrevistas. Diarios y entrevistas son, pues, dos facetas de la autora. Y son dos facetas que, en puntos importantes, como este, se contradicen. Por otra parte, dejando de lado la cuestión de la sinceridad de esta valoración del exilio, es imposible no ver en ese *reconocimiento avergonzado* cierto tono provocador: no es cierto que Chacel *reconozca* que no sufrió: más bien, diríamos, *se precia* de ello. El pudor o la reticencia son parte de una pose ensayada para conjurar la posibilidad de quedar *incluida* bajo el membrete de «escritores del exilio» (y así *excluida* de todo lo demás).

Similar tono tienen sus palabras en la entrevista concedida a Kathleen M. Glenn, donde sostiene que el exilio no supuso cambio alguno en la trayectoria de su obra (*apud.* Glenn, 1990, p. 17), y afirma: «a Buenos Aires llegué por el principio, por lo mejor. Y nada, pues me fue muy bien. Para mí no ha sido tal exilio, ha sido un viaje. [...] Largo, pero un viaje» (*apud.* Glenn, 1990, p. 16). A fin de justificar lo inexplicable (la comodidad de ese *viaje*),

alude a su conocimiento previo de personalidades centrales de la cultura bonaerense, como Jorge Luis Borges y Victoria Ocampo, a quienes convoca aquí como garantes de su integración en la vida intelectual de la ciudad. Más adelante habrá ocasión de examinar los matices de esta integración.

En esta estrategia de blindaje contra la exclusión, la escritora llega incluso a forzar la nota y equiparar el destierro con su traslado a Madrid a los diez años, junto al resto de su familia:

> *Yo me he mostrado poco sensible a la nostalgia, yo, habiendo conservado el tesoro de la lengua como esencia de la tierra abandonada, no he proferido grandes lamentos. ¿Por qué? Porque el recuerdo —presencia, negación de la distancia— me ha hecho verlo con su exactitud repetitiva. Mi exilio de los diez años se resolvió brillantemente al escapar pronto de la coacción de mi imperiosa abuela. [...] En mi alma, anhelante de repetición —esperanza apasionada del querido Sören Kierkegaard— repetí al volver —y antes de volver— el sentimiento, convencimiento, de que el exilio era el de los que no habían podido romper las cadenas. Yo, recobrada mi libertad, recorrí el otro continente como una dádiva o licencia concedida, en la que el sino, una vez más, me dejaba ejecutar mi conciencia viajera (Chacel, 1993a, p. 67).*

El viaje se había iniciado en febrero de 1937, cuando Chacel salió de España con su hijo Carlos y se instaló en París. Tras una temporada en Grecia, ambos regresan a Francia y de allí se trasladan a Suiza, donde se reúnen con Timoteo Pérez Rubio, quien había dirigido el traslado del Tesoro Artístico Nacional de España. Al desencadenarse la Segunda Guerra Mundial, comprenden que no es posible quedarse en Europa, y tras una breve estancia en París y un periodo en Burdeos, salen para Brasil, adonde llegan el 30 de mayo de 1940. Aunque Chacel visitó España en dos ocasiones (en 1962 y en 1971), el regreso definitivo no se producirá hasta 1974 (una cronología de la vida de Rosa Chacel hasta 1988 puede consultarse en Rodríguez Fischer, 1988, pp. 9-23). La escritora evoca así la acogida que el ámbito cultural brasileño le dispensó:

> *Llegamos a Río en julio del cuarenta y [...] no puedo empezar diciendo de Río nada que signifique una impresión profunda. Pude apreciar la belleza de Río, pero me costó mucho entrar en su clima. No por el calor —a mí ni el calor ni el frío me afectan— me costó trabajo entrar, aunque hice amistades muy pronto: algunas para toda la vida. Dije que no pude entrar porque el clima intelectual no me fue propicio. Al poco tiempo me pidieron un artículo para una revista que iba a hacer un homenaje a Rubén Darío, lo hice, lo mandé, recibí por teléfono grandes elogios y por correo un cheque, pero salió la revista y mi artículo no apareció. Yo no había ensalzado la vertiente americanista de Rubén, que era lo que pretendían demostrar...*

> *Tuve alguna otra dificultad y, unido al temor de perder la integridad de mi lengua, trasladé mis actividades a Buenos Aires ("Mis viajes", O.C., 4 p. 600)*[2].

Es uno de los escasos textos en que refiere una marginación sin excusarla con las coartadas habituales (autodidactismo, provincianismo, antipatía...). Aun así, arguye que fueron su texto sobre Darío y «alguna que otra dificultad» las causas del rechazo. No podemos inferir nada de esas silenciadas dificultades, pero en el caso del artículo sobre Darío, está claro que Chacel *se arroga* las culpas —y en este caso, tener *la culpa* es tener *el control* sobre la exclusión—.

En 1942 se traslada a Buenos Aires con su hijo Carlos; los motivos, «conservar la lengua en los estudios de nuestro hijo y en mi posibilidad de publicaciones» (Chacel, 1993a, p. 70). Argentina le ofrecía, en efecto, unas posibilidades de edición y recepción a las que no podía aspirar en Brasil. En los textos en los que explícitamente evalúa su experiencia en Argentina, la escritora mantiene con una firmeza inquebrantable la consigna de no haber sufrido ninguna marginación: en su «Autobiografía intelectual» despacha así los años transcurridos en ese país:

> *No me situé [...] en el grupo de los exiliados: en la Argentina me sentí en mi casa y figuré entre los escritores argentinos, publiqué en la revista Sur, en La Nación y en otras varias revistas de Buenos Aires y de Montevideo (Chacel, 1993a, p. 70).*

De modo parecido, en una entrevista televisiva concedida a Joaquín Soler Serrano para el programa *A fondo*, sostiene: «Me entiendo con los argentinos. Me fue muy bien en Argentina. Yo en Argentina era considerada un escritor argentino». La escritora se parapeta en un estilo lacónico, cortante, que combina con gran sutileza una displicencia *nonchalante* al enfrentarse a su exilio y una rotundidad tan exagerada al afirmar su integración en Argentina que trasluce una incomodidad a flor de piel respecto al tema (la gestualidad mantenida en ese pasaje de la entrevista, sumamente contenida, apoya esta interpretación)[3].

No faltan, es cierto, ejemplos que confirmarían su integración entre los argentinos —no tanto su apartamiento de los exiliados, con los que sí tuvo trato, aunque en el primer texto arriba citado trate de minimizarlo a fin de eludir la categoría de exiliada, que siente como un sambenito—. El epistolario de Rosa Chacel, depositado en la fundación Jorge Guillén

2 Está por hacer un estudio lingüístico de la escritura de Chacel antes y después de su paso por Argentina. Una lectura no exhaustiva revela que no faltan en sus diarios argentinismos («tricota», en Chacel, 2004, p. 296; «gallegas», «algún macho», Chacel, 2004, p. 297), aunque sí es cierto que no son muchos y que parecen conscientes. Es generalizado el uso de «ómnibus»; *heladera* por nevera o frigorífico aparece solo ocasionalmente. De hacerse, el estudio mostraría, a buen seguro, datos interesantes sobre una de las señas de esa identidad marmórea que Chacel más a menudo esgrime.

3 La entrevista, como otras del programa de Radio Televisión Española *A fondo*, ha sido editada en DVD: (2004). *Grades personajes A Fondo (Rosa Chacel, Ramón J. Sender y Juan Larrea)*. Barcelona: Editrama / Trasbals.

(Valladolid), ofrece palpable testimonio de las relaciones de Chacel con un amplio elenco de la escena intelectual argentina de la época: Silvina y Victoria Ocampo, José Bianco, Eduardo Jonquières, Norah Borges, el español radicado en Argentina Guillermo de Torre, etc. Además, Chacel fue invitada a colaborar en el número de homenaje a Juan Ramón Jiménez emitido por *Los Anales de Buenos Aires* justo antes de la visita del poeta de Moguer a Argentina, en 1948, junto con otros españoles afincados en el país (Alberti, Casona o Guillermo de Torre), y los argentinos Mastronardi, Molinari y Norah Borges —que participó con sus ilustraciones—. Y, sobre todo, es verdad que publicó gran parte de su obra en Argentina. De *Memorias de Leticia Valle*, como ya señalé, se publicó un adelanto en *Sur*, en enero de 1939, mientras Chacel todavía estaba en Francia: su obra la precedía en el país austral, lo que parecía el mejor de los augurios. Más tarde, aparecieron en editoriales argentinas *Teresa* la versión completa y corregida de *Memorias de Leticia Valle La Sinrazón*; *Poesía de la circunstancia. Cómo y porqué de la novela*. Artículos, reseñas y relatos aparecieron en publicaciones periódicas como *Sur*, *Los Anales de Buenos Aires*, *Realidad* o *La Nación*.

Además, tradujo para editoriales argentinas las siguientes obras: Ana de Noailles, *Una carta de las que no se envían* Jean Cocteau, *Antígona. Reinaldo y Armida*; «Vercors» [**Jean** Bruller], *Animales desnaturalizados*; T. S.Eliot, *Reunión de familia*; Christopher Fry, *La dama no es para la hoguera*; Christopher Fry, *La Venus observada*; Nikos Kazantzakis, *Libertad o muerte*; en colaboración con Vera Macarow, J. B. Priestley, *Edén Término. El retamal. Cornelius* (; Albert Camus, *La peste* (.

Las traducciones tendrían una motivación fundamentalmente crematística, pero, además, eran —como las reseñas— una manera de mantenerse en permanente contacto con el mundo editorial bonaerense y de hacerse presente en él. Algo que no estaba garantizado en modo alguno —pese a ser «un escritor argentino» y encontrarse «muy bien» (*apud.* Glenn, 1990, p. 16), «en mi casa» (Chacel, 1993a, p. 70)—. En 1955, siente que las puertas de *Sur* se le pueden cerrar por la dificultad de sus relaciones con Ocampo —a las que más adelante me referiré—, y teme esa ruptura como un desastre:

> *De todos los desastres que presiento, el más grave sería tener que romper con Sur, y puede ser, puede ser que suceda. Noto que la cuerda está tazada en ese punto. Precisamente ahora que tenía ciertas esperanzas de que me publicasen el libro [se refiere a La sinrazón, publicado finalmente en 1960]. No sé qué habrá que hacer, no sé cómo conjurar el peligro. ¿Recurrir a alguna vileza? ¿Producir algún deslumbramiento? ¿Permanecer inmóvil?*
> *La verdad es que reconozco que ha habido por mi parte grandes errores. Algunos tragicómicos, que no quiero consignar antes de ver en qué paran, y otros de carácter patológico y, precisamente, de un determinado carácter que siempre me negué a admitir. Creo que por primera vez en la vida he obrado con un propósito de autodestrucción indiscutible (Anotación del 19 de noviembre de 1955, Chacel, 2004, p. 68).*

Los diarios de Rosa Chacel traslucen un constante y vívido desasosiego ante cualquier intento de publicación —incluso de notas y reseñas— por la posibilidad de que no se publique, de que su contenido hiera alguna susceptibilidad, o incluso que le reporte una reacción positiva a la que luego ella no sepa responder debidamente. Baste solo un ejemplo, el de la tormenta interna de funestos cálculos y cautelas que desencadena la publicación de su reseña «Sobre *La fatalidad de los cuerpos*», **de** H. A. Murena, aparecida en *Sur* 239 (marzo-abril, 1956), pp. 105-113 (Chacel, 1993b, pp. 155-164):

> *Temo haberme portado mal con Murena, hace tiempo. Cuando publiqué la nota sobre su libro, me escribió una carta verdaderamente bien. Quiero decir cordial, profunda y sencilla. Me decía que teníamos que hablar mucho. Le invité una noche, pero le invité con Pepe. Acababa yo de hacer la traducción de Mallarmé y, como con Pepe no soy capaz de hablar más que de cosas exquisitas y divertidas, hablamos de eso durante toda la noche y nada de lo que a Murena pudiera interesarle. Luego, ocurrió el desencuentro la noche que invitéle con Girri —casi no puedo recordar cómo fue—; luego ha sido de tal modo entronizado en cada de la Nena, que su sencillez ha padecido mucho, y como luego su intervención en la Sudamericana respecto a la publicación de mi libro no ha estado muy clara, y como luego el suyo —segundo— no me ha gustado nada, supongo que puedo considerarlo un enemigo —seguramente discreto—, pero no es esto lo que me preocupa: no me asusto de un enemigo más. Lo que lamento es que acaso pudo haber sido una relación decente y que acaso esa breve cooperación que representa un par de horas de charla, pudo haber dado un cauce más positivo a la producción de un intelectual joven —harto inmaduro— que la gloriosa elevación que ha alcanzado, sin censura eficaz (Chacel, 2004b, p. 129).*

El 7 de enero de 1959 vuelve sobre su desacuerdo con Murena, y parece resuelta a responder, algo a lo que la anima Pepe (con seguridad, José Blanco):

> *Esta tarde me telefoneó Pepe y seguimos hablando del último número de Sur. A Pepe le encanta la idea de que yo le espachurre el artículo a Murena y lo haré porque es un tema mío y porque ya estaba en ello hace tiempo. Pero no quisiera que me enemistase más aún con Murena (Chacel, 2004b, pp. 134-135).*

Por otra parte, en los encuentros públicos de carácter cultural son vividos con una agresividad contenida que aflora en el desahogo íntimo de sus diarios, donde no se ahorra mordacidad al referirse a ciertos ambientes culturales porteños: «Almuerzo en la SADE, en honor a *Nosotros*. Trescientas personas. Nada entre dos platos. Vejez, mediopelismo y rencor, rencor, rencor...» (Chacel, 2004b, p. 105); «La fiesta en la SADE, un opio. Nada, absolutamente nada digno de comentario» (Chacel, 2004b, p. 120); tras la asistencia a un estreno teatral:

«Por allí andaban todos mis enemigos periodísticos y teatrales. Por suerte, me tocó al lado Paco Silva y su gente: con ellos no estoy enemistada, *todavía*» (Chacel, 2004b, p. 120). La concisión no amaina el carácter desabrido de estas líneas, antes lo agudiza.

Aunque en los textos en que minimiza el impacto del exilio aduce como elementos facilitadores su conocimiento previo de Victoria Ocampo o Guillermo de Torre, tampoco la relación con estos fue un camino de rosas (Morán Rodríguez, 2010, pp. 387-391). A menudo se siente ignorada por Guillermo de Torre (Chacel, 2004b, pp. 253, 256-257) y el 11 de octubre de 1967, cuando está intentando que le ayude a publicar *Desde el amanecer* (que, como sabemos, apareció finalmente en la editorial de *Revista de Occidente* en 1972), llega a comentar en su cuaderno:

> *Son ya muchos días los que llevo soportando la postura forzada. La idea fija, la muralla de corcho, la inacción indefinida, sin recursos. Por debajo de estos, una especie de optimismo, que trata de forzar la entrada, inclusive con razonamientos. Chispazos o ráfagas razonantes que se iluminan un momento y parece que van a imponerse, pero no lo logran porque la razón vigilante los rechaza, manteniéndose en el preventivo pesimismo: "Guillermo de Torre me detesta o, más bien, se niega a darme importancia porque conoce mi desamparo social, mi vulnerabilidad; negarme, anularme, destruirme es factible porque ningún mortal, ni menos grupo de mortales, va a salir en mi defensa, entonces, ¿por qué no destruirme?". El optimismo subterráneo razona que Guillermo de Torre, si conserva un mínimo de su personalidad de Ultra, tiene que quedar vencido o persuadido por la calidad de un libro... La razón vigilante desautoriza esta suposición y la toma como un mero efecto de mi confianza en el libro. Porque la cosa es ésta; nunca tuve tanta seguridad como la que tengo del valor de este libro, me resulta inconcebible que no logre derribar la hostilidad de cualquiera. En todo esto, en fin, van ya muchos días (Chacel, 2004b, p. 433).*

El pasaje es tan explícito por sí mismo que cualquier comentario resultaría redundante: me limitaré, pues, a subrayar el reconocimiento expreso de su *desamparo social*, *vulnerabilidad*, falta de defensores... que en otros textos niega radicalmente. Pero esta autopercepción se compensa inmediatamente con la idea de que, si de Torre «conserva un mínimo de su personalidad de Ultra, tiene que quedar vencido o persuadido por la calidad de un libro» (Chacel, 2004b, p. 433). Es decir, el que su persona sea marginada por alguno de los representantes del canon no la lleva a dudar ni por un instante que su obra, por su calidad, forma parte del canon. Incluso en estas páginas íntimas de los diarios (su publicación nunca había formado parte de los planes de Chacel), la escritora trata de sobreponerse a una situación de exclusión, aunque sea mediante una pirueta forzada: ella es marginada, su obra no (queda en el aire el *pequeño detalle* de que era preciso publicar la obra para lograr ese lugar en el canon).

Al margen de las dificultades para publicar y de la inadaptación de Chacel en el ambiente de

los convites de la SADE, quizá el mayor escollo que la escritora española encontró en Buenos Aires para el desenvolvimiento del complejo constructo de su personalidad privada fue la personalidad pública de Victoria Ocampo. Ya en otro lugar me he referido a la complicada relación entre ambas (o, más bien, de Chacel con la argentina) (Morán Rodríguez, 2010, pp. 388-391). Si Chacel se señalaba como única responsable de sus propias dificultades en el mundo literario por ser provinciana, autodidacta, «antipática», «gordita» y «no haber tenido nunca una peseta», no podía por menos de sentir que Victoria Ocampo era, con dramática exactitud, su opuesto: rica y desenvuelta —*tan* rica y *tan* desenvuelta que en su caso la falta de estudios universitarios no tenía importancia—, agraciada y —sobre todo— sofisticada, rutilante anfitriona de eventos sociales en los que Chacel nunca sabía comportarse con habilidad. Cualquier posibilidad de publicar en *Sur* —continuadora en cierto modo del legado de la *Revista de Occidente*— pasaba por Ocampo (y ya hemos visto cuánto temía la española verse fuera de *Sur*). A Chacel no le quedaba más remedio que tratarla. En sus diarios recoge variados ejemplos del mortificante efecto que este trato tenía sobre ella: por ejemplo, la aparición de una nota necrológica sobre Colette realizada por Victoria Ocampo, cuando también ella tenía pensado escribir algo sobre la francesa, le causa gran frustración y la lleva a desistir de su publicación:

> *Por supuesto, nota necrológica, con gran información sobre la obra y la persona, lo que yo no habría podido hacer». El artículo sobre La toutoinnière podría ir después, pero no sé si me decidiré: seguramente tendría que decir cosas disonantes y no quiero que parezca que intento intervenir, meter baza. Creo que lo mejor es dejarlo (Chacel, 2004b, p. 44).*

En cuanto a las opiniones de Chacel sobre autores apreciados o promocionados por Ocampo (Greene, Camus, Virgina Woolf, T. E. Lawrence, Pasternak, Caillois), casi siempre despectivas, son sospechosas de ir dirigidas tanto contra Ocampo como contra los autores mismos, sino más (Morán Rodríguez, 2010, pp. 390-391).

Pero posiblemente sea el siguiente texto en el que con mayor claridad cristaliza su dispar rivalidad con Ocampo. Es un pasaje del diario fechado el 2 de febrero de 1960, tras la lectura de *La modification*, de Michael Butor, que Chacel se plantea reseñar en *Sur*, lo que finalmente no hará:

> *Siempre con la esperanza de entrar en contacto con los escritores franceses, por cualquier procedimiento, y no hay medio de conseguirlo. Cuando, a medida que pasa el tiempo, que veo más claramente lo que he hecho y, sobre todo, lo que me he propuesto hacer, más evidente me resulta que ése es mi puesto, que sólo entre ellos podría estar mi lugar.*

> *Esto, quien lo sabe perfectamente es Victoria Ocampo; por eso lo ha impedido. Debo añadir que yo la he ayudado con mis torpezas (Chacel, 2004b, p. 173).*

¿Por qué no recurrir en este caso a alguna de las habilidosas tretas de inclusión para explicar(se) su trato con Ocampo? «*Mulier mulieri hyaena*», encontramos anotado en el diario como conclusión a su lectura de Simone Weil (Chacel, 2004b, p. 39). Mediante esta subversión del aforismo terenciano, Chacel sintetiza su idea, repetida varias veces a lo largo de su obra, de que es la mujer, y no el hombre, quien más ferozmente ha oprimido a las otras mujeres, siempre que ha podido. Ella misma cumple la divisa en su interior: Chacel no tenía ninguna posibilidad de oprimir a Ocampo en el mundo exterior (sí en el íntimo de sus diarios); sin embargo sufría (o creía sufrir) la opresión de Ocampo, lo que le resultaba intolerable. Ocampo no era un padre literario cuya paternidad/autoridad admitir —ni aunque fuese para infligirle una traición o muerte simbólica acto seguido, como hace con Ortega, por ejemplo—. Además, la argentina tenía poder de gestión en el mundo literario, pero no una obra de creación que a Chacel le mereciese admiración alguna. Esto explicaría, por ejemplo, que la percepción que Chacel tiene de Borges, con quien en absoluto tenía un trato cercano, sea mucho más favorable: Borges era un referente masculino reconocido y autor de una obra de creación que Chacel podía admirar sin reservas (implícitamente, *apreciar* la obra de Borges era afirmar su propia autoridad para juzgarla). De las últimas líneas de la cita anteriormente reproducida, se puede colegir que, para la autora de *Memorias de Leticia Valle*, Ocampo llega a ser el compendio personificado de todas sus frustraciones literarias en Argentina. Y, como ante otras amenazas de exclusión, Chacel siempre mantiene ese reducto de poder seguro que es la culpa —«Debo añadir que yo la he ayudado con mis torpezas» (Chacel, 2004b, p. 173)—. No es Victoria Ocampo sola la que ha podido someterla, ha sido ella misma quien se lo ha permitido. Es preferible para Chacel admitir ciertas torpezas que reconocerle a Ocampo una autoridad o poder suficientes para excluirla.

En conclusión, la personalidad que Chacel erige a través de sus textos —de su obra de creación, pero también sus artículos, notas privadas y entrevistas— aparece como una sólida construcción, pero allí donde encontramos los remaches más asegurados es donde se encuentran las grietas que traslucen una fragilidad disimulada por todos los medios. Así permite verlo en el análisis que he pretendido hacer de su relación con los grandes referentes (masculinos) de la cultura española inmediatamente anterior a ella, con sus congéneres (bien visibles en una fotografía de la vanguardia en la que ella no está, o aparece como una borrosa silueta al fondo), con la circunstancia del exilio como categoría genérica, y con los promotores de la cultura argentina, en particular con Victoria Ocampo, que en gran medida personificada las frustraciones de Chacel en el mundo literario y a quien no podía, de ninguna manera, encajar en sus habituales estrategias de reconocimiento/traición de la autoridad patriarcal.

Referencias Bibliográficas

Aguirre, M. (1983, 30 de enero). Rosa Chacel: "La literatura femenina es una estupidez. *El País,* 5.
Bruller, J. (1953). *Animales desnaturalizados.* Buenos Aires: Imán.
Camus, A. (1948). *La peste.* Buenos Aires: Sur.
Celma Valero, M. (2001). *Pienso, luego escribo*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.
Chacel, R. (1936). *A la orilla de un pozo*. Madrid: Héroe.
Chacel, R. (1978). *Versos prohibidos*. Madrid: Caballo Griego para la Poesía.
Chacel, R. (1985). *A la orilla de un pozo*. Valencia: Pre-Textos.
Chacel, R. (1989). *Obra Completa*, *2. Ensayo y poesía*. Valladolid: Centro de Creación y Estudios Jorge Guillén, 413-525.
Chacel, R. (1992). *Poesía (1931-1991)*. Barcelona: Tusquets.
Chacel, R. (1993a). *Obra completa 3. Artículos I*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén.
Chacel, R. (1993b). *Obra completa 4. Artículos II*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén.
Chacel, R. (2004). *Obra completa 8. Autobiografías*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén.
Chacel, R (2004b). *Obra completa 9. Diarios*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén.
Cocteau, J. (1952). *Antígona. Reinaldo y Armida.* Buenos Aires: Emecé.
De Noailles, A. (1948). *Una carta de las que no se envían.* Buenos Aires: Emecé.
Eliot, T.S. (1953). *Reunión de familia.* Buenos Aires: Emecé.
Fry, C. (1955). *La dama no es para la hoguera.* Buenos Aires Sudamericana.
Fry, C. (1955). *La Venus observada.* Buenos Aires: Sudamericana.
Glenn, K. M. (Primavera, 1990). Conversación con Rosa Chacel. *Letras Peninsulares,* 3.1, 11-25.
Kazantzakis, N. (1957). *Libertad o muerte.* Buenos Aires: Carlos Lolhé.
Lázaro, R. (1995). *Indecisiones y seducciones familiares: Rosa Chacel, Ortega y la generación del noventayocho*. Tesis doctoral. Microforma, Biblioteca Nacional de España.
Lázaro, R. (2002). Cartografía de la "intro-versión". Rosa Chacel a la luz de Judith Butler. *Sexualidad y escritura (1850-2000)*, 181-92. .
Mangini, S. (1987, noviembre). Entrevista con Rosa Chacel. Ínsula, 492 10-11.
Mangini, S. (2006). Rosa Chacel: el feminismo de una antifeminista. *Con voz propia. La mujer en la literatura española de los siglos XIX y XX*, 165-177. Mateo, M. (1993). *Retrato de Rosa Chacel*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
Morán Rodríguez, C. (2010). El otro 27: notas sobre Rosa Chacel en Argentina. En *Actas del Congreso Internacional «El 27 en América»,* 383-394.
Morán Rodríguez, C. (2010). «Estudio preliminar» a Chacel, Rosa. *Memorias de Leticia Valle, 9-80. . .*
Ortega y Gasset, J. (2004). *Obras completas 1 (1902-1915)*. Madrid: Taurus / Fundación José Ortega y Gasset.
Ortega y Gasset, J. (2005). *Obras completas 3 (1917-1925)*. Madrid: Taurus / Fundación José Ortega y Gasset.

Prestley, J.B. (1957). *Edén término. El retamal. Cornelius.* Buenos Aires: Sudamericana.
Requena Hidalgo, C. (2002a). *Rosa Chacel (1898-1994)*. Madrid: Ediciones del Orto.
Requena Hidalgo, C. (2002b). La mujer en los textos de Rosa Chacel (1898-1994). *Espéculo* 21. Recuperado 2 de may. 2013 de: http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/rchacel.html
Rodríguez Fischer, A. (1988). El tiempo abarcado. En *Premio Nacional de las Letras 1987*, Madrid: Ministerio de Cultura.

La Literatura Hispanoamericana en la Revista *Camp de L'Arpa* (1972-1977)

MANUEL FUENTES VÁZQUEZ*

Resumen: El artículo estudia la revista barcelonesa *Camp de l'Arpa* y la presencia, difusión y crítica de la literatura hispanoamericana en España durante el período 1972-1977. Analiza las relaciones entre ésta y la revista *Libre*, publicada en Francia, en la que colaboraron escritores latinoamericanos y españoles, y la repercusión de lo que se denominó el *caso Padilla*. El artículo recoge toda la presencia de la literatura hispanoamericana a lo largo de cuarenta y seis números y establece la controvertida repercusión en España de lo que se denominó el *boom*.
Palabras clave: caso Padilla, *boom,* dictaduras, literatura hispanoamericana, España.

***Abstract**: This article studies Camp de l'Arpa, a Barcelona-based magazine, and the presence, diffusion and critique of Latin-American literature in Spain from 1972 to 1977.*
It also analyses the relationships between Camp de l'Arpa and Libre magazine, which was published in France and included contributions from both Spanish and Latin-American writers, with an emphasis on the impact of the so-called "Padilla Affair". The article compiles the presence of Spanish-American literature throughout the 46 issues of Camp de l'Arpa and establishes the controversial impact of the so-called "Boom".
***Key words**: Padilla Affair, Latin American Boom, dictatorships, Spanish-American literature, Spain.*

Pero la vida, ¿era este sueño?
¿De verdad que pensabas en serio, mi viejo
calderón de la barca, que la vida es un sueño?
Heberto Padilla
Para Albert, marzo de 1977

* Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Barcelona, España, y Profesor de Literatura Hispanoamericana de la Universidad Rovira i Virgili de Tarragona. Correo electrónico: manuel.fuentes@urv.cat.
Fecha de recepción: 14-05-2013. Fecha de aceptación: 24-06-2013.
Gramma, XXIV, 50 (2013), pp. 205-218.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

I

Ocho meses después de la publicación del primer número de la parisina revista *Libre* en septiembre de 1971 (1971-1972)[1], saldría a la venta la barcelonesa de bello, pero equívoco título, *Camp de l'Arpa*[2]. Dirigido aquel número inicial de *Libre* por Juan Goytisolo (los tres siguientes correrían a cargo de Jorge Semprún, Teodoro Petkoff y Adriano González y, finalmente, Mario Vargas Llosa), los colaboradores españoles de *Libre,* además de Juan Goytisolo, Carlos Barral, José María Castellet, Luis Goytisolo, José Agustín Goytisolo, José Ángel Valente y Manuel Vázquez Montalbán, director este último de *Camp de l'Arpa* a partir de 1978[3], serán nombres esenciales en la andadura de la revista barcelonesa. Tal y como indica Plinio Apuleyo Mendoza (1990, p. X), jefe de redacción de *Libre*, ésta se fraguó definitivamente en una segunda reunión posterior al encuentro que mantuvo Juan Goytisolo en la ciudad francesa de Avignon con García Márquez, Cortázar, Vargas Llosa y Carlos Fuentes, en Barcelona durante el mes de diciembre de 1970. No otro podía ser el destino de la publicación en tierras de Francia, sino el de la libertad ideológica y artística de sus fundadores y colaboradores, frente a la borrascosa singladura de la revista catalana en el gris tardofranquismo —por utilizar la recurrente metáfora náutica de Juan Ramón Masoliver desde el editorial del primer número. Analizado y documentado hasta la extenuación crítica, el llamado «caso Padilla» —la detención por parte de la Seguridad del Estado de la Revolución cubana el 20 de marzo de 1971, los treinta y ocho días de cárcel, la liberación del poeta de *Fuera del juego*, Premio Julián del Casal de 1968 y la posterior intervención del escritor en la sede de la Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos (U.N.E.A.C.) durante

1 Las referencias a *Libre*, en adelante, proceden de: *Libre* Revista de crítica literaria (1971-1972). Se indicará el número de la revista en arábigo y entre corchetes la página referida a la anterior edición facsimilar. Para una indicación en contrario «[...] y pese a que *Libre* se imprimía en Barcelona [?], el impacto de estas publicaciones es mínimo en la España del interior». Véase, Joaquín Marco y Jordi Gracia (eds.), *La llegada de los bárbaros (La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981)*. El juicio de Plinio Apuleyo Mendoza es aún más tajante: «Si París se convirtió durante tantos años en el punto de encuentro de escritores y artistas de la América Hispana y el lugar donde se editan importantes revistas en lengua castellana, ello se debió exclusivamente al hecho de que allí existía un clima de libertad que el franquismo había cancelado en España, país donde la revista [*Libre*] por causa de la censura, jamás llegó a circular», p. XI.

2 *Camp de l'Arpa* Revista de Literatura/Año 1. Núm 1. Mayo 1972/Editor/José Batlló/Director/Juan Ramón Masoliver. El recordado crítico Alexandre Cirici Pellicer en la nota «Camp de l'Arpa: un territorio marcado» (p. 2) recuerda el origen: «[...]Su poético nombre de *Camp de l'Arpa* significa que sus habitantes y sus caminantes soñaban más en música y princesas que en historias de ladrones. El nombre original había sido otro. Era llamado Camp de l'Arca, porque allí se encontraba un dolmen. Ese territorio delimitado a principios del Novecientos por los dos más valiosos edificios a nivel mundial concebidos por el simbolismo modernista: La Sagrada Familia, de A. Gaudí, y el Hospital de San Pablo, de Domènech i Montaner [...]».

3 Así, el excelente número doble 55/56 (octubre de 1978) monográfico «América Latina. Aproximaciones a su literatura», que contiene estudios de Jordi Estrada, Rafael Gutiérrez Girardot, José Carlos Mainer, Cristina Peri Rossi, Rafael-Humberto Moreno Durán y José María Valverde, además de una entrevista de Germán Marín a Enrique Lihn. Este período queda fuera del límite temporal de esta aproximación superficial.

una «noche hermosa», a juicio de Martínez Hinojosa (Funcionario del Consejo Nacional de Cultura) (Padilla, 1971)—, *Libre* dedicará íntegramente la sección «Documentos» del primer número, apenas cinco meses después del suceso, no tanto a establecer una posición editorial —cosa imposible—, sino, tal y como reza el sumario: «Cumpliendo una misión eminentemente informativa, hemos recogido los documentos directamente relacionados con el caso, así como opiniones de numerosos escritores europeos y latinoamericanos sobre el particular» (*Libre*, n° 1, septiembre, 1971, p. 4). En aquella noche de la incipiente y fría primavera cubana[4], entre autoinculpaciones y acusaciones, Heberto Padilla (1971, p. 99), que llega incluso a afirmar no ser merecedor de la libertad graciosamente otorgada, confiesa sus relaciones con diversos intelectuales europeos y americanos, al tiempo que inculpa del delito contrarrevolucionario a quienes fueron sus mentores y amigos[5]; no obstante, tres nombres, asociados a la empresa de *Libre* y de *Camp de l'Arpa*, destacan en la palinodia de Heberto Padilla: Carlos Barral, José Agustín Goytisolo y Hans Magnus Enzensberger. El poeta barcelonés aparece como posible editor de una novela que el propio escritor cubano se encargará de aniquilar y refutar estética y moralmente, aunque al recordar posteriormente aquellos días, la memoria, como siempre, deforme y traicione[6]: «porque esa novela expresaba —afirmará el poeta— mis desafectos de carácter, mis máculas, expresaba mis problemas, inclusivo sicológicos, problemas gravísimos además que yo he descubierto en mi soledad en

4 «Ya yo escribí algunos poemas nuevos aquí en Seguridad del Estado. Hasta sobre la primavera ha [sic] escrito un poema. Cosa increíble! Sobre la primavera! Porque era linda, la sentía sonar afuera! Nunca había visto yo la primavera, porque era algo con que no contaba, que estaba ahí, inmediata, este inicio de la primavera. Escribí cosas lindas en medio de mi angustia y mi tristeza [...]» (Padilla, 1971, p. 104).

5 César López, Pablo Armando Fernández, Norberto Fuentes, Manuel Díaz Martínez...José Lezama Lima. De entre los nombres sobre los que pesan las acusaciones de Heberto Padilla, sobresale el del autor de *Paradiso*. Afirma de él Padilla (1971, p. 107) en su confesión exculpatoria: «[...] Porque ¿cómo se puede explicar una revolución cuyos principios sean el marxismo-leninismo, cómo se puede explicar sino por la amplitud de criterios, por la comprensión extraordinaria que esa revolución tiene, de que se publique justamente una obra como la de Lezama, que se apoya en otras concepciones políticas, filosóficas, en otros intereses?». Sin embargo, en el poema «A José Lezama Lima», perteneciente a *Fuera del juego* (sobre el que se volverá más adelante), escribía Padilla: «[...] me detuve a la puerta de su casa/para gritar que no/ para advertirle/que la refriega contra usted ya había comenzado/[...]» (p. 25).

6 Al recordar la peripecia de *En mi jardín pastan los héroes* (vid. *infra*.), novela cuyo título procede de un poema de Roque Dalton, Heberto Padilla afirma para exponer la sutiliza de los censores lo siguiente: «De mi novela se decía que sólo buscaba un nuevo escándalo internacional. Les indignaba el título *En mi jardín pastan los héroes*, porque pastar sólo pueden las bestias, por ejemplo, el caballo, que era el nombre que entonces daba la gente a Fidel Castro. Para dar una idea de la suspicacia con que la Seguridad del Estado lee la obra de los autores cubanos, señalaré el caso de Virgilio Piñera quien, al publicar sus poesías completas bajo el título de *La vida entera*, incluyó "Paseo del caballo", aparecido en la revista *Espuela de plata*, en el año 1941. Fue inútil que Virgilio mostrase el viejo ejemplar, la policía suprimió el poema a última hora; pero como una ironía más de la historia, en el índice de *La vida entera* aparece "Paseo del caballo", pues la eficiencia policial no llegó hasta allí» (p. 13). El poema de Virgilio Piñera no apareció en *Espuela de plata* y tampoco es de 1941. Sin indicación de su procedencia, y fechado en 1945, «Paseo del caballo» pasa a formar parte de la sección «Poemas desaparecidos» (Cf. Virgilio Piñera, *La isla en peso/Obra poética*).

Seguridad del Estado» (Padilla, 1971, p. 104)[7]. Papel bien distinto es el desempeñado por José Agustín Goytisolo, a quien se menciona indirectamente a propósito de la publicación en España del libro de César López *Libro de la ciudad*. La acusación de Padilla contra ese libro será doble; por una parte llevar a la poesía *esa épica de la derrota* contrarrevolucionaria; y por otra, haber enviado el libro a España, previo a su publicación en Cuba (Padilla, 1971, p. 105). *Libro de la ciudad* fue publicado en 1971 en la inolvidable colección de poesía *Ocnos* fundada y dirigida por quien desde la década de los sesenta contribuyó con rigor a la difusión de la literatura hispanoamericana en Cataluña, el profesor Joaquín Marco. *Fuera del juego*[8], cuyo título procede del poema homónimo incorporado al libro y dedicado al poeta griego Yannis Ritzos, militante del Partido Comunista Griego (K.K.E.) encarcelado por la Junta Militar griega ese año *(«¡Al poeta, despídanlo!/Ese no tiene aquí nada que hacer./No entra en el juego./No se entusiasma./No pone en claro su mensaje./No repara siquiera en los milagros./Se pasa el día entero cavilando./Encuentra siempre algo que objetar» rezan los primeros versos* (Padilla, 1970, pp. 38-39)), establecía diáfanamente por contraste la posición del poeta como resistente ante la deriva de la revolución cubana, al tiempo que los dos primeros versos del poema «En tiempos difíciles» —texto que inicia el poemario, ejercicio, a mi juicio, de *contrafactum* sobre un célebre poema de Vallejo[9]—: «A aquel hombre le pidieron su tiempo/ para que lo juntara al tiempo de la Historia» (pp. 9-10) jamás podrían ser asimilados por la revolucionaria praxis marxista. El libro supuso el detonante del «caso Padilla» cuya repercusión en *Libre*, como es bien sabido, provocó el principio del distanciamiento de numerosos escritores con respecto a la Cuba castrista. Advierte Heberto Padilla en su intervención en la sede de la U.N.E.A.C. (1971, p. 101): «[...] Y ese libro [*Fuera del juego*] fue inmediatamente publicado en Francia por la editorial du Seuil[10], una editorial que tradujo los cincuenta y pico

7 La primera edición de *En mi jardín pastan los héroes* fue publicada en Barcelona por la editorial Argos Vergara en septiembre de 1981. Heberto Padilla en el «Prólogo con novela» (pp. 9-31) narra, ya desde la libertad, los días en prisión, así como la azarosa conservación y ocultamiento del manuscrito de la novela. Quizás merezca la pena recordar el hermoso párrafo final: «Y en el asiento del avión volví a recordar también al pobre hombre cuyos gritos empecé a echar de menos en aquella soledad silenciosa que aumentaba mi angustia. Ahora todo quedaba detrás, allá abajo, igual que el policía que miraba hacia mí. Volví a apretar la bolsa de nylon donde estaba mi manuscrito; los motores del avión comenzaron a funcionar. Sentí los primeros movimientos de las hélices como una liberación; al fin rodábamos por la pista y el oficial desapareció de mis ojos. Cuando el avión despegó, cobró altura, se estabilizó y oí la voz de la aeromoza que nos rogaba que no fumásemos mientras durase el ascenso, miré a través de la ventanilla la gran extensión brillante, aquella mezcla de verdor y de luz que era también mi patria. No sé qué haya de Cuba en estas páginas; pero algo, sin duda, debe haber» (pp. 30-31).

8 Anteriormente, el número 61 de la colección ofrecía al lector *Algo semejante a los monstruos antediluvianos*, de Roberto Fernández Retamar.

9 Cabe la posibilidad de una lectura simétricamente inversa al conocido poema «Masa», de C. Vallejo. Hipótesis de lectura que queda fuera de estas notas provisionales.

10 Heberto Padilla, *Hors-jeu*, Claude et Carmen Durand (trads.), Paris, Èditions du Seuil, 1969. Tal editorial francesa contribuyó decisivamente a difundir mediante traducciones las obras capitales de la literatura hispanoamericana, y en la que Severo Sarduy desempeñó una importante labor.

de poemas en menos de un mes, a toda máquina, y ¿qué metió? Puso en la banda por fuera del libro: ¿Se puede ser poeta en Cuba? Con lo cual quería decir que no se podía ser poeta en Cuba». Sin embargo, llama la atención que el represaliado escritor cubano no recuerde en aquella, al parecer hermosa noche de abril, la publicación de *Fuera del juego*, trece meses antes de su detención, en la barcelonesa colección de poesía *El Bardo* en 1970, dirigida en esos momentos por José Batlló, quien dos años después (mayo de 1972) será el editor de la revista *Camp de l'Arpa*. Simultáneamente, en marzo de 1970, José Agustín Goytisolo (1970) oficiaba de antólogo en un libro capital en esos momentos para la difusión de la poesía cubana, *Nueva poesía cubana*. Incorporado Padilla a la Primera promoción de la Revolución, advertía en la introducción José Agustín Goytisolo: «Los temas de la comprensión, la solidaridad entre los hombres y el amor como una realidad de difícil aprehensión, se amplían y contrastan en sus más recientes escritos, recogidos en volumen bajo el título *Fuera del juego*» (p. 18)[11]. En la mencionada intervención de Padilla ante la U.N.E.A.C., blanco de las duras acusaciones defensivas, el poeta e hispanoamericanista alemán Hans Magnus Enzensberger se alza como uno de los enemigos de la Revolución (p. 102). Nada de esta profunda discusión acerca del papel del intelectual en la sociedad tendrá reflejo en la revista catalana[12]; sin embargo, y en un ejercicio de arqueológica curiosidad hemerográfica, en el primer número de *Camp de l'Arpa*, aparecerán tanto el nombre de Heberto Padilla como el de Hans Magnus Enzensberger en una reseña a cargo de Agustín Delgado (1971) sobre la poesía del escritor alemán traducida por el poeta cubano, y donde la voz del traductor y el traducido se fundirán en el ejercicio de la libertad que se habrá de conquistar[13].

11 Una de las características esenciales que destaca el antólogo en su estudio introductorio a la poesía del escritor cubano —«Sus poemas, muy cuidados y con perfecta dosificación de medios expresivos, incorporan a la literatura cubana una sabiamente asimilada influencia de la poesía contemporánea, especialmente la de lengua inglesa» (pp. 18-19)— será, precisamente, la que Heberto Padilla en su autocrítica refutará con más vehemencia: «Qué es lo que da característica a este libro? Pues lo que da característica esencial a ese libro es, bajo la apariencia de un desgarramiento por los problemas de la historia —lo cual no es sino una forma de colonialismo— una forma de importar estados de ánimos ajenos, experiencias históricas ajenas, a un momento de la revolución que no tiene de la historia ese desencanto, sino todo lo contrario, un momento en que se puede tocar el ímpetu de todas las realizaciones», Heberto Padilla, «Intervención...», *loc. cit.* p. [100].

12 Valga, quizás, reproducir este fragmento de Juan Antonio Masoliver Ródenas (*Camp de l'Arpa*, «Primera página», nº 9, enero 1974, p. 1): «[...] pues muy luego volvían a levantar cabeza quienes se emperran en reducir al escritor a mero vocero de su tiempo, cuando no en destituirle por escapista: como si su sola obligación fuese levantar acta de los hechos, participar activamente en ellos o lanzarse a cuerpo perdido para denunciarlos».

13 Traducción de Heberto Padilla. Edición bilingüe, *Camp de l'Arpa,* nº 1, pp. 24-25. Pese a que distintos colaboradores de *Camp de l'Arpa* conocieron de primera mano el «caso Padilla», la revista no se hizo eco de aquel suceso. Sólo tiempo después, en 1973, Aqulino Duque en el ensayo «La tribalización de la cultura» (*Camp de l'Arpa*, nº 5, enero/febrero 1973, p. 22) recordará el incidente con estas palabras: «Ya hemos olvidado el revuelo que en los medios progresistas de Occidente levantó el autillo que los familiares de la Inquisición habanera infligieron al poeta Padilla. Nadie sabe qué ha sido del poeta sambenitado. Yo escribí un artículo por entonces que les pareció muy bien a los cubanos que habían cursado toda la carrera revolucionaria y muy mal a los españoles que habían seguido los mismos cursos por correspondencia».

II

La aparición del número doble cuarenta y cinco y cuarenta y seis de *Camp de l'Arpa*, junio/julio de 1977 coincide temporalmente con las primeras elecciones libres legislativas en España el 15 de junio de 1977. El número que cierra ese período de seis años se abre con un editorial sin firma, pero escrito por Juan Antonio Masoliver Ródenas, titulado «Cinco años de vida, treinta y ocho de ocultamiento». A lo largo de ese sexenio, la revista será un campo de encuentro y ocasionales guerrillas donde se diriman desde cuestiones literarias —la vigencia del realismo crítico frente a otras formas emergentes de la ficción[14]; el *boom*, que ya incluso sirve como divertimento[15], las controversias en torno a la pregunta formulada por Enrique Molina (1972) *Después de Macondo ¿qué?*[16], proyectada en la crítica ocasionalmente dura contra otros narradores latinoamericanos[17]; la novela experimental, la

14 Juan Goytisolo entrevistado por Luis Sanz (*Camp de l'Arpa*, nº 43/44, abril/mayo 1977, pp. 17-18) advierte contra el *parisinocentrismo* que intenta rebajar la literatura escrita en español en aras de su menor desarrollo a los problemas 'realistas' de 'color local' frente la universalidad de la francesa, inglesa o alemana, el *roman de pays chaud*. Finaliza con esta afirmación: «Que me digan a mí si novelas como *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante o *Paradiso*, de Lezama no son pruebas fehacientes de lo que digo». Coincidente con esa opinión del novelista español, José [sic]-Manuel García Ramos, al recordar la novela no premiada *Tiempo de abrazar*, de Juan Carlos Onetti, presentada al concurso de la Casa Farrar y Rinehart (EEUU) en 1941 afirma: «*Tiempo de abrazar* no hacía sino continuar la línea urbana inaugurada en el primer relato ["Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo», 1932], los jurados persistían en la creencia de las novelas de las pampas, las selvas o las cordilleras. La ciudad para Balzac» (p. 15.).

15 «¡BOOOM! No se alarmen. No se trata de ningún artefacto explosivo; se trata —una vez más— de un simple e inocente *boom* literario. [...] Tan ansiosos estamos de novedades que las buscamos donde sea y como sea. Primero fueron los narradores latinoamericanos (y los más preclaros varones de nuestra república literaria se rasgaron sus vestiduras, [...]» Jorge Rodríguez Padron —«Informe objetivo [dentro de lo que cabe] sobre la nueva narrativa canaria»)— analiza al arrimo del devenir de la nueva narrativa latinoamericana, parte del efecto de renovación en las letras hispanas; así, habrá *narraluces*, *narraguanches*,...

16 Los colaboradores de la revista catalana tomarán partido ante la obra de los dos novelistas más representativos en esos momentos del *boom*: Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez tras el impacto de la publicación de *La ciudad y los perros* y *Cien años de soledad* (Barcelona, Sudamericana, 1969, 1ª edición española). Representativa, en parte, de la línea de la revista es la doble reseña acerca de la novela *Pantaleón y las visitadoras*. Si para Martín Vilumara tras una ironía contra el editor Lara (Planeta), sentenciaba: «Si *Pantaleón y las visitadoras* me parece una obra menor es porque creo que se resiente, en lo fundamental, del divorcio latente entre el íntimo convencimiento de lo que su autor cree debe ser una novela y la técnica aplicada para escribirla» (p. 40); en el mismo número, y a continuación, Joan Egea «*Pantaleón y las visitadoras*. Hacia la obra bien hecha» recuerda las duras críticas contra la novela de Vargas Llosa y encomia la narración tras recusar las acusaciones de «comercialización» y «obra menor».

17 Cabe destacar la crítica de Jorge Rodríguez Padrón contra la novela *Sonámbulo del sol* (Barcelona, Seix Barral, 1972) de la escritora cubana Nivaria Tejera (nº 4 septiembre, pp. 21-22), penúltimo Premio Biblioteca Breve de Seix Barral (1971). A la exégesis de la novela —«Pero todo ese derroche sensorial no crea; no penetra en la realidad; es meramente cortical; se individualiza; se reitera en un estatismo enervante»—, le sigue la reticencia contra la bondad de esa publicación: «Alguna vez ha escrito Rafael Conte que el "boom" se mordía la cola, al referirse a los suramericanos, y concretamente a un sonado premio literario español». El premio Biblioteca Breve no se concederá ya en 1973, después de premiar en 1962 a Mario Vargas Llosa, en 1964 a Guillermo Cabrera Infante y en 1967 a Carlos Fuentes.

tensión entre la pervivencia de la poesía social de los cincuenta y los nuevos poetas nacidos al arrimo de los libros de 1966— hasta las batallas financieras, la promiscua amalgama de los premios literarios y las editoriales[18] y la irrupción de las querellas del mundo de la edición. Si *Libre* en el editorial del primer número apostaba sin fisuras, tanto en España como en América Latina, por ser un órgano de expresión «común a todos aquellos intelectuales que se plantean de modo crítico la exigencia revolucionaria» y anunciaba tanto la denuncia de la «bárbara explotación del tercer mundo» como la «lucha por la libertad de expresión y la auténtica democracia toda vez que le parezcan amenazadas dentro de cualquiera de los países socialistas» (*Libre*, nº 1, septiembre, 1971, p. 2), *Camp de l'Arpa*, a lo largo de la «Primera página» —declaración de intenciones, más que editorial al uso, puesto que todos vendrán firmados por Juan Antonio Masoliver Ródenas— afianzaba su compromiso con la frágil libertad posible en esos momentos, reflejo de la incipiente libertad de expresión[19]: «Mas sucede —afirma Masoliver Ródenas (1974)— que los responsables de la presente navegación no parecen estar abanderados. Y a lo más coinciden sólo en no ajustar a esquema preestablecido alguno su entendimiento de la cosa literaria».

Fuera de la revista catalana quedarán los sucesos políticos más relevantes del devenir histórico de América Latina. Valga el siguiente ejemplo desarrollado en su proceso temporal. El nº 8 (noviembre 1973, p. 8) incorpora la noticia de la muerte de Pablo Neruda. La alusión al golpe de estado pinochetista del 11 de septiembre queda reducida a una amable lectura *entre líneas*: «Las dramáticas horas vividas por Chile en estos momentos dan una especial significación a la muerte del poeta del *Canto General* y las *Residencias*»[20]; aunque en una reseña a propósito de la publicación de *Confieso que he vivido* en el nº 14, exactamente un año después, advierta el poeta granadino Antonio Carvajal (1975): «Cuando el peligro, la traición, el crimen, destruyen la libertad de su pueblo y rompen la actitud "literaria" del poeta, surgen esas páginas finales, esa maravillosa denuncia, ese verbo urgente que nos dice que el castellano —todavía— sirve para algo más que expresar el vacío»[21]; al tiempo que

18 Reveladora de esa tensión entre el mundo editorial español e hispanoamericano es la «Primera página» del número 21 (julio 1975) a raíz del Premio de la Crítica en la que late también una diatriba contra la edición española de *Abbadón, el exterminador*.

19 En el nº 28 (enero 1976), «Una carta» se dirige al TOP. Firmada por las más importantes editoriales de Barcelona y Madrid, se eleva la queja por la censura contra la editorial Anagrama al haber sido prohibida la edición de los libros de Max Abel, Gramsci y Alexandra Kolontai.

20 Pese a que en esa nota necrológica se advierte de unos futuros trabajos «sobre la obra de Neruda y su significación en un próximo número», éstos no aparecerán.

21 Quizás merezca la pena recordar el «verbo urgente» al que alude el poeta de *Testimonio de invierno*. Escribía Pablo Neruda: «Escribo estas rápidas líneas para mis memorias a sólo tres días de los hechos incalificables que llevaron a la muerte a mi gran compañero el presidente Allende» (Cf. Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral (1974), 1978, p. 475. En el nº doble 23/24 (agosto/septiembre 1975, pp. 24-25), Ángel C. Tomás ofrece un resumen en una versión directa del ruso del ensayo de la crítica soviética Vera Kutéischikova «Neruda y Pushkin». Valga este fragmento: «Murió en septiembre, primer mes de la primavera austral. Le faltaron fuerzas para llegar al

Martín Vilumara dos años después (nº 28, enero 1976) en el ensayo «Neruda partido por la mitad» destruye con objetividad y sin piedad alguna la supuesta poesía completa del autor de las *Odas elementales* publicada en la España franquista con una introducción del poeta Luis Rosales[22]. Para finalizar con la denuncia implícita de la barbarie militar chilena y el homenaje explícito en el número 30 (marzo de 1976), dedicado a César Vallejo, con la publicación en las primeras páginas del largo poema de Claudio Durán «Autobiografía» dedicado a Jorge Klein («A Jorge Klein, amigo, combatiente de La Moneda, asesinado en septiembre de 1973»)[23].

La revista barcelonesa aparece en un momento en el que la irrupción de la literatura hispanoamericana y su difusión en España y el resto de Europa está consolidada y empieza a ser imparable, y esa operación se reflejará, no sin polémicas ocasionales, en *Camp de l'Arpa*. Así, en la «Primera página» del número 6 (marzo/abril de 1973) afirma taxativamente su responsable:

> *... me gustó leer en La Fiera letteraria con firma del sevillano Aquilino Duque: «Estos escritores —dice por García Márquez, Vargas Llosa y compañía— son los hodiernos conquistadores de nuestro imperio cultural; después de sus conquistas estilísticas no cabe volver atrás; hay que llevar adelante la exploración y la conquista que ellos comenzaron, y estoy en que por esto valía ya la pena la loca empresa y colonización del continente americano» (Masoliver Ródenas, J. A., 1973).*[24]

Y Aquilino Duque volverá a la carga, si cabe, aún con más vehemencia un año después, en 1974:

---

otoño, estación que tanto amaba. Las balas que acabaron con la democracia chilena le mataron también a él» (p. 25).

22 A partir de la recreación de una experiencia personal: la compra de los dos volúmenes de la *Poesía* de Pablo Neruda —mil seiscientas pesetas— de 1974 (Editorial Noguer y Editorial Gredos), Martín Vilumara despoja tanto al director de la colección —Dámaso Alonso— como, fundamentalmente al magnífico poeta granadino Luis Rosales, responsable de la «Introducción», de la parcial interpretación y selección de la poesía del escritor chileno. Valgan estas líneas: «[...] Pero apenas empiezo a leer la *Poesía* mi horror no tiene límites. Lo que he comprado, con las penalidades que yo me sé y que ya he insinuado, *no es la Poesía* de Pablo Neruda, sino una selección, antología, obra escogida o algo parecido. Retrocedo a las primeras páginas [...] Nada que me informa, no ya del carácter incompleto de la edición, sino ni siquiera de quién es el autor de la misma ni de qué criterios se han seguido para llevar a cabo la selección de poemas. Tal olvido en editores, director y prologuistas tan ilustres es increíble» (p. 36).

23 El poema ocupa las páginas iniciales del número, 3-6. En la última, puede leerse: «Claudio Durán es un joven poeta chileno, actualmente refugiado político en Canadá»: «[...] murieron quienes están en las fotografías mientras escribo/murió salvador allende/no, no murió/lo mataron en vida/cuando hacía florecer la vida/infinitos versos de silencio/por salvador/ y la página queda blanca/ [...]» (p. 4).

24 Recuerda el editorialista por otra parte unas declaraciones de J.L. Borges a Pedro Altares en *Cuadernos para el diálogo*. Afirma Borges: «Todo este asunto del *boom* hispanoamericano es muy pueril. En Suecia creen, yo tengo esa impresión, que un escritor debe representar a un país. Entonces llega Miguel Ángel Asturias y dice: soy indio. Y se lo creen. Pero no es verdad, no lo es. Aparte que *indio* es un concepto europeo falso» (Vid *supra*: "Primera página").

> *Si hay alguien tan provinciano y tan mal hermano que repudie a estos escritores ultramarinos, en el pecado llevará la penitencia. Hay que reconocer que medirse con ellos es cosa ardua; desde que están entre nosotros y suenan en el mundo, cunden la desesperación entre los impotentes y el estímulo entre los ambiciosos. Bien a la vista está el nivel de exigencia que han impuesto en nuestras letras, harto propensas penúltimamente a la chapuza y a la gandulería (1974, s/p).*

La incontestable repercusión de los narradores y poetas hispanoamericanos tanto en el mercado editorial como en el favor de la crítica y de los lectores no tendrá sólo aliados, sino adversarios declarados entre los colaboradores de *Camp de l'Arpa*. Entre diversas citas y alusiones que pudieran espigarse destaca el ensayo de Manuel M. Escrivá de Romaní (1975): «*El otoño del patriarca*. Comentarios, disgresiones [sic], perplejidades», que parece dar respuesta a la afirmación de Aquilino Duque con esta otra castiza y numantina andanada:

> *El relevo de los latinoamericanos, determinado por los editores [el énfasis es mío], ha supuesto la creación de un "factor de inercia" incluso más importante que el "factor de renovación" que se pretendía con ello. Adueñarse de los latinoamericanos por una cuestión de idioma se parece demasiado a la afirmación oficial de la "hispanidad" de los países del subcontinente latinoamericano: una falacia (Escrivá de Romaní, 1975).*

Para algunos, en aquellos días, sí parecía importar, y mucho, la procedencia del caballo[25].

III

Camp de l'Arpa, a lo largo de aquel sexenio y los cuarenta y seis números publicados, se convertirá en otro órgano de expresión y difusión de la literatura hispanoamericana durante los últimos años de la dictadura franquista y los inicios de la democracia. Una veintena de reseñas críticas, atentas no sólo a las novedades editoriales españolas, sino americanas, y divulgadoras tanto de los narradores enmarcados en la renovación, como de la difusión de escritores capitales, pero escasamente conocidos en aquellos momentos[26]; una treintena de

25 Cabría completar, para refutar la afirmación de Manuel M. Escrivá de Romaní, la declaración de Borges inserta en la «Primera página» de Masoliver Ródenas: «El nacionalismo en literatura es siempre un poco ridículo en cualquier país, pero del todo ridículo en Argentina...Los únicos americanos auténticos son los indios. No tenían caballos, pero aprendieron enseguida a ser excelentes jinetes. No les importó que el caballo llegase de Europa. Sin embargo, eso parece molestar a mucha gente...». Valga el botón final en el comentario sobre *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez: «Todo es un exceso; estupendo, pero exceso. Una fiesta al "estilo García Márquez". Y un libro, por lo que se ve, millonario, destinado a ser millonario desde el principio, y que está cumpliendo su destino. Todo eso, y también un motivo para la reflexión que lleva a la mesura, cuando se ve que el equilibrio estético que debe haber incluso en la desmesura queda abandonado. Una pena» (pp. 15-16).

26 Nº 1 (mayo 1972), Enrique Molina Campos, «La poesía de Nicanor Parra» (Nicanor Parra, *Antipoemas*,

ensayos —desde Roberto Arlt a Nicolás Guillén, de Vicente Huidobro a Julio Cortázar o de Nicanor Parra a Julián del Casal— dos entrevistas —una con Ernesto Sábato; otra con Juan Carlos Onetti—[27] y la escasa y heterogénea muestra de poesía, más próxima, quizás,

Barcelona, Seix Barral, 1972), pp. 27-28. Nº 3 (setiembre 1972), Enrique Molina Campos, «Después de Macondo ¿qué?» (Gabriel García Márquez, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, Barcelona, Barral editores, Hispánica nova, 1972), pp. 24-25. Nº 4 (noviembre 1972), Jorge Rodríguez Padrón, «Nivaria Tejera: las limitaciones de un lenguaje narrativo» (Nivaria Tejera, *Sonámbulo del sol*, Barcelona, Seix Barral, 1972. Premio Biblioteca Breve, 1971), pp. 21-22; Francisco Lucio, «Colección "Los poetas": Una aventura editorial» [Reseña de los primeros libros dedicados a José Martí y J.L. Borges, a cargo, respectivamente, de Juan Marinello y Marcos Ricardo Barnatán], pp. 24-25. Nº 6 (abril 1973), Martín Vilumara, «La *Opera omnia* de Jorge Icaza» (Jorge Icaza, I *El juramento*, II *En la ficción*, III *En la realidad*, Buenos Aires, Losada, 1972), p. 25; Juan Antonio Masoliver Ródenas, «Catulo en Lima» (Antonio Cisneros, *Como higuera en un campo de golf*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1972), pp. 26-27. Nº 9 (enero 1974), Martín Vilumara, «Mario Vargas Llosa: *Pantaleón y las visitadoras*» (Mario Vargas Llosa, *Pantaleón y las visitadoras*, Barcelona, Seix Barral, 1973), pp.39-40; Joan Egea, «*Pantaleón y las visitadoras*: hacia la obra bien hecha», pp. 40-42. Nº 10 (marzo 1974), Jean Michel Fossey, «*Ritual* por Héctor Bianciotti» (Barcelona, Tusquets editores, Cuadernos ínfimos, nº 44), p. 44. Nº 13 (octubre 1974), Rosa María Pereda, «Cristina Peri Rossi: la parábola de un naúfrago» (Cristina Peri Rossi, *Los museos abandonados*, Barcelona, Lumen, 1974), p. 27. Nº 14 (noviembre 1974), Antonio Carvajal, «Pablo Neruda: *Confieso que he vivido (Memorias)*» (Barcelona, Seix Barral, 1974), pp. 20-21. Nº 17/18 (febrero/marzo 1975), Roberto Echavarren, «Con motivo de *Ritual*», pp. 39-40; Enrique Molina Campos, «Javier Lentini continúa» (Barcelona, El Bardo, 1974), pp. 51-53. Nº 19 (abril 1975), Manuel M. Escrivá de Romaní, «Componiendo barroco sin excusas» (Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, México, Siglo XXI, noviembre 1974, 1ª ed./ 2ª ed., España, diciembre 1974), pp. 25-27. Nº 25/26/27 (octubre/noviembre/diciembre 1975), José María Viña Liste, «*Abbadón*, la tercera novela de Sábato» (*Abbadón, el exterminador*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974/ Madrid, Alianza Editorial, 1975), p. 64. Jorge Rodríguez Padrón, «*Pasado en claro*, de Octavio Paz» (Octavio Paz, *Pasado en claro*, México, F.C.E. 1975), pp. 65-66. Nº 28 (enero 1976), Martín Vilumara, «Neruda partido por la mitad», pp. 36-37. Nº 39 (diciembre 1976), Guillermo Carnero, «La poesía de Cristina Peri Rossi» (Cristina Peri Rossi, *Diáspora*, Barcelona, Lumen, 1976), p. 45. Nº 41 (febrero 1977) Mark, Millington, «Juan Carlos Onetti: *Tan triste como ella y otros cuentos*» (Barcelona, Lumen, 1976), pp. 43-44. Nº 43/44 (abril/mayo 1977), Juan Antonio Masoliver Ródenas, «Las máscaras del poeta» (Enrique Guerrero Larrañaga, *Días como sombra*, México, Ediciones Cuadernos Americanos, 1976), p. 50.

27 Nº 9 (enero 1974), Nisa Torrentes, «El escritor como marginado», pp. 30-31. Nº 1o (marzo 1974), Rosa María Pereda, «Novela latinoamericana: posible caracterización de un proceso», pp. 14-18. Nº 11 (marzo 1974), Rosa María Pereda, «Cortázar: Obra abierta y revolución» s/p. Nº 12 (julio 1974), José Agustín Goytisolo, «Sobre el modernismo y Jualián del Casal»; pp. 20-23; Rosa María Pereda, «Aquí yace Vicente, antipoeta y mago», pp. 24-26. Nº 16 (enero 1975), Luis Maristany, «Xavier Villaurrutia y sus "Nocturnos" en que nada se oye», pp. 12-13. Nº 17/18 (febrero/marzo 1975), Mario Vargas Llosa, «Harry Belevan o el robo perfecto», pp. 12-13; Manuel M. Escrivá de Romaní, «Alejo Carpentier recurre a Descartes», pp. 49-51. Nº 22 (julio 1975), Enrique Moreno Castillo, «Una adivinación del mundo», pp. 9-14; Enrique Molina Campos, «El naufragio de Cristina Peri Rossi"; pp. 26-27. Nº 23/24 (agosto/setiembre 1975), Ángel C. Tomás, «Neruda y Pushkin», pp. 24-25. Nº 25/26/27 (octubre/noviembre/diciembre 1975), Ángel Rama, «Galeano en busca del hombre nuevo», pp. 23-25; Rafael Humberto Morán, «El poder de la narrativa latinoamericana»; pp. 35-40. Nº 28 (enero 1976), J.L. Giménez Frontín, «Magia y otredad (Apuntes a partir de una lectura de Castaneda)», pp. 7-12. Martín Vilumara, «Neruda partido por la mitad», pp. 35-37. Nº 30 (marzo 1976), Corpus Barga, «Vallejo indescifrado», pp. 16-22; Carlos Meneses, «La narrativa de César Vallejo», pp. 35-44. Nº 33 (junio 1976), Rafael Humberto Durán, «El tiempo

al gusto del director de la publicación que a su valor representativo —Xavier Villaurrutia, Eduardo Carranza[28] y Ángel Augier[29]— ofrecerán desde la revista catalana otra forma de resistencia ante la dictadura franquista.

Envío

Un año después de la muerte del dictador, en el número doble 37/38 (octubre/noviembre de 1976), José Agustín Goytisolo publicará uno de sus más recordados poemas «Goytisolo en vasco significa campo de arriba»[30]; Jaime Gil de Biedma le preguntará a Carlos Barral si conoce la distinción de Coleridge en *La creación poética* entre imaginación y fantasía. A lo que Barral contestará que no, «pero me parece filológicamente peligrosa» (p. 6); pero también aquel joven lector catalán podrá conocer, tras la lectura del ensayo del escritor argentino Gerardo Mario Goloboff (1976), que el poeta limeño Javier Heraud murió acribillado, cuando regresaba a Perú formando parte del Ejército de Liberación Nacional en 1963, a los 21 años de edad[31].

Referencias bibliográficas

Camp de l'Arpa Revista de Literatura/Año 1. Núm 1. Mayo 1972/Editor/José Batlló/Director/Juan Ramón Masoliver.

Carvajal, A. (febrero/marzo 1975). «Pablo Neruda: *Confieso que he vivido (Memorias)*» (Barcelona, Seix Barral, 1974). En *Camp de l'Arpa*, n°17/18, pp. 20-21.

sublimado de la decadencia», pp. 18-21; Alex Zisman, «Conversación con Ernesto Sábato», pp. 13-16. Nº 37/38 (octubre/noviembre 1976), Gerardo Mario Goloboff, «Javier Heraud: la escritura en movimiento», pp. 13-15; Federico Schopf, «La antipoesía de Nicanor Parra», pp. 18-21; Guillermo Carnero, «José Donoso: creación y política», pp. 45-47. Nº 39 (diciembre 1976), Víctor Fuentes, «*España, aparta de mí este cáliz*: un Cantar de los Cantares marxista», pp. 17-19; Guillermo Carnero, «La poesía de Cristina Peri Rossi», p. 45. Nº 40 (enero 1977), Luys A. Díez, «*El beso de la mujer araña*: parábola de una represión sexual», pp. 23-26. Nº 41 (febrero 1977), Imeldo Álvarez García, «La narrativa de la revolución cubana», pp. 22-28. Nº 42 (marzo 1977), «Uruguay en la diáspora», pp. 17-20 [Ensayo sobre la poesía de C. Peri Rossi, a raíz de *Diáspora* (Barcelona, Lumen, 1976)]. Nº 43/44 (abril/mayo 1977), Carlos Meneses, «El duro oficio de vivir en Oquendo de Amat», pp. 37-38; Juan Manuel García Ramos, «La nueva crítica y Octavio Paz», pp. 44-45. Nº 45/46 (junio/julio 1977), José [sic] Juan Manuel García Ramos, «Entrevista con Juan Carlos Onetti», pp. 15-18; Antoni Turull, «Cómo ser poeta popular: el ejemplo de Nicolás Guillén», pp. 20-23.

28 Sin indicación alguna acerca del autor ni advertencia de la procedencia de los textos, en el número 35/36 (agosto/septiembre 1976, pp. 9-10) se transcriben cuatro poemas del *piedracelista* Eduardo Carranza —«El corazón-guadiana», «El desdichado», «El otro» y «El poeta pregunta por su vida»— al lado de dos poemas de Ángel González.

29 Ángel Augier, «Tres poemas», nº 7 (agosto/setiembre 1973), pp. 2-3.

30 Incorporado posteriormente al libro *Del tiempo y del olvido*, Barcelona, Lumen, 1980, 2ª ed., p. 88.

31 El breve ensayo del poeta y novelista argentino, que fundó y codirigió con Vicente Battista la revista de ficción y pensamiento crítico *Nuevos Aires*, reproduce tres poemas «Poema», «Poema» y «Alabanzas de los días o destrucción y elogio de las sombras» procedentes de los tres libros que publicó el joven poeta asesinado: *El río* (1960), *El viaje* (1960) y *Estación reunida* (1963).

Delgado, A. (1971). «Hans Magnus Enzensberger. Poesías para los que no leen poesías». Barral Editores.

Duque, A. (mayo, 1974). «Complejo de inferioridad». En *Camp de l'Arpa*, nº 11, s/p.

Durán, C. (marzo, 1976). «Autobiografía». En *Camp de l'Arpa*, n° 30, pp. 3-6.

Escrivá de Romaní, M. M. (julio, 1975) «*El otoño del patriarca*. Comentarios, disgresiones [sic], perplejidades». En *Camp de l'Arpa*, n° 22, pp. 15-17.

Espuela de plata. Cuaderno bimestral de Arte y Poesía. La Habana, 1939-1941. Introducción y edición de Gema Areta. Sevilla: Renacimiento, 2003.

García Ramos, J. J. M. (junio/julio 1977). «Entrevista con Juan Carlos Onetti». En *Camp de l'Arpa*, nº 45/46, pp. 15-18.

Gil de Biedma, J. (octubre/noviembre de 1976). «Charla Barral/Gil de Biedma/Juan Marsé/Beatriz de Moura». En *Camp de l'Arpa*, n° 37/38, pp. 6-12.

Goloboff, G. M. (octubre/noviembre de 1976). «Javier Heraud: la escritura en movimiento». En *Camp de l'Arpa*, n° 37/38, pp. 13-15.

Goytisolo, J. A. (1970). *Nueva poesía cubana*. Barcelona: Nueva Colección Ibérica/Ediciones Península.

Goytisolo, J. A. (octubre/noviembre de 1976). «Goytisolo en vasco significa campo de arriba». En *Camp de l'Arpa*, n° 37/38, p. 4.

Libre Revista de crítica literaria (1971-1972), edición facsimilar (números 1-4). Introducción de Plinio Apuleyo Mendoza, Madrid, El equilibrista (México)/Ediciones Turner (Madrid), 1990.

Marco, Joaquín y Jordi Gracia (eds.) (2004). *La llegada de los bárbaros (La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981)*. Barcelona: Edhasa, p. 76, n. 48.

Masoliver Ródenas, J. A. (marzo/abril, 1973). «Primera página». En *Camp de l'Arpa*, nº 6, p. 1.

Masoliver Ródenas, J. A. (enero, 1974). «Primera página». En *Camp de l'Arpa*, nº 9, p. 1.

Masoliver Ródenas, J. A. (junio/julio, 1977). «Cinco años de vida, treinta y ocho de ocultamiento». En *Camp de l'Arpa*, n° 45-46.

Mendoza, P. A. (1990). «Introducción». En *Libre*, Revista de crítica literaria (1971-1972), edición facsimilar (números 1-4). Madrid: El equilibrista (México) & Ediciones Turner (Madrid).

Molina Campos, E. (setiembre, 1972). «Después de Macondo ¿qué?». En *Camp de l'Arpa,* nº 3, pp. 24-25.

Padilla, H. (1969). *Hors-jeu*. Claude et Carmen Durand (trads.). Paris: Èditions du Seuil.

Padilla, H. (1970). *Fuera del juego* (1ª edición española, nº 65). Barcelona: El Bardo.

Padilla, H. (1971). Intervención de Heberto Padilla en la U.N.E.A.C. (Versión taquigráfica transmitida por *Prensa Latina*). En *Libre*, nº 1, pp. 97-118, 117.

Padilla, H. (1981). *En mi jardín pastan los héroes*. Barcelona: Argos Vergara.

Piñera, Virgilio (2000). «Paseo del caballo». En *La isla en peso/Obra poética*. Comp. y Prólogo de Antón Arrufat. Barcelona: Tusquets.

Vilumara, M. (enero, 1976). «Neruda partido por la mitad». En *Camp de l'Arpa*, n°28.
Vilumara, M. (1972). «La *Opera omnia* de Jorge Icaza». En Jorge Icaza, I *El juramento*, II *En la ficción*, III *En la realidad*. Buenos Aires: Losada.
Rodríguez Padron, J (agosto/setiembre 1973). «Informe objetivo [dentro de lo que cabe] sobre la nueva narrativa canaria». En *Camp de l'Arpa*, nº 7, pp. 21-24.

Autores

JORGE ALEJANDRO BRACAMONTE
Doctor en Letras Modernas y Profesor a cargo de Literatura Argentina III y Seminario de Investigación Literaria, en la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Investigador Adjunto Independiente del CONICET. Ha sido becario de este organismo de investigación, de la Fundación Antorchas y de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba (SeCyT-UNC). Ha publicado artículos especializados en revistas académicas nacionales e internacionales. Integra el Comité Editorial de Escribas de la UNC. Por la Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades de esa Universidad, se publicaron sus libros: *Los códigos de la transgresión. Lengua literaria, lengua política y escritura contemporánea en la narrativa argentina* (2007); *Contra la mediocridad. Individuo, Multitud y Estado en cuatro ensayistas argentinos* (2009) y *Macedonio Fernández: una pasión teórica. Conocimiento, ciencias, arte y política* (2010).

MARCELA CRESPO BUITURÓN
Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Lleida (España); Coordinadora del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras del Área de Letras de la Universidad del Salvador (USAL), e Investigadora del CONICET y de la Universidad de Buenos Aires. Ha impartido conferencias y participado en varios equipos de investigación en universidades argentinas y españolas, es miembro de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos y colaboradora del Proyecto e-exiliad@s de la Secretaría de Estado de Inmigración y Emigración del Gobierno de España. Es Docente del Doctorado en Letras de la USAL. Ha publicado artículos de investigación para revistas especializadas y volúmenes temáticos, y los libros: *Andar por los bordes. Entre la historia y la ficción: El exilio sin protagonistas de María Rosa Lojo* (2008), *Buenos Aires: La orilla frente al abismo. Sujeto, ciudad y palabra en el exilio argentino* (2009); *La memoria de la llanura: Los marginales usurpan el protagonismo de la Historia* (2012) y *Avatares de un sujeto a la deriva* (2013).

ANAHÍ CANO LAWRYNOWICZ
Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde adquirió experiencia en docencia e investigación en el área de Teoría Literaria. Es becaria del CONICET y doctoranda en Letras por la Universidad del Salvador. Trabajó como docente en el ámbito secundario y realizó trabajos de edición de enciclopedias para estudiantes de enseñanza primaria y secundaria. Se desempeñó como correctora y redactora en medios de prensa de la ciudad de Mar del Plata. Actualmente, integra el grupo de investigación «Representaciones y conceptualizaciones de la relación sujeto-poder en la constitución de la figura

del marginal en la narrativa argentina de las últimas décadas», dirigido por la Dra. Marcela Crespo y dependiente del IIFYL, de la Escuela de Letras de la Universidad del Salvador.

MARÍA ISABEL CALLE ROMERO

Doctora en Letras por la Universitat Rovira i Virgili (Tarragona, España) donde se desempeña como Profesora desde 2003. Ha realizado su tesis doctoral sobre la poeta Alejandra Pizarnik, bajo el título *La poesía de Alejandra Pizarnik: fijación del corpus poético e interpretación y análisis simbólico de su obra*. Se desempeña como Secretaria de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos (AEELH) desde 2009 hasta el presente. Miembro del comité organizador del viii Congreso de la AEELH (*A través de la vanguardia. Orígenes, desarrollo, transformaciones*, Tarragona, 2008) y del ix Congreso de la AEELH (*Literatura de la Independencia - Independencia de la Literatura*, Santander, 2010). Organiza el seminario *A propósito de Alejandra Pizarnik* (Tarragona, 2010).

ANA CARINA CREMONA

Licenciada y Profesora en Letras Modernas y Correctora Literaria. Actualmente, se encuentra realizando la investigación de Doctorado en Letras en la Universidad Nacional de Córdoba, sobre la narrativa de Angélica Gorodischer, para cuya realización cuenta con una beca de CONICET. Participa en calidad de adscripta en el equipo de investigación «Re/presentaciones de otredades, experimentaciones estéticas y cambios en el sistema literario argentino contemporáneo (desde 1940 al presente)», donde lleva adelante un trabajo de aproximación al tema de su proyecto doctoral. También se desempeña como profesora adscripta en la cátedra Literatura argentina III del último año de la carrera de Letras Modernas de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC y en el Seminario de grado y posgrado «Literatura argentina de las últimas décadas. Marcos y genealogías estéticas». Ha publicado diversos artículos sobre la narrativa de Angélica Gorodischer en revistas especializadas y actas de congresos.

BEATRIZ CURIA

Doctora en Filosofía y Letras. Investigadora Principal del CONICET con sede en el Instituto de Literatura Argentina «Ricardo Rojas» (ILAR) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Fue Profesora Titular de Introducción a la Literatura y Literatura Argentina I (Colonial y del siglo XIX), en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Actualmente, se desempeña como Profesora Titular en la Facultad de Filosofía, Historia y Letras de la Universidad del Salvador, en calidad de Directora de Proyectos de Investigación, y es miembro de la Comisión de Doctorado en Letras de esa Facultad. Integra diversas asociaciones científicas nacionales e internacionales y es Miembro de Número de la Academia de Conocimientos Interdisciplinarios. Es Presidente del Centro Argentino del PEN Club Internacional. Autora de diversos artículos científicos

en publicaciones nacionales y extranjeras. Entre sus libros: *La concepción del cuento en Adolfo Bioy Casares* (1986), *Múdenos tan triste suerte. Sobre el* Romance *de Luis de Miranda* (1987, *Pluma de Plata* del Centro Argentino del P.E.N. Internacional); Amalia *de José Mármol I* (Edición crítica y anotada, dir., 1990), «*El señor Anrumarrieta*» *y otros escritos satíricos de José Mármol* (dir., 1999); *Senillosa inédito*: *Cuaderno de fábulas* (1990); *Cané inédito.* «*Roma*» (2005), *El primer novelista argentino: Miguel Cané (p.)* (2012), *Eugenio Segry o El Traviato*, de Miguel Cané (p.) (edición crítica en prensa, 2013).

MANUEL FUENTES VÁZQUEZ

Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Barcelona, España, y Profesor de Literatura Hispanoamericana de la Universidad Rovira i Virgili de Tarragona. En esta institución, además, desarrolla tareas de dirección de investigadores y becarios. También ha participado en proyectos de investigación, dictado conferencias y seminarios en varios países: Italia, Cuba, Argentina, entre otros. Entre sus últimas publicaciones, pueden citarse: *El espejo de obsidiana (Estudios de literatura hispanoamericana y española)* (2006), *La aurora y el poniente (Borges, 1899-1999)* (2008), *A través de la vanguardia hispanoamericana (Orígenes, desarrollo, transformaciones)* (2011) y *Virgilio Piñera o la inocente crueldad* (2013).

MARÍA MINELLONO

Profesora Titular de Literatura Argentina, de la Universidad Nacional de la Plata. Investigadora Categoría 1 y Directora del Centro de Investigaciones en Literaturas y Literaturas Comparadas (CeLyC/IdIHCS/CONICET). Autora de varias ediciones críticas en prestigiosas editoriales del país y del extranjero, entre ellas: *Amalia*, de José Mármol (2012); *Poesía Completa*, de Almafuerte (2011); *Santos Vega*, de Eduardo Gutiérrez (2010); *El universo poético de Francisco López Merino* (2000); *Obra Inédita,* de Almafuerte (1997); *Música Sentimental*, de Eugenio Cambaceres (1994); *De Sobremesa*, José Asunción Silva (1992). Ha escrito numerosos ensayos, entre ellos: *La distorsión del espejo* (2008) y *Las tensiones de los opuestos, libros y autores de la Generación del 80* (2004). Ha dirigido diversos proyectos de investigación, tesinas de grado y tesis de maestría y de doctorado. Ha dictado numerosos seminarios de posgrado en universidades del país y del extranjero.

HEBE BEATRIZ MOLINA

Doctora en Letras. Investigadora Independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la República Argentina (CONICET). Profesora Titular de la Universidad Nacional de Cuyo (UNCu). Miembro del Comité Académico de la Maestría en Literatura Argentina Contemporánea y del cuerpo docente del Doctorado en Letras (UNCu). Miembro del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza (CELIM, UNCu) y de la Red Interuniversitaria de Estudio de las Literaturas de la Argentina. Co-dirige con Beatriz Curia, el proyecto «Rescate del patrimonio literario argentino: edición de textos deficientemente

editados o inéditos». Publicaciones: *La narrativa dialógica de Juana Manuela Gorriti* (tesis doctoral, 1999), *Como crecen los hongos: La novela argentina entre 1838 y 1872* (2011) y la edición crítica de *Cuentos (1880)*, de Eduarda Mansilla de García (2011); coautora de *Literatura de Mendoza: Espacio, historia, sociedad*, coordinados por Gloria Videla de Rivero (2000-2003, 3 vols.); coeditora de *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)* (2007 y 2010, 2 vols.), con la dirección de Gustavo Zonana. Ha colaborado, además, en las ediciones críticas de *Lucía Miranda (1860)*, de Eduarda Mansilla de García, dirigida por María Rosa Lojo (2007) y de *María de Montiel: Novela contemporánea (1861)*, de Mercedes Rosas de Rivera, dirigida por Beatriz Curia (2010).

CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ

Licenciada en Filología Hispánica, Licenciada en Filología Clásica y Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Valladolid. Ha sido docente en la *Universitat de les Illes Balears* y la Universidad de Jaén. Actualmente, es Investigadora «Ramón y Cajal» en la Universidad de Valladolid. Ha recibido ayudas a la investigación, como la Beca Fulbright SAAS (2008) y la Juan de la Cierva (2008-2010). Ha realizado estancias de investigación en diversos centros: Universidad de Coimbra (2001), *Brown University* (2003), Universidad de Puerto Rico (2007), *The Graduate Center–The City University of New York* (2008), Universidad de Buenos Aires (2009), entre otros. Sus líneas de investigación comprenden la literatura española contemporánea, la literatura hispanoamericana y las relaciones trasatlánticas. En este campo resultan singularmente interesantes los autores del exilio republicano español, como Rosa Chacel, a quien dedicó su tesis y la monografía *Figuras y figuraciones femeninas en la obra de Rosa Chacel* (2008). Además, ha editado *Memorias de Leticia Valle* (2010) y coeditado, en colaboración con Pilar Celma, dos volúmenes de novelas de Rosa Chacel en Biblioteca Castro. Recientemente, ha coordinado el libro colectivo *Los nuevos mapas: espacios y lugares en la última narrativa de Castilla y León* (2012). En breve aparecerá su estudio *Juan Ramón Jiménez y la poesía argentina y uruguaya en el año 48*.

JIMENA NÉSPOLO

Poeta, escritora, investigadora del CONICET. Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Realizó estudios de posgrado en la *Universitat Pompeu Fabra* (Barcelona) y una investigación posdoctoral subsidiada por el Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Nación (CONICET). Entre 1999 y 2001 lideró un proyecto de murales de poesía ciudadana y editó los primeros números de la revista *Boca de Sapo*. Publicó el libro álbum *Niñas* (Adriana Hidalgo editora, 2010), ilustrado por Marta Vicente, y los poemarios: *incertezas* (Simurg, 1999), *Papeles cautivos* (Simurg, 2002) y *La señora Sh.* (Alción, 2009). Por su ensayo *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto* (Adriana Hidalgo editora, 2004) recibió, en 2002, el Premio del Fondo Nacional de las Artes. Ha colaborado con artículos de crítica literaria en distintas revistas especializadas

del país y del extranjero. Junto con su hermano, Matías Néspolo, compiló la antología *La erótica del relato. Escritores de la nueva literatura argentina* (Adriana Hidalgo editora, 2009). En 2011, la editorial española Los libros del lince publicó su novela *El pozo y las ruinas* y, al año siguiente, obtuvo una Mención especial en los Premios Municipales de Literatura.

CRISTINA PIÑA

Poeta, crítica literaria, traductora y Profesora universitaria. Magíster en Pensamiento Contemporáneo; Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Es Profesora Titular de Teoría y Crítica Literaria e Introducción a la Literatura, en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Asimismo es Directora del Grupo de Investigación «Escritura y productividad». Ha dictado conferencias de su especialidad en Estados Unidos, España, Escocia, República Checa y México. Ha traducido, del inglés y del francés, más de ciento cincuenta obras de narrativa y piezas de teatro, por las que obtuvo ocho distinciones, entre ellas el Premio Teatro del Mundo de Traducción 2004-2005 (otorgado por la Universidad de Buenos Aires, Centro Cultural Rector Ricardo Rojas). Ha publicado nueve libros de poemas y ha editado nueve libros de ensayo, teoría y crítica literaria, entre ellos: *Literatura y (pos) modernidad. Teorías y lecturas críticas* (2008). Es autora de más de cincuenta artículos en volúmenes colectivos y revistas especializadas del país y del exterior. En 1982, ganó la Beca Fulbright y formó parte del International Writing Program (Universidad de Iowa). En 2006, recibió el Premio Konex para las Humanidades (1996-2006) en la categoría Teoría Literaria y Lingüística.

ALFREDO RUBIONE

Profesor de Enseñanza Secundaria, Normal y Especial en Letras por la Universidad del Salvador. Próximamente, presentará su tesis doctoral en la misma institución. Docente e investigador de la USAL, de la Universidad de Buenos Aires, de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora y del Instituto Superior del Profesorado Doctor Joaquín V. González. Además, es asesor del área de Humanidades del CONICET. Miembro fundador de la ALED (Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso). Especializado en Literatura Argentina y Semiología, es autor y editor de numerosos libros, entre ellos: *En torno al criollismo: Ernesto Quesada: 'El criollismo en la literatura argentina' y otros textos* (1983), *En Torno al Criollismo. Textos y Polémica* (1984), *Temas de Argumentación* (1991), *Lecturas sobre la abducción de Charles Sanders Peirce. Un modelo de interpretación textual* (2003), *Obstáculos y estrategias didácticas para la adquisición universitaria del conocimiento disciplinar* (2003), *Historia Crítica de la Literatura Argentina v* (2006). Ha participado en diversos volúmenes temáticos y en publicaciones periódicas con artículos de investigación. Se desempeñó también como conferencista en numerosos congresos internacionales.

SUSANA SALIM

Licenciada en Letras y Doctora en Letras, con orientación en Literatura, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, Argentina. Ex becaria del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Allí desarrolló, como tema central de investigación, «La literatura del exilio español en la Argentina», bajo la dirección de destacados hispanistas como Emilia de Zuleta y Emilio Carilla. Recibió becas de la Asociación Internacional de Hispanistas de la Fundación Duques de Soria, España, para dar conferencias en *The Graduate Center of the The City, University of New York* y en el Instituto Tecnológico de Monterrey, México. Fue invitada para participar en congresos nacionales e internacionales. Tiene publicaciones sobre diversos temas: literatura del exilio, escritura de mujeres, teoría y crítica del microrrelato, tanto en el país como en Estados Unidos, México, España y Chile. Su último libro es *Exilio del cuerpo, destierro de la identidad* (2012). Ha recibido distinciones, entre ellas: la que otorga la Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino, Tucumán (2007), la medalla de reconocimiento al mérito por la obtención del Doctorado en Letras con la máxima calificación de la Universidad Nacional de Tucumán (2008) y la distinción de la Federación de Mujeres Universitarias de la República Argentina (2011). Fue invitada por la Universidad de Colonia, Alemania, para dictar cursos sobre literatura de mujeres latinoamericanas. Actualmente se desempeña como Catedrática y Directora de Proyectos de Investigación en la Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino y como Miembro Investigador del Instituto de Literatura Española de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán. Publicó trabajos sobre los intelectuales exiliados en la Argentina.

NOEMÍ ULLA

Doctora en Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA), ensayista y escritora de narrativa. Ha publicado diversos libros, entre ellos: *El ramito y otros cuentos* (2002), traducido a la lengua italiana, *Anche pensare è un gioco* (2012); *Una lección de amor y otros cuentos* (2005) y *Nereidas al desnudo* (2006), editado primero en francés y luego traducido al español en el año 2010. Como autora de ensayos se destacó en diferentes trabajos: *Poesía inédita y dispersa*, prólogo, notas y selección sobre Silvina Ocampo (2001); realizó además, una antología crítica de escritores argentinos y uruguayos en *Variaciones rioplatenses* (2007), y Oxford University Press publicó su artículo «Buenos Aires, Cultural Center of River Plate» en *Literary Cultures of Latin America- A comparative History*. Galardonada por la Subsecretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires con el Primer Premio de Ensayo, en la edición de 1995 por su libro *Identidad rioplatense hacia 1930: la escritura coloquial (Borges, Arlt, Hernández, Onetti)* (1990). Ha sido becaria del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD), en 1990 y de la Casa de Escritores Extranjeros y Traductores (MEET), en 1998.

Normas Editoriales para la Presentación de Trabajos

La **revista** *Gramma* es un espacio de publicación de artículos, ensayos, narraciones, poesía, entrevistas, reseñas y noticias pertenecientes al campo de la Literatura y la Lingüística, en particular, y a los dominios culturales, en general, con anclaje en el ámbito académico. La periodicidad de la revista es de un número por año. Se publica en papel y de manera virtual simultáneamente. Su objeto es proveer un espacio para la promoción y difusión de la investigación literaria y lingüística, la escritura creativa y otras actividades vinculadas con el mundo de las letras.

Presentación de los Textos

Los textos serán redactados en **español**. En los artículos de investigación, se solicita la traducción al inglés del resumen y las palabras clave.

Todos los textos de investigación deberán ser de **carácter inédito y original**. Es requisito que no se encuentren postulados al mismo tiempo para aparecer en otra publicación.

La **extensión** de los artículos de investigación será entre 15 y 30 páginas, incluidas las notas y referencias. Los demás tipos de textos: trabajos de cátedra, reseñas, entrevistas, adelantos de libros, ensayos, cuentos y poesías presentarán la extensión que su desarrollo requiera.

Los textos de investigación serán sometidos a un **proceso de evaluación** con la **modalidad «doble ciego»:** serán entregados simultáneamente a un evaluador interno y a otro externo, de carácter anónimo, que, sin intercambiar sus opiniones, emitirán un veredicto al Comité de Redacción. Los resultados pueden ser tres: que el texto sea aceptado sin condicionamientos; que sea aceptado pero sometido a un período de revisión y enmienda para adecuarlo al formato de publicación de la revista; que sea rechazado por no cumplir con los requisitos o con el objeto de la revista.

Todos los autores deberán enviar un **CV breve, en archivo aparte**, que no exceda las 230 palabras y que contenga: nombre, apellido, correo electrónico, títulos, pertenencia institucional, publicaciones y premios más destacados.

Formato de los Artículos

Se deberán seguir las siguientes especificaciones básicas:

Tamaño de la página	A4 (21cm x 29,7cm).
Márgenes	Superior e inferior: 2,5cm. Derecho e izquierdo: 3cm.
Tamaño y tipo de letra	Times New Roman, 12 puntos.

Interlineado y alineación del cuerpo del texto	Interlineado doble, incluyendo la/s página/s de Referencias. Justificar el texto. No numerar las páginas.
Sangría de comienzo de párrafo	5 espacios. No dejar espacio de interlínea entre párrafos.
Título	Encabeza al artículo. No superar las 12 palabras. Times New Roman, tamaño 14, en negrita, sin subrayar, centrado, interlineado simple. Sólo mayúscula la primera palabra.
Datos personales	Debajo del título, dejar un espacio, centralizar, interlineado simple: nombre y apellido de cada autor del trabajo y debajo afiliación institucional de cada autor (no utilizar siglas). País de pertenencia y correo electrónico. Deberá estar escrito en Times New Roman, tamaño 12, en negrita. Para los trabajos de cátedra, debajo del nombre del alumno, aclarar cátedra y año.
Resumen y *Abstract*	Preciso, que refleje el propósito y el contenido. Informativo, no evaluativo. Coherente y conciso. Extensión máxima de palabras permitidas: 250. Interlineado simple y texto justificado. En español e inglés. El *abstract* va en letra cursiva por ser en lengua extranjera.
Palabras Clave y *Keywords*	Entre 5 y 8 en español y sus equivalentes en inglés. Las *keywords* van en letra cursiva por ser en lengua extranjera.
Estructura del manuscrito No titular cada parte.	Introducción, Metodología, Desarrollo, Conclusión o resultados. Tablas y figuras. Notas. Referencias. Apéndice. Las tablas, figuras y apéndices se aceptarán en caso de que sean estrictamente necesarios.
Tablas y figuras	Aparecen al final del contenido del artículo y antes de las Referencias, sólo aquellas que fueron mencionadas en el texto. Se identifican con números arábigos y de forma consecutiva: Tabla 1, Tabla 2, Tabla 3, etcétera. Figura 1, Figura 2, Figura 3, etcétera.

Notas al pie	Times New Roman, tamaño 10. No deben usarse sangrías. Se enumeran en el orden que aparece en el manuscrito en números arábigos. Se ubican a pie de página. No se destinan para las referencias de las citas textuales, que, en cambio, van al final del texto. Limitar el número de notas a un mínimo indispensable para el desarrollo del artículo.
Referencias	No se debe confundir con la Bibliografía. Se indicarán en hoja separada. No habrá Bibliografía General, sólo se listarán en orden alfabético las referencias bibliográficas de las citas textuales realizadas.
Apéndice	Cada uno, en página separada.

Se solicita hacer **referencias a otras fuentes de información** dentro del texto con el fin de evitar las notas al pie. Todas las citas (en cualquiera de sus formas) deben tener una correspondencia exacta con las entradas consignadas en la Lista de Referencias; al tiempo que no deben incluirse, en esta última, las entradas que no se correspondan con las citas dentro del artículo. Existen diversos modos de realizar la cita:

a) **Citas directas o textuales.** Se trata de la transcripción, palabra por palabra, de otro texto. Deben aparecer siempre tres datos: apellido del autor, fecha de la publicación y el número de la/s página/s donde aparece la referencia. Si la cita tiene menos de tres líneas, se integra en el texto con comillas bajas « ». Si por el contrario, la cita tiene más de tres líneas, se escribe en bloque de cuerpo menor (tamaño 11, interlineado sencillo y 5 espacios de sangría a cada lado), separado del texto principal y sin comillas. No debe utilizarse letra cursiva o bastardilla para las citas. Es necesario indicar las páginas exactas que fueron citadas. Debe usarse la abreviatura p. para «página» y pp. para «páginas».

b) **Paráfrasis o cita indirectas.** No aparece en el artículo una transcripción literal del texto; sin embargo, los contenidos de los argumentos o de lo dicho remiten conceptualmente a otro/s texto/s. No es necesario indicar las páginas.

c) **Citas de autoridad.** Se emplea este recurso para indicarle al lector de qué texto se tomó la información presente en un determinado párrafo del artículo. Sirve para dar a conocer la bibliografía fundamental consultada por el autor y para respaldar su investigación. Pueden indicarse o no las páginas, según si la fuente de información es un texto completo, un capítulo o un fragmento.

En el caso de omitir una parte de la cita, deberá indicarse la elipsis con tres puntos encerrados en corchetes [...]. En cuanto a las citas extensas, con omisiones de comienzo o final de oración, deberán indicarse con puntos suspensivos solamente. A continuación

se presenta un caso en el que hay una elipsis en el interior de la cita, y la omisión del final de la frase:

> *En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. [...]. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mesmo... (Cervantes, 1998, p. 10).*

La Lista de Referencias se incluye en una nueva página, a doble espacio, como el resto del artículo, y con sangría francesa. Esta sección se titulará «Referencias Bibliográficas», en negrita, sobre el margen izquierdo. Se deben listar, en ella, exclusivamente todos los textos que se han citado en el artículo, tanto de manera directa como indirecta, así como también, las citas de autoridad, excepto las comunicaciones personales (como entrevistas, cartas, correos electrónicos o mensajes de una lista de discusión), que deberán ser indicadas en la correspondiente nota al pie. Para formar la cita según el tipo de documento, consulte el enlace *Normas de publicación* de la página de la revista: http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma

Documentos Disponibles en la Internet

Para citar un texto tomado de la Internet es necesario incluir la fecha en la que se recuperó el documento y la dirección (URL: uniform resource locator).

Se incluye la información que está disponible.

La fecha en la que fue consultada se escribe en el siguiente formato: día, mes abreviado, año; debe usarse previamente «recuperado».

En el caso de ausencia de datos, debe colocarse la expresión sin datos (s. d.) en el lugar de la falta. Por ejemplo, si llegara a faltar el año de edición de una publicación de Internet, corresponde indicarlo así:

Merriam-Webster's Online Dictionary (s. d.). Recuperado 20 abr. 2009 de: http://www.m-w.com/dictionary/

En la página web de la revista: http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma, se puede consultar un documento, en el enlace Normas de publicación (en la sección Acerca de...), donde se han consignado ejemplos de toda la normativa y explicaciones para casos especiales. Ante cualquier duda, se pueden enviar consultas desde el formulario del enlace.