ÍNDICE

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
núm. Esp.09, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601676001/index.html

- Nota Editorial,
  por Marcela Crespo Buiturón
- Montajes Discursivos en Relatos de Dos Viajeras Argentinas del Siglo XIX,
  por Norma Elena Alloatti
- Gastón Gori: la Profusión de Palabras y el Silencio,
  por Valeria Ansó
- Tensiones en la Primera Novela Lunfarda: *La muerte del Pibe Oscar*,
  por Daniel Antoniotti
- Errancia Cordobesa: la Tierra Adentro de Ashaverus,
  por Andrea Alejandra Bocco
- Desde los Márgenes: el «Descubrimiento» de Walsh en el Suplemento *Gregorio*,
  por Florencia Casanova
- «There are more Things» (*to Say*): Dejos Lovecraftianos en la Obra de Borges,
  por Valentina Catulo
- «Por una Sed Eterna de Palabras Vividas»: la Poesía Secreta de César Mermet,
  por Susana Cella
- La Crítica Teatral como Ficción Humorística. Silbidos y Aplausos de Méndez Calzada,
  por Laura Cilento
- *Los Amores de Giacumina*: Algo más que una Construcción del Cocoliche,
  por Ángela L. Di Tullio

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

- Revisión del Canon. Presentación de la Colección Las Antiguas. Primeras Escritoras Argentinas. Editorial Buena Vista,
  por Mariana Docampo
- La Dramaturgia de Aldo Pellegrini: *Teatro de la Inestable Realidad*, Articulación entre Vanguardia y Posvanguardia,
  por Jorge Dubatti
- El Teatro como Vehículo de la Memoria para la Guerra de Malvinas (1982): *Bar Ada* (1993), de Jorge Leyes,
  por Ricardo Dubatti
- Fernando Birri: la Poesía, Raíz de Todas las Flores,
  por Marco Franzoso
- Dramaturgia del Teatro Independiente entre 1930 y 1945: Autores fuera del Canon Historiográfico,
  por María Fukelman
- Proyecciones Literarias del Imaginario Urbano Decimonónico en la Narrativa Argentina del Presente,
  por Carolina Grenoville
- Las Evocaciones Argentinas de Carmen Arlof, entre la Historia y las Leyendas,
  por Rocío Macarena Llana
- Demarcaciones Políticas y Socioculturales de Nuestro Territorio en Dos Novelas de Eduarda Mansilla: *Lucía Miranda* y *Pablo o la Vida en las Pampas*,
  por María Minellono
- Apuntes de Teoría Literaria desde el Archivo de Vicente Fidel López,
  por Hebe Beatriz Molina
- Límites Conceptuales y Estéticos de la Visibilidad de un Artista: el Caso de Amelia Biagioni,
  por Cristina Piña
- La Autoría Exhibida de Juana Manso. La Voz que Quiso Ser Silenciada,
  por Milagros Rojo Guiñazú
- El Loro Viste a la Moda: Héctor Libertella y la Industria Editorial,
  por Diego Hernán Rosain
- Juana Manuela Gorriti y el Drama *Hima-Sumac* de Clorinda Matto de Turner,
  por Ana María Rossi
- *Crianzas*, de Susy Shock: Un tránsito por lo Inapropiado,
  por Susana Salim
- La Escritura como Escuela: Herminia Brumana contra los Estereotipos de Género,
  por Jéssica Sessarego
- Glauce Baldovin: la Representación del Vacío en El libro de Lucía y Libro de la soledad a través del Género y la Marginación,
  por Enrique Solinas
- Autores

PDF generado a partir de XML-JATS4R

NOTA EDITORIAL

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
núm. Esp.09, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601676002/index.html

Marcela Crespo Buiturón

Las V Jornadas de Literatura Argentina: "Voces invisibles, plumas silentes: escritores argentinos olvidados o poco transitados por la crítica" se llevaron a cabo en la Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales de la Universidad del Salvador entre el 26 y el 28 de septiembre de 2017. Desde el año 2012, estas jornadas están a cargo del grupo de investigación radicado en el Instituto de Investigación de esta facultad: *Escrituras fronterizas de la literatura argentina*[1], que integramos Alejandra González, Sonia Jostic, Leonardo Graná, Luciana Belloni, Enzo Cárcano y yo desde 2010.

Como siempre, en esta oportunidad volvimos a contar con el apoyo de las autoridades: el decano de la FFLEO, Bernardo Nante; el secretario académico, Jorge Martin; la directora de la Escuela de Letras, Claudia Pelossi; los profesores tutores Andrea Hudym y Juan Pablo Spina; y la inestimable colaboración de la profesora Marina Guidotti.

Asimismo, es necesario reconocer y agradecer a los miembros de nuestros comités de referato nacional e internacional, a los profesores y alumnos que dedicaron tiempo y esfuerzo a la organización, al personal administrativo y de mantenimiento.

Finalmente, también agradecer el apoyo del Fondo para la Investigación Científica y Tecnológica (FONCYT), del Museo Escenográfico "Botica del Ángel", del Centro Cultural de la Cooperación "Floreal Gorini" y del Instituto de Artes del Espectáculo de la Universidad de Buenos Aires.

El encuentro respondió a tres ejes vertebradores, que dieron origen a respectivos simposios.

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

El Simposio I: *La "biblioteca oculta" del siglo XIX. Géneros y textos marginales, últimas líneas de investigación* fue dirigido por la Dra. María Rosa Lojo (CONICET/USAL).

De Ricardo Rojas en adelante, y aun a pesar de criterios esteticistas taxativos que este primer gran historiador sistemático a veces aplica, no puede negarse un interés por la recuperación de lo periférico, popular y masivo. O de lo raro y también olvidado. Pero el gran auge de las publicaciones de exploración, restitución y rescate, se halla sobre todo a partir de las décadas '80 y '90 del siglo XX. Convergen para explicarlo varios factores: 1. El renovado interés por nuestra historia, manifiesto en la intensa producción en el campo de la historiografía, tanto la académica como la de divulgación, y asimismo en el retorno a la ficción histórica (línea basal de la novela argentina), en un contexto de globalización asimétrica y crisis interna que exacerba la pregunta por la construcción de la identidad nacional en el tiempo. 2. El foco puesto en la "historia desde abajo", la historia de las mujeres y de la vida privada, la microhistoria. 3. La incidencia creciente de los estudios culturales y la sociología de la literatura. 4. Los estudios y debates sobre postcolonialidad y subalternidad 5. La influencia del feminismo académico, que desemboca en la creación de publicaciones especializadas, de Institutos de Género, y en la convocatoria a Jornadas y Congresos específicos. 6. La puesta en valor de los "géneros del yo" y del "espacio biográfico", que abarcan memorias, autobiografías, diarios íntimos, testimonios, epistolarios. 7. El interés, concomitante, en el relato de viaje, las escrituras del viaje y la elaboración de poéticas de estas modalidades narrativas. 8. La reafirmación de la ecdótica y el enriquecimiento de la tradición filológica a través de la crítica genética.

El simposio II: *Literatura lunfardesca* fue dirigido por el Dr. Oscar Conde (UNLa/UNIPE).

Bajo la denominación de *literatura lunfardesca* –deudora por analogía de *literatura gauchesca*– se agrupan tradicionalmente todos aquellos textos que, con una fuerte presencia del léxico lunfardo, comenzaron a publicarse –primero en las revistas, luego en ciertas páginas de determinados diarios (*Última Hora* o *Crítica*, por ejemplo), en forma de folletos o, finalmente, bajo el formato libro– a partir de los últimos años del siglo XIX. Es tradicional –y, a nuestro juicio, sumamente equivocado también– sostener que el lunfardo ha desaparecido, en razón de lo cual también la literatura lunfardesca lo habría hecho. Si el lunfardo es definido como un vocabulario rioplatense formado por términos y expresiones populares utilizado en abierta oposición a las voces y locuciones del español estándar, necesariamente ese fenómeno sigue existiendo. Ya no se usan *bulín* o *percanta*, pero se siguen utilizando *batuque*, *laburar*, *posta* y se han creado *sarparse*, *groso* o *enquilombado*. Tan solo para dar ejemplos contundentes. La literatura lunfardesca podría agruparse en seis líneas: 1. autores de narraciones y cuadros de costumbres (Fray Mocho, Félix Lima, Juan F. Palermo, Edmundo Montagne, Josué Quesada, José Antonio Saldías, Santiago Dallegri, Enrique González Tuñon, José Gobello, Roberto Fontanarrosa, Geno Díaz, etc.); 2. columnistas de medios gráficos (Last Reason, Roberto Arlt, Miguel Ángel Bavio Esquiú, Diego Lucero, Jorge Asís, etc.); 3. autores de letras de tango que utilizan lunfardismos (Enrique Cadícamo, Francisco Mari-no, Lino Cayol, Rosita Quiroga, Alfredo Navarrine, María Luisa Carnelli, Enrique Santos Discépolo, Celedonio Flores, Enrique Dizeo, Edmundo Rivero, Eladia Blázquez, Horacio Fe-rrer, etc.); 4.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

autores de novelas con profusión de expresiones lunfardas (Luis C. Villamayor, Joaquín Gómez Bas, Arturo Cerretani, Julián Centeya, Jorge Montes, etc.); 5. autores consagrados al sainete y al grotesco (Alberto Vacarezza, Armando Discépolo, Carlos Mauricio Pacheco, Florencio Sánchez, José González Castillo, etc.); 6. poetas, como Felipe Fernández *Yacaré*, Carlos de la Púa, Iván Diez, Dante A. Linyera, Bartolomé Aprile, Álvaro Yunque, Alcides Gandolfi Herrero, José Pagano, Julián Centeya, Daniel Giribaldi, Nyda Cuniberti, Orlando Mario Punzi, Ricardo Ostuni, Héctor Negro, Roberto Selles, etc.; y una séptima línea la constituyen las especies de *literatura cocolichesca*, *giacumina*, *farruca* y *valesca* —esto es, escritas en hablas de transición entre una lengua itálica meridional y el rioplatense, una lengua itálica septentrional y el rioplatense, el gallego y el rioplatense y una lengua de Europa del este y el rioplatense. Además de los autores citados precedentemente, casi todos fallecidos, puede pensarse dentro de la literatura lunfardesca a: letristas del tango actual (Acho Estol, Alfredo Rubín, Marta Pizzo, Matías Mauricio, etc.); de letras de rock (García, Mollo, Pity Álvarez, El Mosca, etc.); de letras de cumbia (los letristas de Yerba Brava, Los Pibes Chorros o Damas Gratis, La Piba, Miss Bolivia, etc.); columnistas de medios gráficos (Ingrid Beck, Alejandro Borenstein, etc.); y poetas lunfardescos (como los más clásicos Luis Ricardo Furlan, Luis Alposta, Martina Iñíguez, Otilia Da Veiga o Carlos Casellas, o los más transgresores Oscar Fariña, Washington Cucurto o César González).

Finalmente, el Simposio III: *Desde el silencio: Textos y escritores olvidados o marginados de los siglos XX y XXI*, cuya dirección estuvo a mi cargo, presentó esta propuesta como continuación del proyecto de investigación y que se ocupa en indagar en la producción de escritores marginales o marginados (fuente de ideas para la organización de las III Jornadas de Literatura Argentina de 2012) y que transitan escrituras híbridas (motivo de las IV Jornadas de Literatura Argentina de 2015). Continuando con esta orientación, entonces, propusimos para estas V Jornadas reflexionar sobre aquellos textos y escritores que han quedado silenciados, olvidados o relegados del canon, con el objeto de repensar las posibles causas. Entre otras: Lo que Noé Jitrik ha dado en llamar "marginalidad espontánea y salvaje", es decir, aquella que desconoce los principios estéticos del discurso canónico, si es que –agregamos- esto fuera posible; lo que el mismo autor llama "marginalidad programada", en tanto se trata de un gesto deliberado, cuyos principios productivos no son consecuentes con el aparato hegemónico; y la marginalidad que surge para alcanzar el enfrentamiento y la autonomía del eje de poder, pero que queda neutralizada por este.

Los trabajos que incluimos en estas actas son una muestra contumaz de las reflexiones, debates e intercambios que tuvieron lugar en este encuentro y que entendemos constituyen nuestro modesto aporte al estudio de nuestras letras.

Notas

[1] Para más información, se puede visitar nuestro portal en la Biblioteca Cervantes Virtual: http://www.cervantesvirtual.com/portales/escrituras_fronterizas_literatura_argentina/

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Artículos

MONTAJES DISCURSIVOS EN RELATOS DE DOS VIAJERAS ARGENTINAS DEL SIGLO XIX

Alloatti, Norma Elena

Norma Elena Alloatti normalena@gmail.com
Universidad Nacional de Rosario , Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
núm. Esp.09, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 31 Marzo 2018
Aprobación: 24 Mayo 2018

URL: http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601676004/index.html

Resumen: Aunque la escritura de viaje se resiste a una tipificación precisa (memorias, diarios, cartas, relatos), se ha señalado que el discurso de viaje «no es simplemente el testimonio ingenuo o inocente, sino la (re)construcción de una experiencia de vida y del encuentro con un mundo otro» (Araújo, 2008); es una escritura autoreferenciada, pues el sujeto de la enunciación coincide con el sujeto del enunciado. Los relatos de viaje de dos argentinas, Francisca Espínola de Anastay y Juana Manso, entre los primeros en ser publicados a mediados del siglo XIX, revelan características particulares, asociadas a la autofiguración que cada autora hace de sí misma. Una relectura de los contenidos referenciales y de las situaciones enunciativas, de las evocaciones personales y de los argumentos que explican las acciones, y del contexto de enunciación muestra la complejidad que tienen estos enunciados y las tonalidades en las voces de ambas mujeres.

Palabras clave: Narrativa de Viajes, Autoras Argentinas, Siglo XIX, Francisca Espínola, Juana Manso.

Abstract: *Even though travel literature resists to a precise classification (memoirs, journals, letters) it has been said that travel writing, which is self-referential since the subject of enunciation matches with the subject of the statement, is not an ingenuous or innocent testimony but a reconstruction of the vital experiences and encounters with a foreign world. The travel accounts of Francisca Espínola de Anastay and Juana Manso, evinces the public images that each women author proposes, as the identity represented in each text is no more than a discursive montage in which the trip motivates narrating, so that the shape that the telling acquires, will have the axis of movement in one hand, and the autobiographic speeches characteristics on the other. The referential contents, the declarative situations, the personal evocations and the arguments which explain the actions, bring us closer to an auto-figuration each author makes of herself and her context that, not in a few occasions, can include speeches that are closer to fiction than autobiography.*

Keywords: *Travel Narrative*, *Argentine Women Writers*, *XIXth Century*.

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

En los últimos años, gracias a la incorporación de nuevas fuentes documentales e inéditas miradas sobre textos canónicos (Lojo, 2015), se han ampliado los estudios sobre todo tipo de escritos del XIX, entre los cuales, los referidos a escrituras de viaje producidas por mujeres han sido puestos en valor. Gracias al especial empuje que el feminismo académico ha hecho de los llamados «estudios del género», los relatos de viajeras se han incorporado a la investigación histórica y a la crítica literaria con resolución, como se demuestra con *Miradas cruzadas: narrativas de viaje de mujeres en Argentina 1850-1930*, de Mónica Szurmuk (2000, 2007).

Si bien la viajera argentina más estudiada ha sido la literata Eduarda Mansilla (1835-1893), considerada, hasta no hace mucho, pionera en este tipo de relatos, el hallazgo de la *Memoria del viage a Francia de una argentina de la provincia de Buenos Aires*, publicado en 1850, en Marsella, en la Colección Lermon de la Biblioteca de la Academia Argentina de Letras (CABA), colocó a esta ignota viajera a la cabeza de una lista nada desdeñable de argentinas que decidieron dar a conocer su encuentro con un mundo diferente a su cotidiano andar por las calles rioplatenses (Alloatti, 2011).

La *Memoria*, que aparenta ser anónima a primera vista, declara autoría en la portada mediante cuatro letras mayúsculas a modo de abreviatura: F. E. D. A, iniciales que se dilucidan casi al final del relato, cuando la autora ensaya su epitafio, suponiendo que sus últimos días pasarían en Marsella. Francisca Espínola de Anastay (1793-?) desliza así, al concluir su libro, una huella para encontrar a la autora y desentrañar los trazos de su escritura.

Único texto de Espínola, la *Memoria* narra el viaje marítimo, sin escalas, entre Buenos Aires y Sète, y el terrestre entre aquel puerto y Marsella, entre el 18 de marzo y mediados de agosto de 1850. Hace el traslado para acompañar a su marido francés André Anastay, que había vivido en la Confederación desde 1822 (Alloatti, 2013). El relato está hecho a manera de diario de viaje, y en él pueden leerse dos partes diferenciadas, aunque su autora no lo divide así. Una primera parte coincide con el cruce del Atlántico, con registros diarios focalizados en las emociones de la viajera: refiere sus miedos, malestares, el asombro por la flora y por la fauna del mar, las eventualidades de la navegación. El itinerario marítimo se establece por las acciones de los marineros y por los avatares de la singladura (F. E. D. A., 1850, pp. 37, 41-43, 63). El tópico religioso invade el texto, que diariamente registra el Santoral, presenta numerosas citas bíblicas en latín y en español y está cargado de advocaciones y ruegos en momentos de enfrentar lo desconocido (Alloatti, 2014).

En la segunda parte de la *Memoria* desde el desembarco en Sète, la mirada se vuelca al mundo exterior: describe los paseos, las procesiones, los pasatiempos y las costumbres de las ciudades, descuidando la periodicidad de la narración. En esta parte, la autora se muestra ocupada en reunir imágenes profundas y detalladas. Apela más a su memoria y a las impresiones que le producen los sitios que observa; relega las letanías que había incluido antes y acumula muchas reflexiones, tratando de dar cuenta de cada nueva experiencia. Mide el progreso de las ciudades que visita, describe sus calles, las viviendas, la salubridad y las costumbres cotidianas, sobre todo, los ritos religiosos, ya que su llegada coincide

PDF generado a partir de XML-JATS4R

con las celebraciones del *Corpus*, de larga tradición en Provence. Refiere los pormenores de cada traslado en el *chemin du fer* (medio que aún es desconocido en el Río de la Plata), de cada visita a ruinas, a templos y a ciudades (Montpellier, Nîmes, Marsella, desde donde van a Aix para conocer los baños termales). El relato es descriptivo, riguroso en los detalles. Pone su atención mucho más en los paisajes y en los objetos que en las personas, aunque a veces trasluce referencias a usos y costumbres que coteja con las conocidas en el Río de la Plata. La mirada sobre el Otro/a se presenta discreta y, en ocasiones, mediada por su «Esposo», conocedor de la lengua local, que ella dice entender, pero se muestra incapaz de hablar.

En cambio, Juana Paula Manso (1819-1875), autora de un corpus de relatos de viajes diseminado en revistas tales como *O Jornal das Senhoras* (Río de Janeiro, 1852), *La ilustración Argentina* y *Álbum de Señoritas* (Buenos Aires, 1853 y 1854, respectivamente), hace gala en ellos de su poliglosia y de su erudición. En sus relatos, trata las experiencias que había hecho durante su estadía en los Estados Unidos y en Cuba, entre febrero de 1846 y 1847, en algunos casos, vertidas primero en portugués y, luego, en español, y algunos recuerdos de su vida en Brasil, publicados al radicarse de nuevo en Buenos Aires, después de 1852.

De sus escritos en español, Margarita Pierini (2012) revisa un corpus formado por cuatro artículos:

1. El denominado «Manuscrito de la madre», redactado en Cuba a comienzos de 1847.
2. Los «Recuerdos de viage» publicados en *La Ilustración Argentina* en 1854; firmados J. P. M. de Noronha y con la indicación: *Extractado de La Prensa de Río Grande y refundido por la autora.*
3. El artículo «Los baños de Cap-May», publicado en *El Álbum de Señoritas* (1854).
4. El artículo «Al cruzar la equinoccial», en *El Álbum de Señoritas* (1854).

En ellos Pierini halla el lenguaje que «Juana elige para *poetizar* una visión sobre su vida errante» (2012, destacado de la autora), iniciada en su temprana adolescencia, cuando sus padres se exilian en Montevideo y, más tarde, en Río de Janeiro por cuestiones políticas. En esta última ciudad, desde la que emprende la travesía que motivará sus primeros relatos junto a su reciente esposo, el violinista Fernando de Sá Noronha, Juana expondrá sus «Recordações de viagem» (1852a, b, c y d) y sus primeras obras literarias[1]. Años después, en *La Ilustración Argentina*, Manso vierte de nuevo algunos de los relatos ya conocidos en portugués[2] y, en *Album de Señoritas*, agrega nuevas impresiones de su residencia en los Estados Unidos y en Cuba. Reinstalada en el mundo intelectual porteño, en *El inválido argentino*, aparece «Recuerdos de Brasil» (Velazco y Arias, 1937, pp. 369-375), relato en el que los tiempos de la juventud esperanzada se contrastan con los avatares de una mujer en el exilio y abandonada por su esposo.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

MONTAJES DISCURSIVOS

En la *Memoria del viage a Francia*, se plantean varios actos escriturarios, prácticamente, desde el inicio del relato. La escena inaugural aparece antes de anotar el primer registro diario, en la introducción que acompaña a la dedicatoria, donde Espínola dice que usará el lenguaje «de la sencillez y la verdad» (1850, p. 3), y advierte así a quienes leerán su escrito acerca de su modestia, mientras se posiciona en un lugar de recato y de cautela, con clara intención de desdibujar posibles críticas a su escritura, una actitud que la identifica con la *Wily Modesty* que Bonnie Frederick (1998) reconoce en las escritoras de ese tiempo, y que se reafirma en la súplica de una lectura en privacidad por la «desnudez» del relato (1850, p. 4), remarcada, hacia el final del texto, de este modo: «Encargo la mayor reserva por lo desnudo que está como efecto de mi pobre entendimiento; sus imperfecciones no son mas que el fruto de mi huerto» (1850, p. 143).

Cuando Espínola comienza el relato, la autora da una muestra de que su relación con la pluma estaba planificada, ya que, no bien abordan el barco, asienta: «eche á los pies de Martinita la despedida que por escrito hacia á mi querida Patria y á mi amada Hijita, y es la que cópio. No son versos, espreso ideas que me parecen razonables» (1850, p. 6). Además, señala que, apenas embarcan, el práctico que regresaba a Buenos Aires, al finalizar las maniobras de salida, se ofrece a llevar cartas a tierra; por eso dice Francisca lo siguiente: «[...] aunque bastante indispuesta, tomé la pluma y escribí cuatro muy necesarias, y por el contento de escribir á bordo» (F. E. D. A., 1850, p. 12). Las glosas preparadas de antemano y la necesidad de cumplir con sus amistades que le solicitaron «la relacion circunstanciada» del viaje (F. E. D. A., 1850, p. 4) son el motivo de la escritura.

Las estrofas que inauguran la Memoria son transcriptas como parte del primer registro diario, correspondiente al día de embarque. La que titula «DESPEDIDA DE MI PATRIA // ¡Viva el gran ROSAS!» ocupa la página 7, y «DESPEDIDA // *Triste y suscinta que, acompañada de sollozos, dirijo á nuestro cementerio á mi infortunada hijita*», por su parte, llena la siguiente. En ambos casos, son versos cortos de métrica irregular (hepta y octosílabos) agrupados en cuartetos. Sin tanta elaboración poética, como la que hace su contemporánea Gertrudis Gómez de Avellaneda en su soneto «Al partir» (1836), Espínola, con estilo íntimo, se presenta con el «apasionamiento del sujeto romántico que se deja invadir por la experiencia», que Ferrús Antón reconoce en varios relatos de viaje de la cubana (2010, p. 71).

Francisca vuelve a situarse varias veces en la escena de escritura. Por ejemplo, el 25 de mayo, durante la navegación, anota loas y vítores alusivos a la patria y luego reflexiona: «Hoy está mi corazon muy contento, y tanto mas al ver á mi buen Esposo muy alegre de verme escribir, y luego que le leo lo que mi amor me ha inspirado en elogio de mi gobierno y de mi Patria, aun se llena mas de gozo» (F. E. D. A., 1850, p. 76). Unos días más tarde, en Montpellier, recalca que su escritura es imprescindible para mantener el registro de su viaje, y dice luego de una recorrida por la ciudad: «Regresamos al hotel, y despues del desayuno me puse á escribir por el gusto que tengo en darles cuenta de mis acciones diarias» (F. E. D. A., 1850, p. 98).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

A excepción de las citas bíblicas transcriptas en latín, todo el texto está en español, incluso los nombres de las ciudades están castellanizados. Apenas unas pocas palabras en francés aparecen para mencionar el ferrocarril y los baños de Aix[3]. Más de una vez, reconoce sus falencias con la lengua de su marido, por eso aclara cuando cierra la *Memoria*:

> Anastay está interesado en que aprenda el frances luego que concluya la redaccion de estas noticias; ya tiene para esto hablado á un sugeto, y como hace tiempo que sé traducir me parece no me sera difícil, y espero que en otra que escriba á Vds. ya les hablaré algo en francés (F. E. D. A., 1850, pp. 132-133).

Su narración se cierra precipitadamente, requerida por la urgencia de imprimir copias que el Sr. de Roqué[4] llevaría consigo al regresar al Río de la Plata para distribuirlas entre las relaciones de Francisca, que, para cumplir lo prometido, se había «atareado á la pluma» (F. E. D. A., 1850, p. 143) con esmero y con dedicación durante seis meses.

La voz de Juana Manso en sus recuerdos de viaje, en cambio, es periodística. Aunque describe los avatares familiares, pocas veces es una voz íntima. Más bien, es una mirada de cronista la que se desprende de los textos sobre Cuba, Filadelfia y Nueva York, donde la alteridad cuenta de modo primordial. Si bien el relato se ata a las peripecias de un fracaso laboral y económico —porque Noronha no logra articular ni la gira ni los conciertos imaginados en los Estados Unidos—, las descripciones de Juana son reflexivas. Señala Pierini: «En el relato de Manso, ideas, sentimientos, juicios de valor, experiencias y anécdotas se entretejen para aportar una mirada sobre el *otro*, nunca abstracto, siempre anclado en un lugar y en un tiempo» (2012).

La extenuante vida nómade de hotel en hotel, las costumbres torpes y ordinarias sobre todo entre varones, el fanatismo religioso que deviene hipocresía a cada paso se contrastan con el progreso de las ciudades. Los transportes a vapor (ferrocarril y barcos), el ajetreo de las calles colmadas de transeúntes y de carros, la seguidilla de comercios y de negocios (casas de moda, de quincallería, de refrescos, sastrerías) asombran a la viajera que proviene de un mundo de fisonomías opuestas a lo que está viendo:

> Salir del Brasil, callado, cerrado, donde las mujeres viven casi presas, salir de sus callejuelas sucias y angostas, llenas de negros medio desnudos, y encontrarse después de un largo viaje de mar en medio de una población bulliciosa, donde las mujeres van al par de los hombres, donde una animación extraordinaria reina, son fases tan opuestas que por fuerza chocan la mente del viajero (Velasco y Arias, 1937, p. 350).

En los Estados Unidos, por las experiencias a menudo malogradas que se suceden en las calles y por las decepciones con los empleadores de su marido, la mirada de Manso es ácida y se detiene en los comportamientos que más le desagradan de las personas que observa: a las mujeres las califica como vanidosas, caprichosas e insensibles, mientras que a los hombres directamente los llama «cerdos», de ambición desmedida por el dinero:

> Las mujeres todas son coquetas, remilgadas y sin sentimientos; su amor lo reparten entre el dinero y el tocador; son fanáticas y metidizas en la iglesia porque de ese modo encubren su ociosa pereza y se dan tono. [...] el vestido y el lujo es el pensamiento fijo de toda americana y después de eso las pretensiones literarias, porque todas son lo que llaman los franceses «Bas-Bleues!».

PDF generado a partir de XML-JATS4R

> Los americanos... yo no encuentro otro animal con quien compararlos que el cerdo...! con la diferencia que la suciedad e inmundicia exterior del cerdo la tienen ellos en el alma, dado caso que los americanos tengan alma. El americano es el viviente excepcional, nada le interesa fuera de la órbita «bussines»... nada ama fuera del dinero!, nada le hiere fuera de la pérdida de éste. Pierde un hombre a su padre, el deudo más allegado, es un acontecimiento que está en el orden natural, nadie lo llora... pero pierde uno un peso! ¡Oh! infortunio horrible! escándalo sin ejemplo! Lo peor es que pasados los momentos de la compasión, general, el que quedó pobre, es un villano, un leproso de quien todos huyen y el ladrón es un «gentleman»! (Velasco y Arias, 1937, p. 342).

Aunque no presenta la fuerza con que aparece en sus novelas (*Los misterios del Plata* y *La familia del Comendador*), el tópico civilización-barbarie subyace en estas apreciaciones en las que el progreso de las ciudades parece contrastar con la incultura de las personas que las habitan.

También en los Estados Unidos observa el ocio de la burguesía en ascenso cuando retrata su estancia en Cap May, en el artículo «Los baños de Cap May» (*Álbum de Señoritas*, 1854c). En sentido similar, los entretenimientos de la fiesta de San Juan, cuando están en Cuba, se inscriben en una voz que, sin abandonar su carácter reflexivo, está más orientada al costumbrismo y el pintoresquismo (Pierini, 2012). Hay que destacar que, al iniciar la publicación del *Álbum*, Manso muestra una clara intención americanista, que alienta a conocer el continente:

> El elemento americano dominará exclusivamente los artículos literarios. Dejaremos la Europa y sus tradiciones seculares, y cuando viajemos, será para admirar la robusta naturaleza, los gérmenes imponderables de la riqueza de nuestro continente: y no perderemos nada. Allá el pensamiento del hombre y el polvo de mil generaciones! aquí el pensamiento de Dios, puro, grandioso y primitivo, que no es posible contemplar sin sentirse conmovido (*Álbum*, 1854a).

El «allá» europeo no representa para Manso lo que inquieta y emociona, lo que sí puede ilustrar y enseñar es el paisaje americano. La traducción de *Expédition dans les parties centrales de l'Amérique du Sud, de Rio de Janeiro à Lima, et de Lima au Para: exécutée par ordre du gouvernement Français pendant les années 1843 à 1847*, del conde de Castelneau, se incluye en cuatro entregas del *Álbum*:

1. «Viajes del conde de Castelneau por el interior de América entrada al Perú, Puno, lago de Chucuito, Arequipa, Islay» (1854a)
2. «Viages del conde de Castelnau. Entrada al Perú, Puno, lago de Chucuito, Arequipa, Islay» (1854b)
3. «Viajes del Conde de Castelneau por el interior de América. Entrada al Perú, Puno, lago de Chuchito, Arequipa, Islay» (1854d)
4. «Viajes del Conde de Castelneaux por el interior de América. Lago de Chucuito o Titicaca» (1854e)

Esta translación puede leerse dentro del plan de narrativa de viajes que la redactora despliega a comienzos de la década del cincuenta del siglo XIX. Aunque no son textos propios, Manso los elige como uno de los motivos «polémicamente ejemplares», que, según Lelia Area, forman el plan del *Álbum*:

> ... el plan general del periódico, reiterado a lo largo de sus ocho números, permite dibujar algunas zonas donde ese modo «ejemplar» —polémicamente ejemplar

PDF generado a partir de XML-JATS4R

> como lo caracterizáramos— de la periodista trama su recorrido de intereses; zonas éstas que pueden ser clasificadas de la siguiente manera: educación para la mujer, información sobre temas no-convencionales (mesas giratorias, homeopatía), viajes, relatos autobiográficos, «La familia del comendador» (novela en folletín), modas, crítica teatral (con especial acento en el género operístico) miscelánea (poemas, anécdotas, máximas) (2005, p. 33).

En «Recuerdos de Brasil» (*El Inválido Argentino*, 1859), que Manso publica años después de su prolongado exilio —en gran parte pasado en Río de Janeiro—, la narrativa es más autobiográfica e íntima y no está tan ligada a las descripciones, el recurso discursivo propio del relato de viajes (Alburquerque García, 2011), sino a una lírica que expresa las emociones, desventuras y remembranzas de lo vivido allí, junto a sus padres primero y luego con su propia familia (marido e hijas). Se trata, según Pierini (2012), de «un texto elegiaco que anuncia también la pérdida, o más bien el abandono, de la vocación poética de Manso —entendida en su sentido más amplio: como creadora de una obra narrativa, lírica, emotiva y llena de imaginación—»:

Adiós altivas montañas,
Cielo del Trópico, adiós!
Mi estrella brilla del Plata
En la querida región,
Aquí llegué Peregrina
Llena de ensueños el alma
Y de esperanzas sin nombre
Rebosando el corazón.
Mil veces vagué llorando
Por las playas solitarias
Y contemplé conmovida
Tu noche, tu cielo azul!
Tus montes que en verde manto
Viste del bosque el ramaje;
Tus astros, tu mar tranquilo,
El Coquero y el Bambú.
Tierra donde el aura mece
Las flores del jazmín manga,
Las palmeras, los suspiros,
Las díamelas soberanas,
Las magnolias, las «Saudades»
Mil flores lindas, gallardas,
Donde los pájaros cantan
Con dulzura sobrehumana,
Nunca olvidarte podré
Bello hermoso panorama
Donde vagaban mis ojos
Cuando el dolor me abrumaba
De noche mirando lejos
Los misteriosos fantasmas
Inmóviles centinelas
De tu bahía azulada.
Adiós playas, adiós montes
Flores, pájaros y mares,
Cenizas dejo en la tierra
Mi vida, esparza en el aire!
Dejo páginas sin nombre,
Di mi juventud pasada,

Un altar que derribaron.
Amores despedazados,
Decepciones y recuerdos
Quién sabe cuánto fantasma,
Todo acaba, así es el mundo,
Me ausento, vuelvo a la patria,
Pero inolvidable imagen
Llevo grabada en el alma! (Velazco y Arias, 1937, pp. 374-375).

Aunque su obra literaria, historiográfica y educadora posterior solapará sus relatos de viaje —pioneros en su tipo en el Río de la Plata—, en ellos se halla claramente la lírica romántica. Adriana Amante reconoce en «Adiós, Río de Janeiro», de Juana Manso, los tópicos y los motivos de la literatura del exilio. Citando a Carlo Ascenso André (1997), Amante describe así las despedidas poéticas:

> ... el topos de la literatura del exilio —el momento de la partida, las primeras lágrimas, los últimos abrazos, las palabras de despedida a los que se ama— se convierte en el modelo para lo que podemos llamar el «poema de despedida»: un tipo muy específico de composición que pone el foco ya en la partida (o sea, los sentimientos de alguien que parte) o en la permanencia (el dolor de aquellos que se quedan y ven partir a alguien) (2005, pp. 184-185).

Con significativa estrechez lírica, este tópico aparece también en Espínola, en los versos del comienzo de la Memoria del viage a Francia, como puede apreciarse en los fragmentos siguientes:

A Dios, rivera del Plata
Creo que no volveré
A esta mi querida Patria
Que quise siempre y querré.

Un justo y sabio gobierno,
Amoroso y paternal,
Os dará miles de gloria
Que yo no he de disfrutar.

Siento que el fin de mi Patria
Yo no podré presenciar,
Pero me diran, si vivo,
Lo feliz que lo sera.

.....

A Dios, dulce Patria
De mi corazon,
Recibe los ecos
De mi fino amor.

A Dios cara Patria,
Recibe esta despedida
De alocucion desnuda
Pues mi ignorancia es suma (F. E. D. A., 1850, p. 8).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

El punto de vista de Espínola de adhesión a la tradición nacional, a la patria heredada de sus padres representada en el gobierno de la Confederación[5] es, sin embargo, bastante diferente al pensamiento emancipador de Manso, cuando esta señala:

> Que después de una ausencia de veinte años, al volver a mi país natal, encuentre lo que iría a conocer por vez primera. El lar Patrio! Ese bienestar que sólo conozco por las descripciones de Lamartine, por los cantos del Child Harold de Byron... si así no fuese... si en vez de simpatías me volviesen indiferencia, si en vez de hermanos hallase enemigos, que haría?
>
> Alzar el bordón del peregrino, e ir a buscar una Patria en alguna parte del mundo, donde la inteligencia de la mujer no sea un delito.
>
> Donde su pensamiento no se considere un crimen; y donde la carrera literaria no sea clasificada de pretensiones ridículas (*Álbum de Señoritas*, 1854a).

Se evidencia en estas dos viajeras cómo el montaje discursivo se articula desde las experiencias vividas por cada una tanto en el espacio de residencia, en el que se inicia el viaje, como en las zonas de tránsito y de nueva residencia, en las que construyen su narración, reposicionando su retórica, que «no es simplemente el testimonio ingenuo o inocente, sino la (re)construcción de una experiencia de vida y del encuentro con un mundo otro» (Araújo, 2008, p. 1011). En el caso de Francisca Espínola, se formula una voz orientada a un círculo íntimo —«sus amiguitas» y «parientitas» (F. E. D. A., 1850, p. 3)—, por eso la autofiguración es de esposa abnegada, muy devota, con identidad criolla y con gran apego por las costumbres de la tierra que teme abandonar, es decir, una mujer que se ajusta a la fórmula de la sujeción a figuras masculinas: la del Esposo[6], la del Padre Celestial, la del gobierno, un conjunto de sentimientos que representan el legado de su propio padre, que había combatido contra los ingleses:

> Una de las devociones que me enseñaron mis Padres y á la que no falto jamas, la rezo diariamente; es cierto que esta fué la leche que mamé de mis buenos y virtuosos padres, que cuidaron de imprimir en mi las mejores maximas de religion; y siempre recuerdo con dolor que en los ultimos dias de su existencia, me dijo mi finado Padre: «Te encargo mucho, hijita, que nunca dejes de practicar las devociones que te hemos enseñado, ni olvides ni abandones jamas la devocion á Nuestra Madre y Señora de los Desamparados, pues ella te ha de amparar; sabes que yo la merezco señalados beneficios, siendo muy singular el de cuando entraron los doce mil ingleses en esta nuestra patria» (F. E. D. A.,1850, p. 55).

El lenguaje «de la sencillez» y «de la verdad» que utiliza Espínola en la Memoria localiza su discurso en un ámbito doméstico, tradicional, que pone a la autora en el consabido rol de «madre republicana», en el se ha que identificado a la mayor parte de las mujeres del siglo XIX:

> En el espacio doméstico debía desplegar sus «naturales» condiciones de abnegación, dedicación y entrega hacia el resto de los componentes de su familia como buenas hijas, madres y esposas. Como guardiana de su hogar era responsable de entregar hijos virtuosos para la patria. En un contexto donde el modelo de sociedad civil se fundó en el ejercicio de los deberes y derechos políticos del varón, la mujer se convertía en la garantía de que la comunidad de ciudadanos se continuara. El orden de su casa garantizaba el orden de la república» (Lionetti, 2007, pp. 206-207).

Vanesa Miseres, en su libro *Mujeres en tránsito*, donde analiza los relatos de viajes de Flora Tristán, Juana Manuela Gorriti, Eduarda Mansilla y Clorinda

Matto de Turner, adopta una dinámica de análisis que se centra más en los desplazamientos que en los puntos de partida y refiere que la voz femenina se construye en cada enunciación, en diálogo constante con los códigos culturales de su tiempo, mientras se viaja.

> En lugar de señalar identidades fijas a las cuales el sujeto se acerca o se aleja en sus desplazamientos, los espacios que operan como comienzo y destino de los viajes aquí referidos también son vistos como parte integrante de este proceso de formación del sujeto viajero (Miseres, 2017, p. 208).

Este es el modo en el que puede leerse la voz de Juana Manso, la que, a diferencia del discurso de Francisca Espínola, se presenta como una expresión de autonomía, ligada a una condición femenina que busca igualdad de oportunidades, de educación y de integración a la vida pública. Una voz que, en los relatos de viaje de esta autora, se construye mediante condiciones líricas y discursivas elaboradas, que dan cuenta de una intelectual comprometida con la vida política del país, que tiene vocación participativa, que se evidencia entonces en textos elaborados para ser editados, para ser compartidos por muchas mujeres, no solo para las de su ámbito privado.

Como señala Dolores Ramos: «El yo que las mujeres suelen proyectar en sus memorias y diarios está conformado por su propia subjetividad y por una identidad colectiva que debe mucho a las imágenes de sí misma que le han pretendido imponer históricamente» (2003, p. 29). Así, la madre republicana con la que puede identificarse a Francisca Espínola, preocupada por las tradiciones de la patria y de la religión católica, desaparece en los relatos de viaje de Juana Manso, en los que la mujer progresista, ilustrada, es capaz de aportar sus ideas a la par de los varones.

Referencias Bibliográficas

Alburquerque-García, L. (2011). El «relato de viajes»: hitos y formas en la evolución del género. *Revista de Literatura, LXXIII*(145), 15-34.

Alloatti, N. (2011). Memoria del viage a Francia: Experiencias de una viajera argentina del siglo XIX. *Decimonónica. Revista de Producción Cultural Hispánica, 8* (1), 1-25. Recuperado el 12 noviembre de 2011, desde: http://www.decimononica.org/VOL8.1/Alloatti_8.1.pdf

Alloatti, N. (2013). Un *viage* contado con «lenguaje de sencillez y verdad». *Del prudente saber y el máximo posible de sabor*, (8), 31-49.

Alloatti, N. (2014). Memoria del viage a Francia: Experiencias de una viajera argentina del siglo XIX. *Sociocriticism, XXIX*, (1-2), 298-334.

Amante, A. (2005). Brasil el Oriente de América. En Batticuore, G., Gallo, K. y Myers, J. (comps.). *Resonancias románticas: ensayos sobre historia de la cultura argentina 1820-1890* (pp. 181-197). Buenos Aires: Eudeba.

Araújo, N. (2008). Verdad, poder y saber: escritura de viajes femenina. *Estudos Feministas, 16,* (3), 1009-1029.

Area, L. (2005). *Álbum de señoritas de Juan Manso: periodismo y frustración para un proyecto doméstico de fundar una nación*. Buenos Aires: Feminaria.

Cabrera, P. (1933). La amonedación en Córdoba. *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba*, XX, (9-10), 103-107.

F. E. D. A. [Francisca Espínola de Anastay] (1850). *Memoria del viage a Francia de una argentina de la provincia de Buenos Aires*. Marsella: Carnaud.

Ferrús Antón, B. (2008-2010). Itinerarios cruzados: literatura de viajes y discurso imperial. Gertrudis Gómez de Avellaneda y la Condesa de Merlín. *Prosopopeya. Revista de Crítica Contemporánea*, (6), 67-80.

Frederick, B. (1998). *Wily Modesty. Argentine Women Writers, 1860-1910*. Tempe: Arizona State University-Center for Latin American Studies.

Lionetti, L. (2005). Continuidades y discontinuidades de las políticas públicas en la educación de las «madres de ciudadanos en la Argentina del siglo XIX». En Pérez Cantó, P. y Bandieri, S. (comps.). *Educación, género y ciudadanía Las mujeres argentinas: 1700-1943* (pp. 183-224). Buenos Aires: Miño y Dávila.

Lojo, M. R. (2015). La literatura argentina del siglo XIX: objeto de crítica y materia de ficción. *Cuadernos de Literatura, 37*, 285-312.

Manso, J. P. (1937). Manuscrito de la Madre, 3 de abril de 1846. Velasco y Arias, M. *Juana Paula Manso. Vida y acción* (p. 150). Buenos Aires: Porter Hnos.

Manso, J. P. (1852a, feb. 29). Recordações de viagem. *O Jornal das Senhoras. Modas, Litteratura, Bellas-Artes, Theatros e Critica*, 68-70.

Manso, J. P. (1852b, mar. 27). Recordações de viagem. O General Polegada e Rithina a Cubana. *O Jornal das Senhoras. Modas, Litteratura, Bellas-Artes*, Theatros e Critica, 98-99.

Manso, J. P. (1852c, abr. 4). Recordações de viagem. Casa de refugio para os meninos e meninas pobres no estado de Pensilvania. *O Jornal das Senhoras. Modas, Litteratura, Bellas-Artes, Theatros e Critica*, 107-108.

Manso, J. P. (1852d, abr. 4). A Penitenciaria. Recordações de viagem. *O Jornal das Senhoras. Modas, Litteratura, Bellas-Artes*, Theatros e Critica, 137-138.

Manso, J. P. (1854a). Viajes del conde de Castelneau por el interior de América entrada al Perú, Puno, lago de Chucuito, Arequipa, Islay. *Álbum de Señoritas. Periódico de Literatura, Modas, Bellas Artes y Teatros, I*, (1). Buenos Aires: 1 de ene. de 1854.

Manso, J. P. (1854b). Viages del conde de Castelnau. Entrada al Perú, Puno, lago de Chucuito, Arequipa, Islay. *Álbum de Señoritas. Periódico de Literatura, Modas, Bellas Artes y Teatros, I,* (3). Buenos Aires: 15 enero de 1854.

Manso, J. P. (1854c). Los baños de Cap May. *Álbum de Señoritas. Periódico de Literatura, Modas, Bellas Artes y Teatros, I*, (4). Buenos Aires: 22 de ene. de 1854.

Manso, J. P. (1854d). Viajes del Conde de Castelneau por el interior de América. Entrada al Perú, Puno, lago de Chuchito, Arequipa, Islay. *Álbum de Señoritas. Periódico de Literatura, Modas, Bellas Artes y Teatros, I*, (4). Buenos Aires: 29 de ene. de 1854.

Manso, J. P. (1854e). Viajes del Conde de Castelneaux por el interior de América. Lago de Chucuito o Titicaca. *Álbum de Señoritas. Periódico de Literatura, Modas, Bellas Artes y Teatros, I*, (5). Buenos Aires: 12 de feb. de 1854.

Manso, J. P. (1937). Apéndice n.º 4. Recuerdos de Brasil. *El Inválido Argentino*. En Velasco y Arias. M. *Juana Paula Manso. Vida y acción* (pp. 374-375). Buenos Aires: Porter Hnos.

Miseres, V. (2017). *Mujeres en tránsito: viaje, identidad y escritura en Sudamérica* (1830-1910). Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures-UNC Department of Romance Studies.

Pierini, M. (2012). Reescrituras de la memoria. Juana Manso, viajera en los Estados Unidos y Cuba (1846-1848) [ponencia]. *XI Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y VI Congreso Iberoamericano de Estudios de Género*. San Juan.

Ramos, M. D. (2003). Historia de las mujeres, saber de las mujeres: la interpretación de las fuentes en el marco de la tradición feminista. *Feminismo/s, 1*, jun. 2003, pp. 19-32. Centro de Estudios sobre la Mujer -Universidad de Alicante.

Szurmuk, M. (2000). *Women in Argentina: Early Travel Narratives*. Florida: UP of Florida.

Szurmuk, M. (2007). *Miradas cruzadas: narrativas de viaje de mujeres en Argentina (1850-1930)*. México: Instituto Mora.

Velasco y Arias, M. (1937). *Juana Paula Manso. Vida y acción*. Buenos Aires: Porter Hnos.

Notas

* Profesora y licenciada en Historia. Docente jubilada. Doctoranda en Historia en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Correo electrónico: normalena@gmail.com

[1] Su novela *Misterios del Plata* aparece como folletín en *O Jornal das Senhoras*, cada domingo, desde el primero de enero hasta el 4 de julio de 1852, período en el que ella fue redactora en jefe. Aunque siguió vinculada a la revista, la frecuencia de sus escritos es menor: «Emancipação moral da mulher» aparece el domingo 24 de octubre de 1852, pp. 130-132. El 2 de octubre de 1853, se incluye un anuncio de una representación a beneficio de la autora de los dramas: «Esmeralda, Familia Morel, Saloia, Dictador Rosas e vaudeville-Manias do Seculo», y el 9 de octubre, los comentarios de la representación (disponible en http://memoria.bn.br/, recuperado el 21 de junio de 2015).

[2] «Recuerdos de viaje», XIX segunda época, 2, Buenos Aires, 18 de diciembre de 1853 y 1.º de enero de 1854, p. 51 (figura como «Apéndice 3» en Velasco y Arias, 1937, pp. 364-368).

[3] «Cuando se presenta un caballero con su señora le ofrecen una pieza que tiene por nombre *bainsjumeax* porque hay dos baños en la misma, y en ella se hallan dos sillas, dos sábanas y una bata blanca de hilo muy larga para entrar en el baño» (F. E. D. A., 1850, pp. 130-131).

[4] Juan Roqué, también de origen francés, había llegado al Río de la Plata hacia 1824 y se había afincado en Córdoba. En 1850, el Gobernador de esa provincia, Manuel López, lo comisiona para comprar en Francia «las máquinas necesarias» (Cabrera, 1933, p. 138) para la acuñación de monedas, por lo que Roqué se embarca rumbo a Francia al mismo tiempo que el matrimonio Anastay. Varias veces Francisca menciona su apellido durante la navegación y en los primeros recorridos hechos en Francia.

[5] La *Memoria del viagea Francia* se abre con la frase «¡Viva la Confederación Argentina!» (1850, p. 3), de uso obligado en el Río de la Plata cuando comienza el viaje del matrimonio Anastay, lo que es una señal de fidelidad al régimen rosista, ya que el libro impreso en Marsella podría haber evitado su inclusión; pero como el objetivo de la *Memoria* es que la lean sus amigas y sus parientes que quedaron en Buenos Aires, la frase introductoria se convierte en el pasaporte de regreso.

[6] En la *Memoria* el término aparece siempre en mayúscula. También alude a su marido mencionándolo como «Sr. de Anastay».

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Artículos

GASTÓN GORI: LA PROFUSIÓN DE PALABRAS Y EL SILENCIO

Ansó, Valeria

Valeria Ansó ansovaleria@gmail.com
Universidad Nacional del Litoral, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
núm. Esp.09, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 31 Marzo 2018
Aprobación: 24 Mayo 2018

URL: http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601676005/index.html

Resumen: Gastón Gori (1915-2004), escritor santafesino, publicó más de cuarenta libros durante su vida, en los que abarca diferentes géneros: el ensayo, la narrativa, la poesía. Desde la década de 1940 en adelante, fue galardonado con designaciones y con premios, participó activamente en diversas instituciones de Santa Fe y de la zona, se le realizaron homenajes desde 1970 hasta la actualidad. Sus obras ensayísticas de corte histórico y sociológico son ineludibles para quienes estudian las problemáticas de la inmigración, las colonias y la distribución de la tierra, y su trabajo fundó una tradición de estudios sobre el tema para las generaciones sucesivas. Se lo considera un pionero en los estudios sobre la colonización en la Pampa gringa. Sin embargo, su obra literaria permanece casi inexplorada para la crítica. Los reconocimientos a su trabajo y la exaltación que su figura tuvo no se condicen con el silencio sobre su obra. Exploraremos aquí algunas potencialidades de trabajo relacionadas con el autor para dar cuenta de la vigencia y de la actualidad de su voz, que aún tiene mucho para decir.

Palabras clave: Gastón Gori, Literatura, Archivo, Figura de Escritor, Diarios Personales.

Abstract: Gastón Gori (1915-2004), *writer from Santa Fe, has published more than forty books in his lifetime across a number of genres including essay, fiction and poetry. From the 1940's on, he won various grants and awards, he actively participated in several Santa Fe and surroundings' institutions, and was paid homage since the 1970' to the date. His historical and sociological style essays cannot be passed over by those studying immigration, colonies and land distribution, since his work began a tradition in this type of research for the generation that succeeded him. He is considered a pioneer in the topic of colonization at the* Pampa gringa*. However, his literary work remains almost unexplored by the critics. His work's acknowledgements and the praise that his name have not coincided with the silence around his work. We will here explore some of the potential lines of research around this author to recognize his unexpired voice that has so much to say still.*

Keywords: *Gastón Gori*, *Literature*, *Archive*, *Writer's Figure*, *Personal Journals*.

Si bien el objetivo inicial de este trabajo fue determinar las razones por las que los estudios sobre su obra se encuentran ausentes de los intereses de la crítica, notamos que este punto requeriría un análisis de las condiciones de

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

circulación, de la agenda de la academia, de la configuración del campo intelectual santafesino, de los criterios de inclusión o de exclusión de autores, etc. El estudio de estas razones excede los límites de este trabajo, por lo que consideramos proponer líneas posibles de estudio de su obra y de su figura, en este caso relacionadas principalmente con la potencialidad de trabajo con su archivo personal. Describiremos el contenido general del archivo y analizaremos algunos fragmentos del diario personal inédito del autor a los fines de avanzar en la construcción de su imagen de escritor.

LA FIGURA DE GASTÓN GORI

Nació en Esperanza, Santa Fe, en 1915. Fue escritor, ensayista, abogado y maestro. Murió en Santa Fe en 2004. Tuvo una vida larga y fructífera, publicó más de cuarenta libros y recibió numerosos premios y reconocimientos, cultivó amistades que le rinden homenaje aun hasta ahora, y que lo respetan trascendiendo los tiempos: Osvaldo Bayer, Fernando Birri, Miguel Brascó. Desde la década del cuarenta en adelante, fue galardonado con diversas designaciones y premios, participó en distintas instituciones de Santa Fe y de la zona (generalmente en materia de educación, pero también presidió la delegación argentina en la Confederación Hemisférica por la Paz en Vietnam en 1968, fue socio honorario de la ASDE y de la Asociación Argentina de Escritores, etc.). En 2000, fue declarado Hombre Ilustre de la República Argentina, título que ya le habían otorgado las localidades de Esperanza, Santa Fe y Reconquista. Gastón Gori fue, también, Profesor Honorario de la Universidad Nacional del Litoral e integró el Consejo Social, además de colaborar asiduamente con las revistas y las publicaciones de la UNL[1].

En el ámbito académico, su obra literaria casi no se estudia. Sin embargo, sus títulos ensayísticos como *La Forestal. La tragedia del quebracho colorado* (1965, reeditada once veces), *Inmigración y colonización en Argentina* (1964), entre otros, son ampliamente citados y abordados en las áreas relacionadas con la sociología, el derecho o a la historia.

Su obra literaria es vasta. Si bien su campo más prolífico fue la narrativa, también escribió poesía. Publicó numerosos cuentos y pocas novelas. Como poeta, participó del grupo *Espadalirio* en 1945.

Publicó su primer libro en 1940, Anatole France, una serie de ensayos en la que da cuenta de su admiración por el escritor francés, de su interpretación de los textos y de las ideas que le inspiraron. Fue un éxito de ventas. Su segundo libro fue *Sobre la tierra ensangrentada*, un ensayo sobre la propiedad de la tierra. Luego, un libro de poemas titulado *Mientras llega la aurora*. Al año siguiente, publicó un volumen de cuentos, *Vidas sin rumbo*, en 1943. Dos años después, otros cuentos reunidos bajo el título *Y además era pecoso...* (1945). En 1946, otro libro de poemas, *Se rinden los nardos*, y uno de ensayos sobre poesía, *Intermezzo de las rosas*. Así continuó, prolíficamente, hasta su último libro de poemas sobre los picaflores en 2001. Publicó, en promedio, aproximadamente un libro cada dos años durante sesenta años.

Durante toda su vida y su obra, el compromiso de Gastón Gori fue con la verdad y la justicia. Además de escritor de ficciones y poeta, también fue ensayista e historiador, por lo cual sus ideales estéticos se conjugaron con un cierto rigor

PDF generado a partir de XML-JATS4R

documental e histórico. Una de sus inquietudes fue escribir una novela sobre la colonización, ya que se trataba de una temática de interés ateniente a la colonia donde había nacido —Esperanza—, esto es, una temática constitutiva de su lugar y de su familia —inmigrantes italianos que llegaron a la Argentina a fines del siglo XIX—. Al no encontrar estudios serios sobre la inmigración, la colonización y el régimen de distribución de la tierra, entendió como necesario investigar y producir al respecto. Su intención fue crear ficciones con personajes creíbles y que, a su vez, dieran cuenta de la relación entre los aspectos históricos y literarios. «Y en el proceso terminó descubriendo las tensiones subyacentes así como el área de vacancia existente en el abordaje histórico y sociológico sobre el fenómeno» (Crolla, 2014c, p. 25).

Desde 1947 en adelante, inició la serie relativa a estas problemáticas con los textos *Colonización suiza en la Argentina* (1947); *El indio, el criollo y el gringo* (1947); *Colonización. Estudio histórico y social de la Colonia Humboldt* (1948); el volumen de cuentos *El camino de las nutrias* (1948); *Ha pasado la nostalgia* (1950); *Vagos y mal entretenidos* (1951); *La pampa sin gaucho* (1952); *Familias colonizadoras de San Carlos* (1954); *El pan nuestro* (1958). Produjo, en esta serie, también dos novelas: *La muerte de Antonini* (1956) y *El desierto tiene dueño* (1958). En la década del sesenta, Gori publicó su ensayo *Inmigración y colonización en la Argentina* (1964) y un estudio sobre la primera colonia, E*speranza, madre de colonias* (1969). Esta serie se cerró, en los setenta, con *El indio y la Colonia de Esperanza* (1972), *La tierra ajena, drama de la juventud agraria argentina* (1972), *Familias fundadoras de la colonia Esperanza* (1973) y *El arado y el desierto* (1979) (Crolla 2014c, p. 24).

Este aspecto de su obra vinculado con la temática migratoria es uno de los que, actualmente, se recuperan en los trabajos críticos producidos en los últimos años. Los posibles abordajes que hasta el momento fueron enunciados o presentados (Castelli, 1991; Castelli, 1998; Romano, 2000; Crolla, 2014) permitirían introducir a Gastón Gori en el marco de los estudios sobre migraciones. Esta línea de trabajo es desarrollada, principalmente, por Adriana Crolla y por Fernanda Bravo Herrera (Crolla, 2013, 2014ª, 2014b, 2014c, 2015; Bravo Herrera 2001, 2002, 2012, 2015, 2017)[2].

Su figura se presenta en el campo intelectual (Bourdieu, 1971) santafesino y nacional como «un pionero en los estudios sobre la colonización gringa y los estudios sobre las tensiones políticas entre lo extranjero y lo local» (Crolla, 2014c, p. 22). Sus obras ensayísticas constituyen citas ineludibles para quienes estudian las problemáticas de la inmigración, las colonias y la distribución de la tierra, y podemos afirmar que su trabajo fundó una tradición de estudios sobre el tema para las generaciones sucesivas. Sin embargo, son escasos los estudios académicos del ámbito de las letras que se centran en su obra literaria. De hecho, la mayor parte de su fondo documental, a cargo de su hija, Mónica Marangoni, permanece inexplorado.

La interrelación entre su obra literaria y sus textos ensayísticos, su obra literaria en particular y el fondo documental que legó encierran potencialidades que permiten profundizar en el estudio de su figura y, a su vez, enmarcarlo dentro de una «zona» (Crolla, 2012, 2015), la de la Pampa gringa, revisando el concepto de lo «local» (Crolla, 2011), a los fines de contribuir a los estudios sobre

PDF generado a partir de XML-JATS4R

la configuración identitaria de Santa Fe en relación con matrices culturales (Mandoky, 2006) europeas, especialmente italiana.

EL ARCHIVO: LOS PAPELES DE ESCRITOR

La particularidad de la obra de este autor está dada porque el conjunto de sus publicaciones permite reconstruir sus procesos de producción. Inclusive sus papeles personales, como los diferentes tomos de *Vigilia retenida*, sus diarios inéditos, dan cuenta de su voluntad de persistencia y de análisis. También todos los artículos publicados en diarios, como *El Litoral*, de Santa Fe, y todas las entrevistas que otorgó evidencian que supo cuál era su destino —ser escritor— y que fue consciente de sus procesos de gestación: abordó la creación literaria como un trabajo, paralelo al de investigación. Podemos hablar entonces de las *huellas textuales* que el autor dejó de sí (Altamirano y Sarlo, 1993, p. 73), tanto en sus diarios, su correspondencia, como en las múltiples referencias de sus contemporáneos, sus artículos, etc.

Consideramos *papeles de escritor* al 'conjunto de documentos reunidos o producidos por el escritor en el transcurso de su actividad' (Pené, 2013, p. 14). Estos documentos son útiles para dar cuenta del proceso de creación de un texto, para reconstruirlo y contextualizarlo. Gori, durante toda su vida, recopiló, casi como una colección, conjuntos de documentos: cartas —enviadas y recibidas —, artículos de diarios, libros. Lo que denominamos Fondo Gastón Gori consta de mil doscientas cartas —recibidas, además de los borradores o transcripciones de las cartas que el escritor envió, que están sin ordenar—, diez tomos de sus diarios personales, titulados *Vigilia retenida* —período 1944-2001—, una extensa selección de recortes de diario, ordenados en más de siete volúmenes, toda su obra literaria y ensayística manuscrita en versiones originales, a excepción de dos ejemplares mecanografiados. Podríamos conformar diversas series: la epistolar, la de artículos periodísticos referidos al autor, la de manuscritos de obras publicadas o inéditas y la de su diario personal. Asimismo, se conserva su biblioteca, por la cual entendemos sus libros, los que quedaron y no fueron regalados o donados en vida, las ediciones de sus propios libros, las pruebas de galera y las copias de libros que fueron regalados por sus autores a Gori.

El archivo constituye un conjunto de recursos casi inagotable como fuentes de trabajo: manuscritos, artículos, documentos en general. Son muy pocos los escritores argentinos que legaron sus documentos y sus papeles personales en buen estado de conservación[3] y de manera completa. Como una posibilidad de estudio de Gori, presentamos aquí un análisis de su diario personal —solo del primer tomo, que fue parcialmente transcripto a los fines de esta intervención — en el que se orienta el análisis a la construcción de *imagen de escritor* en el sentido en que lo enuncia Gramuglio (1992): como condensadora de imágenes, proyecciones de sí mismo, autoimágenes, antimágenes, etc., construcciones que permiten leer las autorrepresentaciones de sí mismo y la inscripción en un lugar en la literatura y en la sociedad. Si bien Gramuglio analiza la dimensión subjetiva de las figuras de autor en los textos de ficción, es plausible comenzar a analizar esta construcción en otros tipos de textos como sus diarios personales — operación que podría también realizarse en otras manifestaciones de las llamadas «escrituras del yo», como ensayos, autoficciones, etc. —.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

El trabajo con la construcción de la imagen de escritor permite también insertar la figura en el panorama amplio de la literatura argentina del siglo XXI, ya que en él, sus discursos, las representaciones que pone en juego, etc., se conjugan y evidencian las ideas circulantes acerca del arte, la literatura, el escritor y la intelectualidad de Santa Fe y del país en el período coincidente con la emergencia de estos textos.

VIGILIA RETENIDA, DIARIO PERSONAL

Gastón Gori comenzó a escribir un diario en 1944. Empezó en enero, dando muestras de una prolijidad cronológica que continuaría toda su vida. Escribía en cuadernos, y, cuando reunía varios, los encuadernaba él mismo; su obra quedó reunida en diez tomos —de un promedio de doscientas a trescientas páginas cada uno—. Él tituló a esta serie de cuadernos *Vigilia retenida*. El primer tomo abarca el período 1944-1947, el último desde 1998 a 2000. Sin embargo, hay cuadernos sueltos posteriores (de los años 2001, 2002, o incluso anteriores, 1996). También hay una libreta escrita en 1968, durante el viaje a Canadá que realizó para presidir la delegación argentina en la Conferencia Hemisférica por la Paz en Vietnam. Y, además, entre los diez tomos encuadernados con los originales manuscritos de sus poemas, novelas, cuentos y ensayos, incluye apuntes personales y borradores de cartas.

Al analizar el primer tomo, vemos que el diario se desarrolla con más o menos regularidad en cuanto a la escritura: todos los días, día por medio, una vez por semana, cada diez días. No se puede encontrar un patrón, pero el primer mes constituye una muestra de cómo se plantea la escritura de los cuadernos de Vigilia retenida: en esta primera etapa, solo refiere a sus primeros libros, *Y además era pecoso...*, el *Intermezzo de las rosas* y los libros de poemas posteriores. En los años siguientes, 1945, 1946 y 1947, comenzará a dar cuenta de los libros de ensayos referidos a la inmigración y a la colonización, y registrará todas las investigaciones, viajes, consultas y opiniones referidas a esos desarrollos. También hablará brevemente de encuentros con personas queridas y otras despreciadas, de la situación política del país —en especial del peronismo—, de numerosas lecturas y de él mismo, de él como escritor, de sus ideas como artista. Muy pocas veces hace alusión a hechos o personas de su entorno inmediato —su pareja, luego esposa, su primer hijo, posteriormente su separación, etc.—, sí a los sentimientos que esas personas y situaciones le producen. Como en todos los diarios, el yo es el que mediatiza los hechos, porque asistimos al relato de su vida.

Para comenzar al análisis, la primera pregunta que podemos pensar es por qué escribir un diario. Al inicio de *Vigilia retenida*, podríamos pensar que Gastón Gori escribe como ejercicio. «El diario íntimo del escritor pronto se convierte, ante todo y por encima de todo, en un depósito de escritura» (Didier, 1996, p. 44), en el que las entradas cotidianas solo sirven para estructurar una forma de por sí fragmentaria, pero, en realidad, no responden a ninguna necesidad interior, sino solo a sujetarse al calendario, como menciona Blanchot. «El diario se convierte... en ejercicio de escritura... solo las palabras ponen en marcha el pensamiento» (Didier, 1996, p. 44), por eso constituye un factor de equilibrio entre los momentos de creación y los momentos de gestación.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

El diario funciona como laboratorio (Luque Amos, 2016). El escritor se sabe escritor desde hace varios años. En entrevista, Gori contaba que ya durante su adolescencia había descubierto que su deseo era escribir, pero que su familia lo había instado a trabajar.

Entonces, ¿por qué escribía el diario? Porque necesitaba ordenar sus ideas, porque necesitaba conocerse a sí mismo o, principalmente, porque necesitaba construir su imagen de escritor. Esta imagen roza lo idílico: el intelectual rodeado de libros, aislado en su estudio, pensando sobre el mundo, pero haciendo del mundo una construcción discursiva permanente. Nada se escapa a la reflexión escrita, nada queda fuera de sus cuadernos. A su vez, lo que aparece allí luego será lo que tome forma en sus libros.

Otra pregunta para hacer al diarista escritor es para qué escribir un diario. Aunque este cuestionamiento por los objetivos de la escritura del diario puede ser respondido de tantas maneras como diaristas o críticos se ocupen de cuestionárselo.

Alan Pauls habla de las «coartadas» del diarista:

> Se escribe un diario para dar testimonio de una época (coartada histórica), para confesar lo inconfesable (coartada religiosa), para «extirpar la ansiedad» (Kafka), recobrar la salud, conjurar fantasmas (coartada terapéutica), para mantener entrenados el pulso, la imaginación, el poder de observación (coartada profesional) (Pauls, 1996, p. 5).

Maurice Blanchot dice que se escribe un diario para escapar al silencio:

> Escribir cada día, bajo la garantía de este día y para recordárselo a sí mismo, es una manera cómoda de escapar al silencio, como a lo que la palabra tiene de extremo. Cada día nos dice algo. Cada día anotado es un día preservado. Doble operación ventajosa. Así se vive dos veces. Así uno se cuida del olvido y de la desesperación de no tener nada que decir (1979, p. 209).

Se escribe un diario porque proporciona un recurso contra la soledad, la ambición de atesorar momentos, porque el diario es «una empresa de salvación: se escribe para salvar la escritura, para rescatar su vida mediante la escritura… para no perderse en la pobreza de los días, o… para no perderse en ese tormento que es la exigencia sin límite del arte» (Blanchot, 1979, p. 210).

Andrés Trapiello afirma que, indudablemente, se escribe un diario porque «no somos personas enteramente felices… La felicidad excluye toda escritura de esta naturaleza. El escritor de diarios parte, pues, de un descontento, una desdicha o una insatisfacción» (1997, p. 26).

Si leemos diarios de escritores, encontramos diversos motivos: Güiraldes lleva un diario como técnica de autoexamen; las libretas de Rodolfo Walsh servían como «*archivo* de temas, argumentos y registros estilísticos; como *cuaderno de ejercicios* narrativos; como *bitácora* de los proyectos en curso y como *memorial* de algunos episodios significativos» (Giordano, 2011, p. 34); para fijar lo que pasa, en el caso de Ritvo, que, en realidad, «lleva un diario para librarse a la alternancia entre desaparición y aparición… y para que la variación encuentre formas de manifestarse» (p. 57); o para poder quedar a solas, como Roger Pla, para quien el diario puede funcionar como «práctica de autodominio» (p. 69); o como medio para «calmar la irritación mental» en el caso de Virginia Wolf (p. 119), y así sucesivamente.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

En el caso de *Vigilia retenida*, de Gastón Gori, es posible que, durante la vida del escritor y a lo largo de todos sus cuadernos, su diario haya intentado cumplir varias de estas funciones. En el primer tomo, Gori registra todos los momentos —de contemplación y de reflexión— que contribuyen a enriquecer su «vida interior» en el mismo sentido en que Giordano (2006) utiliza para hablar de los cuadernos de Du Bos. En el caso de Gori, agregaríamos a la enumeración anterior también la de producir. El trabajo se le aparece como afán primero, como objetivo de su vida, como *misión*. Barthes dice que el diario «no responde a ninguna *misión*» (Barthes, 1986, p. 376), no tiene una finalidad de ningún tipo, en comparación de una obra literaria. El diario de Gori no tiene, posiblemente, una *misión* para alguien que no sea él mismo, pero su trabajo sí la tiene:

> 9 de marzo 1944
>
> Hoy me dijo una querida amiga: «Hay circunstancias y acontecimientos de la vida que provocan el desenvolvimiento completo de mi carácter...». Me he sentido un poco sobresaltado. Esta verdad penetró profundamente en mí, porque estoy viviendo bajo la impresión de que siempre faltáranme estas circunstancias favorables que me iluminen de afán por el trabajo, y por desarrollar todas las potencias de mi alma. Por momentos, siento que mi espíritu es gigantesco, que está rebosando generosa savia para la creación y para llevar a los otros hombres el estímulo de su fuerza, de su poder. Pero luego, pareciera agobiarme la soledad; la falta de ocasión para que mi personalidad se desborde y se muestre de acuerdo con su esencial pujanza.
>
> ¿Qué medios escoger para que el ambiente de la ciudad recoja cuanto quiero dar? No escojo ninguno, ni sé tampoco si hay manera de lograr esto. Solo sé que, como siempre, aun en los instantes más difíciles de mi vida, tengo bien iluminada mi alma por un ideal guerrero y absolutamente honrado.
>
> Quizá confié demasiado en la trascendencia posterior de esta seguridad de mi espíritu; en su revelación a través del libro y en su influencia general. Porque, ¿es posible que se pierdan tantos afanes claros y honestos; tantos pensamientos ilimitadamente altruistas? Confío en que no tiene fecundidades el pensamiento que no se pierde. Basta que arraiguen en un corazón amigo, para que, como el sorgo, vaya invadiendo y ampliando su vida. Descanso, con la confianza en el futuro.

Esta idea de trascendencia también pudo resultar la motivación de sus diarios. Esperaba, porque deseaba, la «trascendencia posterior a través del libro», por eso publicaba tanto y por eso escribía todos sus procesos. «No hay diarista que no pueda identificarse con el joven Gide cuando reconoce que las páginas de su diario, aunque sin demasiados méritos literarios, "dan por supuesta una gloria, una celebridad futura, que les procurará un interés"» (Giordano, 2006, p. 127).

Finalmente, es válido también preguntarse por el posible lector del diario: ¿para quién escribirlo? Trapiello dice que quien escribe un diario en principio lo hace para sí mismo,

> ... pero nadie que lleve un diario ha renunciado a que pueda ser leído alguna vez por otro. A veces alguien concreto de quien se habla en sus páginas, a veces alguien abstracto, suma de todos esos lectores, o mejor, suma de todos esos seres a quien se ama de modo secreto mientras se escribe (Trapiello, 1998, p. 28, citado en Luque Amo, 2016, p. 275).

Gori hizo el mismo proceso. Evidentemente llegó un momento en el que le surgió la idea de unir sus cuadernos en tomos, de comenzar a darle la forma de una *obra*, y al decirlo consideramos que «la justificación de un diario íntimo (como obra) solo podría ser *literaria*» (Barthes, 1986, p. 367) en función de cuatro

PDF generado a partir de XML-JATS4R

motivos: poético, histórico, utópico y enamorado o idólatra. A lo largo de su vida, seguramente, Gori paseó por todos estos motivos para justificar su diario.

En 1992, cuarenta y ocho años después de comenzar la escritura sistemática y continua, se reconfirmó —por motivos que aún no podemos conocer, pero que posiblemente estén en el tomo correspondiente de *Vigilia retenida*— en la consideración de que esos textos guardados en la biblioteca durante toda su vida podían ser publicados. Entonces, pegó una hoja —también manuscrita— en el reverso de la tapa del primer tomo con el siguiente texto:

> Para tener muy en cuenta y respetarlo
>
> 21 de febrero de 1992
>
> Si alguien, alguna vez, cualquiera sea la cantidad de años que pasen, cree de interés público editar —*siempre parcialmente, no todo*— o citar páginas de los tomos que forman Vigilia retenida, debe tener en cuenta que en el transcurso de muchos años he tenido amistad o he conocido muchísimas personas que actuaron escribiendo, tomando posiciones públicas, etc., etc., escritores, poetas. Por razones circunstanciales pude haber escrito, en mis *Vigilias* no favorablemente para ellos, en el entendimiento de que solo escribía para mí. Nada, absolutamente nada que pudiese afectar a alguna persona cuyo nombre esté en estos apuntes debe ser publicado, ni mencionado oralmente.

El autor solo escribía para él mismo, por eso se permitía opinar de manera no favorable sobre algunas personas. Ya con setenta y siete años, Gori había conocido una vida pública como escritor, había escrito y publicado cuarenta libros y numerosos artículos en diarios, había concedido incontable cantidad de entrevistas y había sido visitado por muchas personas que lo consideraban un referente en temas relacionados al derecho, la historia, la sociología y también la poesía y la literatura. Su destino de escritor estaba relativamente cumplido y, como todo escritor del siglo XX nacido después de la publicación de los diarios de Amiel, sabía que la práctica del diario podía pasar del ámbito privado al ámbito público mediante la edición y, en ocasiones, se trata de un paso deseado.

A partir de sus declaraciones, Gori deja en claro que, durante muchos años, escribió *solo para él* y luego comenzó a pensar que sus diarios podrían ser publicados. Posiblemente entonces su escritura haya cambiado a partir de esta toma de conciencia, pero aún no lo sabemos[4]. Hacia el final de su vida, sin embargo, el receptor de sus apuntes cambió. Después de encuadernar el último tomo de *Vigilia retenida*, correspondiente a los años 1998-2001, siguió anotando cosas en cuadernos de tipo escolar, de ochenta páginas con renglones. Estaba casi ciego y con un estado de salud deteriorado («No puedo seguir escribiendo porque no veo como escribo las palabras. Es penoso para mí. Me siento débil, cualquier pequeño esfuerzo me cansa... Estoy asistiendo al lento proceso de mi final», escribió en uno de sus cuadernos correspondientes al año 2002), por lo que sus registros son dispersos —se saltea páginas sin darse cuenta y quedan hojas en blanco, en las que luego vuelve a escribir o a pegar artículos de diarios que, involuntariamente, también pegan varias hojas—. Numeraba sus cuadernos, por ejemplo, uno del año 1996 que dice, en la primera página, «Cuaderno nro. 4 Tomo XI», por lo que presumiblemente había quedado fuera del tomo correspondiente —por descuido o voluntaria omisión—. Entre estos documentos sueltos, hay uno que parece ser el comienzo de una serie dedicada a sus nietos, en las que él manifiesta escribir para ellos, como regalo o como legado[5], fechado en el año 2002. Sin embargo, los apuntes que figuran como

PDF generado a partir de XML-JATS4R

«Cuaderno 2» refieren a sus nietos en tercera persona y siguen reflexionando en el tono de *Vigilia retenida*: «2002. Cuaderno 2. Advierto casi al final de haber escrito toda mi obra que el pensamiento directriz de mis libros se fundamenta en tres principios: naturaleza, humanismo y ficción».

A su vez, en las entradas de su diario correspondiente al último período de su vida —finales de los noventa y principios del 2000— sus registros dejan de lado el tono lírico o eventualmente solemne con el que expresaba sus ideas sobre libros, personas, situaciones políticas y sociales, etc., para dejar paso a largas digresiones y comentarios sobre sus nietos —las actividades de los niños en el jardín de infantes o en la escuela, sus comentarios, sus regalos, pega en su diario los dibujos— y sobre los pájaros. Construye la imagen de un hombre de muchos años que pasa gran parte de su tiempo en su jardín, y así era porque ya no podía leer y porque estaba enfermo (pero, más que una suposición, así lo muestran los últimos documentales que se ocuparon de él).

Es posible que, en alguna revisión (podría ser aquella de 1987, mencionada en los textos), haya puesto título a sus cuadernos reunidos y haya escrito este texto, que aparece en el reverso de una hoja en blanco antes de la primera página:

> Estos apuntes, tomados al azar de las circunstancias, quizá contengan contradicciones explicables por la lógica modificación de conceptos a través del tiempo y por los diversos estados de ánimo que pudieron influir. Por lo demás reflejarían en parte la vida literaria del autor, con el grado de sinceridad que logran casi siempre esta clase de apuntes que no se destinan al público y que por lo mismo, no sufren las sujeciones lógicas del medio social donde uno tiene que desenvolverse.

Gori hace referencia a su *vida literaria* solamente, excluyendo así su vida privada. En el diario, todo lo que se refiere a su *privacidad*, en el sentido que Pardo (1996) otorga al término, oponiéndolo al de intimidad: lo que una persona hace, desea o piensa en privado y no cuenta o publica para no generar conflictos con otros ciudadanos (pp. 13-14). A su vez, la referencia a la vida literaria también nos remite a la idea de que «el diario es la obra de un escritor en ejercicio más que la de un hombre que vive» (Didier, 1996, p. 43).

Gori intenta dejar en claro su receptor inicial, sus anotaciones no estaban destinadas al público originalmente, pero el mismo gesto de aclararlo supone que luego esa idea cambió, y la idea de que otros lectores accedan a sus cuadernos, el *público*, se convirtió en una posibilidad real.

CONSTRUCCIÓN DEL ESCRITOR EN EL DIARIO

Gastón Gori era, en realidad, un seudónimo de Pedro Marangoni. Lo utilizó por primera vez en su adolescencia para participar de un concurso literario, y en el transcurso de su vida, todos lo llamaron Gastón porque ese era el nombre con el que firmaba todo lo que publicaba y todas sus apariciones públicas. En sus apuntes, firma cada vez que finaliza la notación del día. A su vez, Gori tiene un alter ego, Dalmacio Gálvez. Es un personaje que aparece por primera vez en *Y además era pecoso...* (libro de relatos autobiográficos sobre su niñez) y continúa existiendo hasta el final, ya sea en otros libros de cuentos como en diversos artículos publicados en los diarios. Dalmacio es el nombre que Gastón, Pedro, utiliza para hablar de sí mismo en sus ficciones, pero sin nombrarse.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Según Enric Bou, «... el escritor que escribe un diario intenta establecer quién es él, pero el yo "real" se convierte en una ilusión inalcanzable» (en Luque Amo, 2016, p. 95). El diario del escritor sería un texto en el que el «yo» se construye hacia el interior, «en el diario, el "yo" desarrolla su ámbito íntimo o privado, entendiéndolo aquí como la intrahistoria del diarista, que se centraría así en su mundo personal en contraposición al mundo exterior, público, histórico» (Luque Amo, 2016, p. 295). Las posibilidades de complejizar esta operación haciendo entrar en el juego los nombres del escritor son, al menos, interesantes.

Podemos concluir, como un acercamiento preliminar al estudio de los manuscritos *Vigilia retenida* —a pesar de no estar publicados—, que Gori trabajó toda su vida para construir una imagen de escritor, tanto para él mismo como para los demás, la imagen de un *hombre de letras*. Eso es lo que se lee en sus primeros cuadernos. Al final de su vida y de su *Vigilia retenida*, escribe lo que él consideraba los resultados de su vida, de su obra y del trabajo: su infelicidad y su felicidad, su tristeza, la memoria y la desmemoria, los reconocimientos públicos y los olvidos.

Recuperar la figura de Gastón Gori como escritor —de provincia, santafesino, pero también argentino y latinoamericano—, recuperar su obra literaria, poner en valor su archivo personal, recorrer sus aportes y, en suma, estudiar y reconstruir su imagen de escritor es una forma de habilitar el diálogo entre literatura, sociedad e historia en Santa Fe y en la Argentina y, más que nada, de oír su voz nuevamente, que aún tiene mucho que decir.

Referencias Bibliográficas

Altamirano, C. y Sarlo, B. (1993). *Literatura / Sociedad*. Buenos Aires: Editorial Edicial.

Ansó, V. (2014). Huellas de la inmigración y la cultura italiana en Santa Fe: recorrido por autores locales. En Artucio, G. (comp.) *Adilli, escritura e imágenes* (pp. 11-17). Paraná: Editorial UADER.

Ansó, V. (2015). Inmigración en Argentina: un recorrido por los estudios literarios italianos [ponencia]. XXX *Congreso ADILLI de Lengua y Literatura italianas (Asociación Docentes e Investigadores de Lengua y Literatura Italianas)*. Universidad del Salvador, Buenos Aires.

Barthes, R. (1986). Deliberación. *Lo obvio y lo obtuso* (pp. 365-380). Barcelona: Paidós.

Blanchot, M. (1979). El diario íntimo y el relato. *El libro que vendrá* (pp. 207-212). Caracas: Monte Ávila Editores.

Bravo Herrera, F. (2001). Inmigración: conflictos culturales y problemáticas de la identidad. *Revista Claves*, (106), 10- 11.

Bravo Herrera, F. (2002). Viajes y fronteras en torno a la e(in)migración. *Cuadernos de Humanidades*, (12), 233-244.

Bravo Herrera, F. (2010). Italia y Argentina en la literatura. Diálogos y entrecruzamientos. *Revista Claves*, (192), 8-9.

Bravo Herrera, F. (2012). Gastón Gori: distribución de la tierra e inmigración en la «Pampa gringa». *Alba de América*, 32, (60-61), 141-157.

Bravo Herrera, F. (2015). *Huellas y recorridos de una utopía. La emigración italiana en Argentina*. Buenos Aires: Editorial Teseo.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Bravo Herrera, F. (2017). Voces y representaciones de la inmigración italiana en la literatura argentina. *Cuadernos del hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, (8), 38-56.

Bourdieu, P. (1971). *Campo de poder y campo intelectual*. Argentina: Folios ed.

Castelli, E., Cervera, F., Gori, G., Isaías, J., Valli, O. (1991). *Inmigración, identidad y cultura*. Santa Fe: Ediciones Culturales Santafesinas.

Castelli, E. (1998). *Un siglo de Literatura Santafesina. Poetas y narradores de la provincia (1900-1995)*. Santas Fe: Ediciones Culturales Santafesinas.

Crolla, A. (2012). Literatura, territorialidad y matrices culturales. Una mirada desde la «zona». En Montezanti, M. y Matelo, G. *El resto es silencio. Ensayos sobre literatura comparada* (pp. 91-104). Buenos Aires: Ed. Biblos.

Crolla, A. (dir.) (2013). *Las migraciones ítalo-rioplatenses. Memoria cultural, Literatura y Territorialidades*. Santa Fe: Ediciones UNL.

Crolla, A. (dir.) (2014a). *Altrocché! Italia y Santa Fe en diálogo. Historia, ciencia, cultura y voces poéticas de la Pampa Gringa*. Santa Fe: Ediciones UNL.

Crolla, A. (ed.) (2014b). *Italia y Francia en Santa Fe. Diversidades, legados y reconfiguraciones*. Santa Fe: Ediciones UNL.

Crolla, A. (dir.) (2014c). *Memoria cultural y territorialidad*. Santa Fe: Ediciones UNL.

Crolla, A. (2015a). ¡Puro gringo! Perfiles de la inmigración italiana en las colonias santafesinas. *ZIBALDONE. ESTUDIOS ITALIANOS III*(i, 5), 137-159.

Crolla, A. (2015b). Voces silentes y contrapuntos heterotópicos sobre el fenómeno inmigratorio. Recuperaciones de los Berck Bernard y de Laura Pariani desde la academia argentina. *Civitas-Revista de Ciências Sociais, 15*, (3), 453-472.

Didier, B. (1996). El diario ¿forma abierta? *Revista de Occidente*, 182-183.

Giordano, A. (2006). *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Giordano, A. (2011). *La contraseña de los solitarios. Diarios de escritores*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Gramuglio, M. T. (1992). *La construcción de la imagen*. Santa Fe: Ediciones UNL.

Gori, G. (2001). *El señor de los picaflores*. Santa Fe: Ediciones UNL.

Gori, G. (s/d). *Vigilia retenida*. [Manuscritos inéditos].

Mandoki, K. (2006). *Prácticas Estéticas e Identidades Sociales. Prosaica II*. México: Editorial Siglo Veintiuno.

Luque Amo, A. (2016). El diario personal en la literatura: teoría del diario literario. *Castilla. Estudios de literatura, 7*, 273-306.

Pardo, J. (1996). *La intimidad*. Valencia: Pre-Textos.

Pauls, A. (1996). Las banderas del célibe [prólogo]. *Cómo se escribe el diario íntimo*. Buenos Aires: Ateneo.

Pené, M. (2013). En busca de una identidad para los archivos de la literatura. En Goldchluk, G. *Palabras de archivo* (pp. 13-32). Santa Fe: Ediciones UNL.

Romano, E. (2000). Origen, trayectoria y crisis de la narrativa regionalista argentina. *Inti: Revista de literatura hispánica*, (52). Recuperado el 03 de junio de 2017, desde http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss52/28

Trapiello, A. (1997). El escritor de diarios. Recuperado el 15 de septiembre de 2017, desde biblioteca.unedteruel.org/la_biblioteca_recomienda/391.pdf

Notas

* Profesora y licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Litoral y Laureata magistrale in Lingue e Letterature europee, americane e postcoloniali por la Università Ca'Foscari Venezia. JTP de las cátedras Literatura Francesa e Italiana y Seminario de Literaturas Comparadas de la Universidad Nacional del Litoral. Correo electrónico: ansovaleria@gmail.com

[1] Para una reseña biográfica completa, nos remitimos al apartado final de *El Señor de los picaflores*, Ediciones UNL, 2005.

[2] Como ejemplos se pueden citar el Portal Virtual de la Memoria Gringa (http://www.fhuc.unl.edu.ar/portalgringo/crear/gringa/index.html) y el Museo Virtual ¡Altrocché! (http://www.fhuc.unl.edu.ar/portalgringo/museoaltrocche/), como tentativas de recopilar y de profundizar en la temática de las colonias gringas y las relaciones con Italia, y puede destacarse el blog Literatura Argentina e Italiana en diálogo (http://literaturargentinaeitaliana.blogspot.it), a cargo de F. Bravo Herrera.

[3] Se considera que los documentos se encuentran bien conservados cuando mantienen tanto su aspecto físico como su funcionalidad, es decir, su capacidad para transmitir la información que contiene —en el caso de los manuscritos, que permanezcan legibles—.

[4] A los fines de concretar este trabajo, se completaron parcialmente las transcripciones del primer tomo de *Vigilia retenida*, iniciadas en función de otras indagaciones, pero aún no se analizaron los nueve tomos restantes. Para establecer una comparación, solo se consultaron, de manera superficial, algunas notas dejadas en sus últimos años, no incluidas en los tomos encuadernados de *Vigilia retenida*, sino recogidas en cuadernos dispersos.

[5] No se transcriben aquí por discreción para con la familia del autor, particularmente su hija Mónica Marangoni, albacea del legado de Gastón Gori y quien autoriza y supervisa el tratamiento que se les da a los materiales inéditos de su padre.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Artículos

TENSIONES EN LA PRIMERA NOVELA LUNFARDA: *LA MUERTE DEL PIBE OSCAR*

Antoniotti, Daniel

Daniel Antoniotti jordantonio@hotmail.com
Academia Argentina del Lunfardo , Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
núm. Esp.09, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 31 Marzo 2018
Aprobación: 24 Mayo 2018

URL: http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601676006/index.html

Resumen: En esta obra de Luis C. Villamayor, publicada por primera vez a modo de folletín por entregas en una revista, en 1913 (y luego como libro en 1926), se registran situaciones de escritura en las que las voces propias del argot porteño se entreveran con zonas de un registro literario decoroso. El modo en el que el caudaloso vocabulario marginal —por momentos hermético— que se emplea se inserta dentro de una novela, escrita con los cánones del más tradicional realismo, se vuelve de particular interés a la vista de que esta sería la primera mixtura intensa entre el discurso de la narrativa literaria estándar con el léxico lunfardo. Pero, además de las lingüísticas, se verifican tensiones literarias al presentarse como protagonista a un novedoso delincuente urbano, cuando las historias ficcionales decimonónicas se nutrían, en muchos casos, de bandidos rurales. Por último, en el campo del pensamiento filosófico y científico, también aflora una tensión que da pie para examinar el inicio del proceso de cambio del paradigma criminológico positivista y lombrosiano hacia una visión más comprensiva de la situación ambiental de miseria como causa del delito.

Palabras clave: Lunfardo, Literatura Popular, Criminología, Marginalidad.

Abstract: *In this work by Luis C. Villamayor, published for the first time as a serialized serial in a magazine in 1913 (and then as a book in 1926), writing situations are recorded in which the typical voices of Buenos Aires slang are interspersed with areas of a decent literary record. The way in which the abundant marginal vocabulary —at times hermetic— that is used is inserted into a novel, written with the canons of the most traditional realism, becomes of particular interest in view of the fact that this would be the first intense mixture between the speech of the standard literary narrative with the lunfardo lexicon. But in addition to the linguistic ones, literary tensions are verified too when a novel urban delinquent appears as protagonist, when nineteenth-century fictional stories were nourished in many cases of rural bandits. Finally, in the field of philosophical and scientific thought, there is also a tension that gives rise to examine the beginning of the process of change from the positivist and lombrosian criminological paradigm towards a more comprehensive vision of the environmental situation of misery as the cause of crime.*

Keywords: *Lunfardo (Argentine Slang), Popular Literature, Criminology, Marginal People.*

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

I

En 1913, se publica, en forma de folletín, en la revista *Sherlock Holmes, La muerte del Pibe Oscar (célebre escrushiante)*, con la firma de Canero Viejo, seudónimo de Luis C. Villamayor, que se inserta, con tensiones, en el corpus literario de la época. Por lo pronto, el carácter folletinesco de la primera versión leída por el público lo incluye en la cultura de masas que venía escalando posiciones en las últimas décadas del siglo XIX. La referida publicación era presentada como «crónica de policía, teatro y turf». La mayor parte del material abordaba el tema policial desde lo periodístico, lo ficcional y lo histórico, es decir, casos célebres de la crónica roja del país o del extranjero. Se editó como libro en 1926, pero un incendio en la imprenta hizo que se perdiera la mayoría de los ejemplares. Por ello fue muy poca la crítica que hubo sobre este texto; es digna de mención la que realizó Luis Soler Cañas en su obra *Orígenes de la literatura lunfarda* (1965, p. 95 y ss.), a comienzos de la década de los sesenta. Su reedición en 2015, con introducción, notas y glosario de Oscar Conde, permite un análisis pormenorizado de este peculiar texto: *La muerte del Pibe Oscar (célebre escrushiante)*.

Si tuviésemos que buscarle un nicho de sentido literario, desde ya que *La muerte...* la podemos adscribir en la polaridad civilización y barbarie. A principios del siglo xx, se ubica con comodidad en la secuencia que describe María Rosa Lojo en *La «barbarie» en la narrativa argentina (siglo XIX)*, pues el Pibe Oscar es un personaje del linaje de los cuchilleros que aparecen en *El Matadero* (el Matasiete, por ejemplo); es el gaucho malo del *Facundo*; y hasta su identificación con el *Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez, es tan nítida que Villamayor usa este célebre nombre propio como equivalente a delincuente: «era un moreira». Recordemos que, a partir de esta obra, también se acuñó la palabra «moreirismo», para etiquetar obras de carácter análogo al folletín de Gutiérrez.

Y más allá de Moreira, y con carácter muy propio, nos encontramos, en la literatura de las décadas anteriores, con *Santos Vega* y, desde luego, con *Martín Fierro*, quien es un penalizado por el juez de paz. Pero la gran diferencia con estos personajes del siglo XIX es que se trata de bandidos rurales.

Beatriz Sarlo señala que, en la década del veinte, la literatura argentina realiza un viraje tendiente a poner en foco a los marginales (1988, p. 179). Este relato de 1913 pareciera ser pionero en ese sentido. También estamos ante el género policial, validado durante mucho tiempo por la crítica, y seguramente en estos años, como literatura de evasión. Claro que *La muerte del Pibe Oscar* se editará como libro en 1926, es decir cuando pareciera que esos textos de marginales empiezan a tener viabilidad. 1926 es también el año de *El juguete rabioso*, y el de *Tangos*, de Enrique González Tuñón. Y, por su parte, la literatura de temática rural verá el alumbramiento de *Don Segundo Sombra*, gaucho decente si los hubo.

Es el momento de la clara disputa entre Florida y Boedo. El realismo social de Boedo, en buena medida, se acerca al clima de denuncia de la novela de Villamayor. Prosistas de la crudeza de Elías Castelnuovo o de Leónidas Barletta sintonizan con el tono de Villamayor, pero este no es tan truculento. Tiene sí Villamayor la ternura de los boedistas.

Por buscar otros vínculos, se dan semejanzas con la novelística de Manuel Gálvez, el de *Historia de arrabal*, por ejemplo, y, en menor medida, podemos detectar cierta analogía con algunos cuentos de Horacio Quiroga.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Claro que, respecto de la filiación boedista de Villamayor, cabe preguntarse si en la imprenta de Boedo 837, donde funcionaba la sede del grupo, un guardiacárcel como Villamayor hubiese sido aceptado como contertulio por esos intelectuales de izquierda (aunque sabemos que Villamayor era amigo de Alfredo Palacios).

El novelista se lanza a escribir con pretensiones, es evidente que conoce bien el registro literario estándar del momento. Entre el realismo y el naturalismo al uso, hace transitar su prosa. Hay una cita confusa, cuando le atribuye a Rubén Darío un verso de Amado Nervo, pero más allá de la equivocación que puede tener cualquiera, esto sirve como índice del catálogo de lecturas prestigiosas que frecuentaba el escritor en los inicios del siglo XX. Hay un epígrafe de Almafuerte, se menciona a Jean Valjean, el protagonista de *Los miserables*, de Víctor Hugo. Está claro que Villamayor leía lo que se debía leer en ese momento.

Además del tema social, con claros visos de denuncia, también hay lugar para la picaresca en la novela: esto vuelve al Pibe protagonista simpático. Se viven escapes dignos de la más entretenida novela de aventuras. Hay intriga, hay mucha acción y, como ocurre muchas veces en el género, la introspección psicológica no es demasiado profunda. Oscar es un pibe pobre, víctima del sistema, que, encerrado de muy chico en un reformatorio, aprende allí las malas artes del delito.

Un personaje que parece ir delineando futuras imágenes tangueras es la madre. Un arquetipo de lo que dará la letra de ese género. El encuentro con ella genera un momento de clímax, la «santa viejecita» a la que se adora y ante la que hay que arrepentirse por los disgustos causados.

Claro que aquí los disgustos no son meras «calavereadas», como ocurrirá en los tangos de esta vertiente, dispendio del dinero en juego, noches y copas, trasnochadas y farras con mujeres de vida airada, sino la comisión de gravísimos delitos.

Respecto de esta condición de novela de aventuras que le cabe a *La muerte del Pibe Oscar*, vale recordar que, entre las lecturas poco prestigiosas que se le atribuyen a Roberto Arlt, se encuentran malas traducciones de Alejandro Dumas, como *Los tres mosqueteros*, por ejemplo. No sé si Villamayor emuló a Arlt, pero hay tramos de novela clásica de aventuras.

Hay uno que merece recordarse en particular, cuando, después de fugarse de la cárcel de Caseros (arquitectura que, al día de la fecha, se mantiene muy semejante a como era para la época del primer Centenario), Oscar se va a caballo ante esas murallas con almenas y torretas, que todavía están, y desafía a los guardias que salen en su persecución y los burla.

Hay otra escena parecida con una huida a pie en la que el Pibe termina refugiándose en un aljibe. Este tipo de situaciones era frecuente en esa literatura por entregas de una revista popular como *Sherlock Holmes*.

También se nos ocurre vincular este modo de relato sumamente ágil con la influencia que el cine, el primer cine mudo, que ya se veía en Buenos Aires a principios del siglo XX, iba a imponerle a la literatura. La narrativa visual empezaba a sembrarse de manera inconsciente, en su etapa pionera, en los escritores que tomaban contacto con ese género modernísimo. Para 1913, ya hay una generación de espectadores cinematográficos competentes y, sin darse cuenta, esas modalidades narrativas van filtrándose en muchísimos prosistas, especialmente en las escenas de acción.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Villamayor, como novelista, de lo que sí es consciente es de que va a explayarse en un terreno que conoce en varios aspectos. Por ejemplo, en las manualidades del «escruche» y de la ganzúa, pues resulta muy claro dando las explicaciones del caso. A la prosa de sumario policial o judicial la vuelve literatura. Villamayor es conocedor de los oficios delictivos no porque los ejerza, sino porque los examina para reprimirlos o para prevenirlos.

Todo lo que en la profesión del Pibe Oscar se acostumbra a hacer, en la del teniente Villamayor se acostumbra a contar y a escribir para enterar al comisario, al fiscal, al juez. Estos son los momentos didácticos de la novela. Esto también se refleja en el modo en el que los «pungas» eluden el acoso policial. Como al Pibe lo buscan en la Capital, se refugia en un «aguantadero» de Quilmes. Otro campo en el que el novelista es avezado conocedor es el carcelario.

El Pibe Oscar también despliega acciones no violentas, elaboradas, como cuando se hace pasar por empleado de la compañía telefónica. Es un emprendedor, funda, diríamos hoy, una PYME del «choreo» y disciplinas afines, la Maffia Criolla.

En su seguridad como novelista, el autor va construyendo, con solvencia literaria, un protagonista interesante. Se menciona una serie de delitos notabilísimos, esos que el periodismo sensacionalista va a amplificar: el crimen del carbonero, el crimen del portugués. Inclusive se le terminan imputando delitos que no había cometido, de tanto prestigio (si le podemos llamar así) que cosecha con sus malas artes.

Cuando le toca estar detenido, el Pibe será un astro de la fuga; cuando tenga que pelear, facón en mano, nadie lo va a superar; y será también exitosísimo con las mujeres, gran bailarín en las milongas.

Entre los recursos literarios en los que se le nota cierta destreza al novelista debutante encontramos un salto cronológico, una analepsis (el *flashback* cinematográfico), cuando, en el capítulo 25 (de los 32 de la obra), se vuelve a la infancia, se mezclan tiempos, se baraja el ayer con el hoy. Aquí hay una pendiente que va a desembocar en la muerte del Pibe Oscar. Al final llegamos al principio, si es que toda novela (toda obra literaria, diríamos) principia por el título.

En estos últimos capítulos, se desliza una idealización, como en la saga de ciertos bandoleros históricos, Mate Cosido, Bairoleto. Ya a esta altura se nota que Villamayor está fascinado con su protagonista, lo llama «Quijote», «Caudillo».

En este punto, el personaje principal ya está consolidado. Diríamos, además, que es el único personaje consolidado con aristas diversas y complejas. Todo lo que no se encuentra en los demás personajes, en general, más planos y unidimensionales.

Cuando se acerca el desenlace, aparece Zonia la polaca, la «mina» que lo quiere regenerar, infructuosamente, claro. Más allá de que el lector nota que se está llegando al final de la obra, hay indicios de que todo va a terminar y mal, como lo preanuncia el título. El Pibe ya está muy «marcado», pero él, de manera épica, resuelve enfrentar su destino. La muerte es uno de los pocos momentos truculentos. Le fallan los rebusques de pícaro, hay algo que le sale mal, y así termina el itinerario del Pibe Oscar.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

II

El lenguaje de la novela presenta varios focos de interés. Desde el punto de vista de la enunciación, en el relato, irrumpe un «A propósito de lo que hemos hablado en Pibes y canillitas», que refiere a «cómo se corrompe la purretada». Tenemos, pues, a un narrador que aflora en una primera persona plural, que es el funcionario policial o penitenciario Luis C. Villamayor, supuesto autor del mencionado trabajo «Pibes y canillitas». Claro que el plural en primera persona, más allá del carácter de plural mayestático o de modestia, engloba a otras personas «bien pensantes» como el propio autor. Está dirigido a lectores con responsabilidades en la cosa pública.

La novela tiene una moraleja muy manifiesta, algo frecuente en el naturalismo, destinada a gente con poder que, se presume, puede cambiar situaciones de injusticia social. Esta demanda está formulada de una manera que, de tan explícita, leída hoy, resulta ingenua.

Siguiendo con la voz narradora, ese «nosotros», esa primera persona plural de la buena conciencia, que pretende identificarse con los lectores respetables que podían leer ese libro, por momentos, le cede la voz al protagonista: «—Oscar solía decirnos: —En la correccional de menores me hice malo, un sinvergüenza, el más perfecto caradura de toda la muchachada» (Villamayor, 2015, p. 81). Así, toma la forma del relato enmarcado: uno cuenta lo que le contó otro. Se crea, a veces, un ida y vuelta entre el narrador y el protagonista. Oscar toma al narrador como interlocutor: «—Vea, no le miento Teniente, ¿lo ve?... arrímese y toque usted mismo para que así se dé cuenta que lo que le estoy batiendo no es grupo, ¿lo ve?, tengo un remo roto, me lo quebró uno de ellos, de esos bacanes» (Villamayor, 2015, p. 85). Ese teniente al que se dirige es probable que sea el guardiacárcel Villamayor:

> En ese ambiente, entre tanto lunfardo, terminé de perderme y con el tiempo me hice un chorro en toda la extensión de la palabra. También Teniente no era para menos, había cada chinche y rana entre ellos, que hasta a un mudo lo habrían sacado de líneas (Villamayor, 2015, p. 86).

Por lo que se aprecia en este enunciado, cuestiona Oscar el paradigma lombrosiano, pues sería entonces el medio ambiente el que lo lleva a la perdición.

Los lunfardismos aparecen repartidos en distintos párrafos, entreverados en la lengua literaria estándar. Por ejemplo, y como pauta de escritura correcta de la época, son frecuentes los enclíticos: *mirolo, sentose, creyose, creyolo*, tan alejados de la oralidad del español rioplatense.

Frente a esta forma protocolar, de golpe aparece una catarata lunfarda. Por momentos, en algunos párrafos, la densidad léxica de lunfardismos herméticos es tal que, sin las notas del editor (Oscar Conde), se desalentaría hasta el lector más entusiasta. Hay cinco carillas (pp. 90-94) que serían dos si no fuese por las notas aclaratorias de significados. Claro, es que hay 76 notas, de la número 186 a la 262.

La novia Zonia, la Polaca, también introduce una variante de tensión lingüística, porque, como en algunas viejas películas argentinas y en mucha novela argentina de época, habla de «tú», pero esto, claro, metido en un tremendo océano lunfardo. Con este matiz lingüístico peculiar, se refuerza la idealización

PDF generado a partir de XML-JATS4R

de la novia. Zonia, de tan sublime, no puede decir: «che, vos». Suavecita y todo, miren de quién se va a enamorar.

Hay un capítulo hacia el final que se titula «Estudiando al tipo», y aquí no se dice «tipo» en el sentido vulgar o coloquial. Se alude a tipologías biológicas o criminológicas. Es decir, hay un espacio de lengua para un tecnolecto prestigioso, el de la medicina forense de cuño positivista con su jerga profesional muy al uso a fines del XIX y principios del XX.

Inclusive, en este capítulo, se ensaya una taxonomía de perversiones sexuales, que las habría y muchas en los establecimientos penitenciarios. El sobrio novelista que pretende ser Villamayor no va a ir más allá, y ya es bastante para la época.

III

A estas tensiones literarias y lingüísticas se suman, como ya adelantamos, tensiones con el paradigma de la ciencia positiva de la época. Concretamente, con el pensamiento criminológico. Por momentos, aparece una cierta predestinación, que, desde luego, no está condicionada por las moiras o los dioses de la tragedia griega, ni por los astros, sino por la biología.

Con ese mandato natural hay un ida y vuelta. A veces, es el propio Pibe el convencido de su destino inevitable, pero también, por momentos, hay una apertura hacia una criminología más sociológica que biológica. El protagonista tiene contradicciones en ese sentido.

En estas partes aflora ese moralismo explícito, que, como ya recordamos, nos remite, por momentos, a ciertas páginas de la literatura militante de Boedo o a Manuel Gálvez. La línea política de la novela es decididamente crítica con la autoridad carcelaria.

Dentro del repertorio especializado de la delincuencia, el Pibe está orgulloso de su éxito porque se empieza a convertir en un «enemigo público número uno». Es el héroe que va al frente, que se juega la vida, que es intrépido y, por eso, desprecia a los «campanas», delincuentes que se limitan a avisar si hay policías en las proximidades del hecho, pero no toman parte activa en él.

Oscar tiene lo que la criminología de aquellos años llamaba «conciencia moral», lo que todavía hoy, en los informes de psiquiatría y de psicología forense, se explicita como «comprender la criminalidad del acto».

IV

Como adelantamos, el rescate de esta novela es, sin duda, un aporte valioso para los estudios literarios, lingüísticos, criminológicos, pero se agregan también tensiones para el análisis de las relaciones entre la cultura reconocida como alta o erudita y la baja cultura o cultura popular.

Y también daría pie para la tensión histórica. Poner en contexto al personaje, el Pibe Oscar, y al autor, Luis C. Villamayor, puede servir para evidenciar las complejidades de la Argentina del Centenario, tan idealizada, pero con contradicciones que ni la mirada más ingenua debería pasar por alto.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Referencias Bibliográficas

Lojo, M. R. (1994). *La «barbarie» en la narrativa argentina (siglo XIX)*. Buenos Aires: Corregidor.

Sarlo, B. (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Soler Cañas, L. (1965). *Orígenes de la literatura lunfarda*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XX.

Villamayor, L. C. (2015). *La muerte del pibe Oscar (célebre escrushiante)*. Introducción, notas y glosario de Oscar Conde. Buenos Aires: UNIPE. Colección Boris Spivacow.

Notas

* Profesor adjunto de Lingüística en la Universidad CAECE y profesor adjunto de Lengua y Literatura Castellana en la Universidad del Museo Social Argentino. Académico de número de la Academia Porteña del Lunfardo. Correo electrónico: jordantonio@hotmail.com

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Gramma

Bocco, Andrea Alejandra

Andrea Alejandra Bocco anbocco@gmail.com
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
núm. Esp.09, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 31 Marzo 2018
Aprobación: 24 Mayo 2018

URL: http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601676007/index.html

Resumen: El relato de viajes tiene una centralidad indiscutible en la literatura culta decimonónica y, hacia finales del siglo, permite mapear las escrituras argentinas desde posibilidades heterodoxas y descentradas de lo portuario. A partir de esta hipótesis, pretendemos abordar una recopilación de artículos de viaje que Amado J. Ceballos publica en el diario *La Nación*, con el seudónimo de Ashaverus. En 1897, se editan en forma de libro, bajo el título *Tierra adentro. Sierras de Córdoba. Excursiones por los departamentos Anejos Norte, Punilla, Cruz del Eje y Minas*. Nos interesa observar las particularidades de la construcción de «tierra adentro» en Ashaverus y de qué modo sus textos hacen sistema con otros relatos de viajes: *Una excursión a los indios ranqueles* (1970), de Lucio Mansilla; *Viaje por la Patagonia* (1872), *Viajes a las Sierras de Tandily de la Tinta* (1884) y *Viaje a Misiones* (1887), de Eduardo Holmberg; *En las Tierras del Inti* y *La Australia argentina* (1898), de Roberto Payró; *En el mar austral* (1898), de Fray Mocho; *Un viaje infernal* (1899), de Eduardo Gutiérrez; entre otros.

Palabras clave: Relato de Viajes, Heterodoxia, Literatura Argentina, Ashaverus, Tierra Adentro.

Abstract: *Travel literature occupies an indisputable centrality in high nineteenth-century literature and, towards the end of the century, it allows us to map Argentinian Literature from an unorthodox view not port-centered. From this hypothesis, we intend to address a collection of travel articles that Amadeo J. Ceballos publishes in the newspaper* La Nación*, under the pseudonym of Ashaverus. In 1897, they were published as a book, under the title* Tierra adentro. Sierras de Córdoba. Excursiones por los departamentos Anejos Norte, Punilla, Cruz del Eje y Minas *[Inland. Córdoba Hills. Excursions through the departments of Anejos Norte, Punilla, Cruz del Eje and Minas]. In this work, we are interested in observing the particularities of the construction of "inland" in Ashaverus and how his texts form a system with other travel stories, such as* Una excursión a los indios ranqueles *[An excursion to the Ranquel Indians] (1970) by Lucio Mansilla;* Viaje por la Patagonia *[Trip through Patagonia](1872),* Viajes a las Sierras de Tandil y de la Tinta *[Trip to the Sierras of Tandil and of the Tinta] (1884) and Viaje a Misiones [Trip to Misiones] (1887) both by Eduardo Holmberg;* En las tierras del Inti *[In the Lands of the Inti] and* La Australia argentina *[The Argentinian Australia] (1898) by Roberto Payró;* En el mar austral *[In the southern sea] (1898) by Fray Mocho;* Un viaje infernal *[A hellish journey] (1899) by Eduardo Gutiérrez; among others.*

Keywords: *Travel Literature*, *Heterodoxy*, *Argentinian Literatura*, *Ashaverus*, *Inland*.

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

EL OJO VIAJERO DESDE EL TREN

El escritor que particularmente abordaremos, Amado J. Ceballos, fue un cordobés, cuya actividad en el campo naciente del periodismo, a finales del siglo XIX, lo tuvo como actor destacado. Por ese entonces, más precisamente durante la década de 1890, el diario *La Nación* encarga a un número importante de colaboradores tareas periodísticas en el contexto de viajes. Surge así el *repórter* viajero en el marco de un proceso de modernización creciente, ya con sus primeras crisis, y un proyecto de nación que tiene a hombres del interior del país como principales responsables.

Las asiduas colaboraciones en *La Nación* bajo la firma de Ashaverus, en algunas ocasiones, eran reproducidas en diarios de Córdoba, dada la directa referencia que hacía el *repórter* viajero de la geografía del interior provincial. Finalmente, una recopilación de ellas vio forma de libro desde la Imprenta Cooperativa de Buenos Aires.

Tierra adentro adscribe al género «relato de viajes» y porta los tres rasgos fundamentales que Luis Alburquerque-García (2011) señala como propios: 1) es un relato factual que se sostiene y se apoya en lo verificable; 2) lo descriptivo se impone a lo narrativo; 3) posee un carácter testimonial. En este sentido, cada episodio del viaje que entrama el texto posa la mirada, especialmente, en los detalles de las actividades agrícolas e industriales que va descubriendo o que intuye pueden desarrollarse en el corto plazo. Destaca, también el avance de algunas obras que marcan un ritmo de «progreso» para la provincia: ferrocarriles, diques, diversos emprendimientos turísticos (algunos exitosos, otros no tanto), usina eléctrica. Aquí el viajero opera como sujeto consustanciado con el proyecto modernizador que se solaza con lo que significan la transformación y la superación de la antigua fisonomía colonial. De hecho, la «excursión» (como él mismo la llama) se realiza en tren, cuyas estaciones demarcan los cortes del relato, que se expresan como «descansos» a los que invita al lector.

La paratextualidad —elemento importante también del género (Alburquerue-García, 2011)— tiene mucha relevancia en esta obra. Por un lado, la portada presenta un título ya sugestivo y hasta equívoco si pensamos en la tradición letrada. «Tierra adentro» remite, en esa tradición, al espacio del desierto habitado por el «salvaje»; es, por ejemplo, el ámbito que recorre Mansilla en su *Excursión*. Pero, en la actualidad de Ashaverus, ese desierto se ha conquistado y, por tanto, se resemantiza el significado de ese sintagma nominal. Sin embargo, algunos semas centrales se mantienen: remite a lo desconocido, lo extraño, en la medida en que aquello que presenta cada momento del viaje no está incorporado al imaginario de los lectores porteños. Volveremos sobre el tema de la denominación «tierra adentro».

Por otro lado, el libro incorpora ocho láminas. En muchas de ellas se presentan las obras públicas que se desarrollan en la provincia; en otras, se muestran sus riquezas naturales. En este punto, por una parte, las ilustraciones refuerzan el sentido del progreso con el que se quiere representar a Córdoba, cuya imagen clerical y colonial se construye en el Facundo y se reproduce luego como símil;

PDF generado a partir de XML-JATS4R

por otra parte, buscan hacer visible esa «tierra adentro» desconocida y poco transitada.

Finalmente, en la portada del libro, aparece una descripción del autor bajo su seudónimo: «Colaborador de *La Nación*, de Buenos Aires; físico; geólogo; botánico; mineralogista; meteorologista, agrónomo; político; etc., etc... todo de afición y ocasión; de profesión vagabundo é impresionista». En ese «etc.» repetido, aparece la acumulación de actividades y de saberes que, lejos de posicionarlo como un sujeto superior, lo ubica en la diversidad, en la no especialización, en la heterodoxia; todo ello reforzado por el remate de la presentación que lo distancia de la meticulosidad y del método del científico para acercarlo a la nueva sensibilidad finisecular. El mismo Ashaverus, en el texto de apertura titulado «Dos Palabras», se defiende del posible reclamo de algunos supuestos lectores europeos de por qué no se especializa en una rama del conocimiento, y responde:

> Por varias razones (sin pretender agotarlas): porque la sociología y la ciencia de América no lo permiten; porque aquí somos fatalmente enciclopedistas; porque en los países nuevos suele ocurrir el caso, por ejemplo, de que dirija un gran instituto de educación de cualquier categoría un analfabeto; [...] porque finalmente si así no fuera, el autor no sería ni merecería ser llamado como es y se llama (1897, pp. 6-7).

En este rico fragmento, advertimos la construcción de un *locus* de enunciación americano que contrasta con posiciones cosmopolitas típicas de algunos de sus congéneres. Por lo tanto, no se trata solo de hablar sobre Córdoba, sino de hacerlo desde una modulación distinta sin ser localista: la propia condición de errante lo salva de ese pintoresquismo.

De algún modo, entonces, el enunciador en su errancia, en su vagabundeo, necesita de diversos saberes para hacer frente a la cotidianidad, al día a día, para sobrevivir. Su mismo texto es producto de esa heterodoxia de saberes: «una ensalada geográfico-descriptiva» (1897, p. 5), como Ashaverus lo designa. Esto provoca una posición en la enunciación que conjuga diversidad y heterogeneidad, y que apunta a lectores diversos: «los prácticos del tanto por ciento», «los estudiosos» y «los aficionados a excursiones de mero placer» (1897, p. 5). Recuperando la tradición del *Lazarillo de ciegos caminantes*, en el que se combinan lo serio y la broma, lo útil y el mero entretenimiento, la ensalada que compone *Tierra adentro. Sierras de Córdoba. Excursiones por los departamentos Anejos Norte, Punilla, Cruz del Eje y Minas* va intercalando chanzas e ironías junto al aporte de datos orientadores para el viajero.

Por ejemplo, en lo que podríamos denominar el primer capítulo y que presenta el tramo inicial del viaje, «De Cosquín a Capilla del Monte», se incrusta una historia. Al llegar a la estación secundaria de Casa Bamba, decide recuperar una historia que los pobladores de la zona consideran real —pero que él mismo agrega que puede ser leyenda de principios del siglo XIX—, que trata de un trabajador negro que rapta a la hija del dueño. Desaparecen y se los halla mucho tiempo después, cuando ya han formado una familia con descendencia. Al aludir a esta situación, expresa que ya había pasado todo lo que uno se puede imaginar «y envidiar quizá (Dios me perdone el juicio)» (1897, p. 10). Echa un manto de piedad socarrona sobre el asunto: «no es bueno que el hombre esté solo (aunque sea negro)» (1897, p. 10). Luego de este momento de distención (y racismo) del viaje, el narrador anota que la gruta de Bamba, donde vivía con su familia, fue

partida por el ferrocarril de esos «bárbaros ingleses cuyo positivismo insensible no ha sabido respetar esta reliquia de nuestro romanticismo colonial» (1897, p. 10).

Aquí podemos ver cómo funciona «la ensalada» de Ashaverus: disfrute de veraneante, datos geográficos precisos, crítica política. Este último elemento, al que aún no habíamos aludido, nos termina de amplificar los alcances del texto. Como sostiene Gabriela Boldini —tal vez en uno de los primeros estudios sobre este texto—, Amado J. Ceballos, en esta obra, realiza una descripción productivista, «pero también reclama por una buena política, respetuosa de los derechos del pueblo, que opere y actúe sobre ese espacio» (2011, p. 333) cordobés. Esta situación nos configura a un enunciador complejo que no solo reconoce los aportes del progreso, sino que es crítico de los efectos sociales negativos que genera. Incluso interpela, de alguna forma, al modelo económico finisecular que ubica a la pampa como eje del desarrollo al hablar de la casi desaparición de la actividad minera en Córdoba y de la dificultad que esto conlleva para incorporarse a un proyecto de desarrollo que, de por sí, la expulsa (Boldini, 2011).

Desde el seudónimo elegido, el enunciador construye una identidad herética. Recordemos que Ashaverus es uno de los nombres dado al judío que no le ofreció agua a Jesús, sediento en el camino hacia la cruz y, por tanto, recibió el castigo divino de errar hasta la Parusía. Desde esa condición herética, el narrador se vuelve heterodoxo: escribe desde el centro (Buenos Aires) para evidenciar que hay algo más que la ciudad cosmópolis; muestra el progreso e impugna su deshumanización; en Córdoba, se desvía del camino de la devoción religiosa y hace duras críticas a la Iglesia; se consustancia con la modernización y, a la par, se jacta de ser un «impresionista». El desplazamiento estético es claro: desanda el camino del positivismo y se adscribe al modernismo. El antipositivismo en Ashaverus es evidente, y su filiación al movimiento estético naciente se patentiza, entre otros, en el hecho de ser Darío quien prologue la obra.

CLAVES PARA LA TIERRA ADENTRO

El texto de Ashaverus que venimos trabajando opera sobre la tradición de viajes *ad intra*. La generación del 37 aparece, de alguna manera, inaugurando esta línea de búsqueda estética desde las escenas naturales autóctonas, dado que, en ellas, se desatarían «los destellos» de literatura nacional, tal como lo expone Sarmiento en el capítulo II de su *Facundo*.

Juan Bautista Alberdi es autor de dos relatos de viaje que representan el interior del país: *Memoria descriptiva sobre Tucumán* (1834) e «Impresiones de una visita al Paraná» (1838). En ambos, vemos de qué manera temprana en el período poscolonial aparecen geografías excéntricas. En «Impresiones...», Alberdi confronta con los preceptos de su generación:

> Un poeta americano ha hecho bien en pintar las facciones del desierto. Estas pinturas a más de un interés de curiosidad, reúnen el interés social. Aunque el desierto, no es nuestro más pingüe patrimonio, por él sin embargo, debe algún día, como hoy en Norte América, derramarse la civilización que rebosa en las costas. El arte triunfará de nuestros desiertos mediterráneos, pero antes y después de la venida del arte, las

PDF generado a partir de XML-JATS4R

> costas del Paraná y del Plata serán la silla y el manantial de la poesía nacional (1945, p. 4).

Las preceptivas de *La Cautiva* y de *Facundo* están impugnadas en este fragmento: las claves de una estética propia no se encuentran en la pampa, en el desierto, sino en nuestros inconmensurables ríos. Sin embargo, estas claves otras alberdianas para la escritura serán puestas en práctica hacia finales del siglo XIX, cuando distintos y diversos actores viajen y relaten desde puntos geográficos descentrados, tanto del centro político-cultural (Buenos Aires) como del centro estético-económico (la pampa).

Sabemos que Alberdi terminó siendo un defensor de «causas perdidas» y, en ese punto, su intención de cambiar de paradigma no tendrá eco. No, por lo menos, hasta después de 1880, y, en ese caso, si bien el «interior» del país emerge en la escritura argentina, no lo hará por fuera de un campo de disputas múltiples. En varios sentidos, «el pingüe patrimonio» será la clave de organización territorial, económica, étnica, cultural, estética y social de la nación argentina.

Podemos decir, junto a Domingo Ighina, que la nación mitrista surge como fruto de un diseño territorial que implicó

> ... un proyecto de colonialismo interno que ocupa, simbólica y efectivamente, los territorios de la diversidad —pueblos indígenas, los mestizos mediterráneos, las aristocracias del Interior— para imponer una homogeneidad étnica, histórica y política, que se correspondiera con el esquema de dominio imperial que vigorosamente se desarrollaba en Europa (2000, p. 25).

Sin embargo, ese mismo proyecto homogeneizador de nación conlleva el germen de lo heterogéneo e insinúa una grieta. La capitalización de Buenos Aires y la coalición político-cultural de las aristocracias locales que sostienen al provinciano Roca es, a la par que signo de liberalismo y de modernización, una avanzada e irrupción de lo diverso negado por la élite porteña que se sueña blanca, europea, refinada, uniforme (Ighina, 2000).

Consideramos que, en estas coordenadas político-culturales, es necesario leer el fenómeno de los relatos de viajes del interior del país que surge desde la década de los ochenta. Podemos ver cómo *La Nación*/la nación coloca en el centro de los proyectos culturales al *repórter* viajero como modo de simbolizar que la escritura asegura el título de propiedad sobre los territorios.

En un trabajo anterior (Bocco, 2000), nos detuvimos a trabajar esta cuestión específicamente en Fray Mocho y en Roberto Payró. Aludíamos allí a una carta que Mitre envía a este último a propósito de la publicación de *La Australia Argentina* (1898), en la que usa justamente la expresión «título de propiedad» para hablar de cómo es necesario que se escriba sobre los territorios conquistados —aquellos espacios sobre los que avanza el estado nación— como un modo de darle entidad a ese mapa mudo que era la Argentina antes del nuevo diseño territorial finisecular. Desde estas declaraciones, el *repórter* viajero se define como los ojos imperiales del proyecto homogeneizador de nación.

Ahora bien, la fisura a la que aludíamos en párrafos anteriores, dentro de este proyecto, es profundizada desde esos mismos relatos de viajes finiseculares. En el caso específico de Ashaverus, es interesante su consideración de la designación tierra adentro:

PDF generado a partir de XML-JATS4R

> El vasto país que, aceptando una denominación bastante afortunada en la *gran capital del sur*, he llamado *Tierra Adentro*, necesitará, para hacerle conocer del mundo y de sus propios habitantes, la confección de libros que han de formar con el tiempo inmensas bibliotecas: será obra de sabios, de naturalistas, de geógrafos, de cronistas, de artistas, de sociólogos (1897, p. 5, destacado del autor).

Nuevamente aquí la escritura como modo de apropiación. Pero, a su vez, hay una operación anunciada desde el inicio del relato del viaje de tomar la designación «estandarizada» por los porteños para resignificarla: de la tierra adentro equivalente a desierto ocupado por los indios, a espacio marginado de la centralidad porteña; de la tierra adentro como lo extraño y ajeno a la geografía de la patria. Es lo desconocido que debe ser repuesto: ponerle una voz propia al mapa mudo. Es la exterioridad paradojal: el adentro que está en el afuera. Es la llave de un viaje consagratorio otro: una equiparación entre Europa y el interior; un proyecto cultural que generará relatos nuevos y diversos.

El diálogo ficcionalizado entre el viajero y el «doctor» que articula parte de *Tierra adentro* expone una serie de interpelaciones a las representaciones sobre el interior ligadas a lo bárbaro, a lo retrasado, pero también a lo bucólico. Sutilmente se exige un diseño de nación que incorpore, en condición de igualdad, las diferentes regiones, en este caso particular, a Córdoba; y hace especial hincapié en las problemáticas económicas de los sectores populares que son excluidos del nuevo diseño.

El texto de Ashaverus hace sistema con otros relatos de viaje contemporáneos que, cada uno con sus particularidades, suma heterogeneidad y resquebraja el proyecto hegemónico. La vanguardia, de algún modo, la porta *Una excursión a los indios ranqueles*, que dice lo negado: que el desierto no es un vacío, que la barbarie tiene cultura. Además, inaugura el viaje consagratorio a la tierra adentro.

Un escritor heterodoxo de fines del siglo XIX como Eduardo Holmberg publica, fruto de sus viajes de estudio, *Viaje por la Patagonia* (1872), *Viajes a las Sierras de Tandil y de la Tinta* (1884) y *Viaje a Misiones* (1887). En ellos, la ciencia tiene una centralidad innegable, y lo científico se presenta como medio y clave organizadora de la vida social. Pero junto a la función social que asume el científico viajero, se despliegan otras funciones: la política (se trata de una tarea patriótica) y la crítica. Esta última claramente es la que horada porque, en boca del viajero-científico-Holmberg, el Estado está ausente frente a situaciones de, por ejemplo, enfermedades de las poblaciones periféricas. Sobre todo se ve esto en *Viaje a Misiones*. A su vez, en ese texto, se infiltran saberes populares sobre medicina que sorprenden al científico; el reconocimiento de estas regiones otras se produce aportando heterogeneidad al diseño territorial.

El ingreso de los saberes, decires, culturas discordantes de la matriz portuaria/pampeana es una constante en los relatos de viaje del interior. La tradición oral, por ejemplo, juega un rol importante aquí, pero no para fosilizar esas regiones descentradas, sino para hacer operantes lenguas «vivas» que articulan lo diferencial, lo diverso, lo otro. *Viaje al país de los matreros* (1897), de Fray Mocho, es el entramado de las historias y de las voces de los lugareños de las costas del Paraná.

En las tierras de Inti (1909), Payró, en consonancia con Ashaverus, expone una región que posee una tradición cultural propia y que está excluida económicamente del proyecto de nación. La idea de patria —sostiene el autor

PDF generado a partir de XML-JATS4R

— es aprehensible en esas tierras ancestrales más que en la capital del país. Podríamos plantear que se trata de una suerte de criollismo reaccionario en contra de las oleadas inmigratorias y, en ese sentido, se trataría de un discurso funcional al discurso hegemónico. Pero el reclamo y la denuncia constante de la falta de simetría en los ejes de desarrollo del país y la revalorización de lo popular contemporáneo (y no como culto a «la belleza del muerto», en términos de Michel de Certeau) nos impiden considerar esa hipótesis como el eje central de la configuración de este texto y de los otros relatos de viajes como el de Ashaverus.

A partir de lo expuesto, entendemos que los relatos de viajes producidos en el marco del proyecto modernizador de configuración del Estado nación exhiben lo que ese proyecto mismo pretende ocultar: la diversidad cultural de nuestra nación. Incluso en momentos de expansión territorial, pero de grandes asimetrías en las condiciones de desarrollo de las distintas regiones, los *repórter* viajeros desnudan los efectos que este proyecto tiene sobre las geografías otras y sus pueblos.

Incluso frente a políticas de estado sociales y territoriales —rémoras de la tesis del *Facundo*— que sostienen (tal como lo escribe en una carta Carlos Pellegrini, en 1899) que hay que achicar el mapa y colocar los esfuerzos en la pampa húmeda[1], los relatos de viajes finiseculares lo amplían y lo exponen en su total dimensión. En este sentido es que planteábamos al inicio de este trabajo la hipótesis de que estos textos permiten mapear las escrituras argentinas desde posibilidades heterodoxas y descentradas de lo portuario.

Por ello, consideramos que *La Tierra adentro. Sierras de Córdoba. Excursiones por los departamentos Anejos Norte, Punilla, Cruz del Eje y Minas*, de Ashaverus, funciona dentro de la red textual del género del relato de viaje que, con contradicciones, arma una serie federal de la literatura argentina.

Referencias Bibliográficas

Alberdi, J. B. (1945). *Viajes y descripciones*. Buenos Aires: Editorial Jackson.

Álvarez, J. S. (1961). *Obras completas*. Buenos Aires: Shapire.

Alburquerque-García, L. (2011). El relato de viajes: hitos y formas en la evolución del género. *Revista de Literatura*, (145), 15-34.

Bocco, A. (2000). El título de propiedad sobre el territorio. La literatura de viajes a fines del siglo XIX. En Ighina, D.; Heredia, P.; Bocco, A.; Torres Roggero, J.; Fassi, G. y Paulinelli, M. E. *Espacios culturales. Diseños de nación e los discursos literarios del Cono Sur 1880-1930* (pp. 85-104). Córdoba: Alción.

Boldini, G. (2011). *Discursos en encrucijadas. Modernidad, ensayismo y Literatura en la Córdoba de entre-siglos. Tensiones estéticas e ideológicas (1880-1930)* [Tesis de doctorado inédita]. Universidad Nacional de Córdoba.

Ceballos, A. J. (1897). *Tierra adentro. Sierras de Córdoba. Excursiones por los departamentos Anejos Norte, Punilla, Cruz del Eje y Minas*. Buenos Aires: Imprenta Cooperativa.

De Certeau, M. (2004). *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Ford, A. (1988). *Desde la orilla de la ciencia. Ensayos sobre identidad, cultura y territorio*. Buenos Aires: Puntosur.

Holmberg, E. (2012). *Viaje a Misiones*. Entre Ríos: EDUNER.

Ighina, D. (2000). Territorios desplegados. Los ensayos de reconfiguración de la Nación. En Ighina, D.; Heredia, P.; Bocco, A.; Torres Roggero, J.; Fassi, G. y Paulinelli, M. E. *Espacios culturales. Diseños de nación e los discursos literarios del Cono Sur 1880-1930* (pp. 13-49). Córdoba: Alción.

Mansilla, L. V. (1987). *Una excursión a los indios ranqueles*. Buenos Aires: CEAL.

Payró, R. (1960). *En las tierras de Inti*. Buenos Aires: Eudeba.

Notas

* Doctora en Letras Modernas. Profesora adjunta regular en la Escuela de Letras de la Facultad de Filosofía y Humanidades y Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional de Córdoba. Correo electrónico: anbocco@gmail.com

[1] Estos planteos, junto al dato de la carta de Pellegrini escrita desde París, están recogidos de Ford, 1988.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

DESDE LOS MÁRGENES: EL «DESCUBRIMIENTO» DE WALSH EN EL SUPLEMENTO *GREGORIO*

Casanova, Florencia

Florencia Casanova casanova.florencia@gmail.com
Universidad de Buenos Aires , Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
núm. Esp.09, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 31 Marzo 2018
Aprobación: 24 Mayo 2018

URL: http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601676008/index.html

Resumen: Entre febrero y diciembre de 1964, Rodolfo Walsh publica un conjunto de textos en *Gregorio*, el suplemento de humor de la revista *Leoplán*, dirigido por Miguel Brascó. Se trata de cuatro cuentos de su autoría y una traducción de un relato chino, además de una selección de fragmentos del *Diccionario del Diablo*, de Ambrose Bierce, adelanto de la traducción completa que Jorge Álvarez publicaría al año siguiente. Estos cuentos humorísticos —poco visitados por la crítica especializada— constituyen una novedad en la obra de Walsh, centrada en el género policial y en el periodismo de investigación. Así surge de la conocida carta que Walsh envía a Donald Yates en mayo de 1964 y de la presentación con la que Brascó prologa los dos primeros relatos de la serie en el número 22 de Gregorio. A partir del análisis de esos últimos textos, este trabajo se propone estudiar el modo en que son presentados los relatos publicados en Gregorio con el fin de rastrear las marcas de un posible operativo de desplazamiento y de reubicación del «autor Walsh» en el sistema literario argentino de los sesenta.

Palabras clave: Humor, Revista, Sistema Literario, Género, Autor.

Abstract: *Between February and December 1964, Rodolfo Walsh published a series of texts in Gregorio, the humour supplement of Leoplán magazine, directed by Miguel Brascó. These are four short stories written by Walsh, the translation of a Chinese tale and some fragments from Bierce's The Devil's Dictionary, an advance of the complete translation that Jorge Álvarez would publish the following year. These humorous stories —seldom commented by critics— constitute a novelty in the author's work, focused on detective fiction and investigative journalism. This arises from the letter Walsh sent to Donald Yates in May 1964, as well as from the text in which Brascó introduces the first two stories of the series in the second number of Gregorio. Based on the analysis of these texts, the present article aims to study the way Walsh's stories are introduced in Gregorio in order to trace the marks of a possible displacement and relocation operation of "the author Walsh" in the Argentine literary system of the sixties.*

Keywords: Humour, Magazine, Literary System, Genre, Author.

En la autobiografía intelectual que Rodolfo Walsh construyó a lo largo de algo más de veinte años, en diarios, en cartas y en reportajes, se destacan cuatro fechas que indexan retrospectivamente su vida de escritor. El primer momento lo ubica

Walsh en 1956, cuando, en «una noche asfixiante de verano, frente a un vaso de cerveza, un hombre [l]e dice: "Hay un fusilado que vive"». Así nace *Operación Masacre*, obra que, en palabras del propio Walsh, *cambió su vida* (2010a, p. 19). El segundo corresponde a 1964, año en el que nuestro autor fecha su opción por la escritura. «En 1964 decidí —leemos en uno de sus más conocidos textos autobiográficos— que de todos mis oficios terrestres, el violento oficio de escritor era el que más me convenía» (2012, p. 15). El siguiente hito lo encontramos en 1968, cuando la política lo ocupó todo. «Entonces —reflexiona Walsh en su diario— empecé a ser un escritor político» (2012, p. 206). El testimonio de Lilia Ferreyra nos permite datar el último capítulo del relato autobiográfico en las palabras que Walsh pronunció en 1977 cuando decidió firmar con su nombre la «Carta Abierta de un escritor a la Junta Militar»: «Vuelvo a ser Rodolfo Walsh» (Ferreyra, 2015). Cuatro fechas que organizan un relato y que dan cuenta de los vaivenes de un escritor en su relación con la escritura. Cuatro fechas que develan no solo una obra, sino también una autoría en constante proceso de construcción.

De todas ellas, me interesa detenerme en la segunda, el año 1964, cuando tras lo que Walsh (2012, p. 15) describe como «años de silencio», se produce su regreso a la literatura. En particular, en unos relatos breves publicados entre febrero y diciembre de ese año, que han sido poco visitados por la crítica y en los que tal vez sea posible identificar las huellas de la mencionada autoría en proceso. Basaré mi análisis en dos textos complementarios: por un lado, la carta que Walsh le envía a su amigo, el traductor Donald Yates, en mayo de 1964; por otro, la nota con la que Miguel Brascó presenta los dos primeros relatos de la serie del número 22 de *Gregorio*, suplemento de humor de la revista *Leoplán*.

Instalado en el Tigre desde 1962, tras su regreso de Cuba, Walsh informa en su carta a Yates: «[...] la noticia más importante que quería darte, es que he vuelto a escribir. O tal vez debería decir, que he empezado a escribir por primera vez en mi vida, continuada y metódicamente» (2016, p. 498). Un poco más abajo enumera algunos trabajos nuevos y en proceso: entre los primeros, una obra de teatro recientemente concluida que planea presentar ese mismo año en algún concurso[1] y la reescritura de los cuentos que ya había publicado en *Vea y Lea*; entre los segundos, tres novelas cortas destinadas al concurso anual de Emecé. Finalmente, dedica algunas líneas más a referirse a otro proyecto literario en desarrollo: «he abordado otro género nuevo para mí, el humor, con piezas breves que ya se están publicando en *Leoplán* y de las que, probablemente, saldrá un nuevo libro» (2016, pp. 498-499). Las piezas breves de humor a las que se refiere son cuatro relatos —«Olvidanza del chino», «La noticia», «Claroscuro del subibaja» y «De divinatione»—, junto con la traducción de una narración breve de origen chino, «La cólera de un particular», que volverá a publicar en 1967, en la compilación *El libro de los autores*, con una nota explicativa[2]. Todos estos textos, al igual que un adelanto de la traducción del *Diccionario del Diablo*, de Ambrose Bierce que Jorge Álvarez publicaría al año siguiente, aparecieron en ese año 1964[3], en *Gregorio*, suplemento de humor que Brascó editó entre 1963 y 1965 para la revista *Leoplán*[4].

Gregorio apareció, por primera vez, en febrero de 1963, en *Leoplán* (685, 20/2/1963), donde continuaría publicándose quincenalmente hasta septiembre de 1965, poco antes del cierre de la revista. Una segunda etapa del suplemento

PDF generado a partir de XML-JATS4R

se desarrolló entre 1965 y 1967 en la revista *La Hipotenusa* con otros catorce números que se agregan a los cincuenta y ocho de *Leoplán*. A partir de una serie de operaciones de distinción, *Gregorio* logró constituirse como un territorio autónomo, verdadera «revista dentro de la revista» en la que el editor Brascó no solo encontró un espacio de experimentación, sino que, además, colaboró con el surgimiento de una definición nueva de la literatura humorística (Cilento, 2015). En las líneas que siguen, intentaremos poner en relación este carácter novedoso y experimental del proyecto editorial de Brascó con el de la participación de Walsh en el suplemento, con el fin de evaluar el lugar que ocupa esta incursión en el humor en el conjunto de su producción.

Entendemos que la colaboración en *Gregorio* implica un conjunto de desplazamientos que conllevan una reubicación (o un intento de reubicación) del autor Walsh en el campo intelectual y literario. En primer lugar, como advierte en la mencionada carta a Yates, se trata de un género nuevo para él. Aunque no sean estos los únicos textos humorísticos que escribió —están también las obras de teatro, *La granada* y *La batalla*, y el cuento «Corso», publicado en *Los oficios terrestres*—, su incursión en el humor se concentra en los años 1964 y 1965, lo que parece estar hablando de una búsqueda, de una voluntad de indagar en territorios hasta el momento inexplorados por el escritor, que era ya reconocido en esos años por sus relatos policiales —había publicado, para entonces, las colecciones *Variaciones en rojo* (1953) y *Cuento para tahúres* (1962) — y por su obra periodística, muy especialmente por sus investigaciones sobre los fusilamientos en José León Suárez y sobre el crimen del abogado Marcos Satanowsky[5].

A este desplazamiento genérico se suma un segundo, que se manifiesta materialmente en el corrimiento de las colaboraciones de Walsh dentro de *Leoplán*. Su vinculación con esta revista llevaba, en 1964, ya más de una década; allí había publicado relatos policiales (empezando por «Los nutrieros», en 1951), traducciones (Adoue, 2005) y artículos periodísticos, primero de divulgación literaria y cultural, y más adelante sobre temas de actualidad (Albaceres, 2000, p. 35). En este sentido, no era un escritor desconocido para los lectores de la publicación. Sin embargo, su participación en el suplemento de humor *Gregorio* entraña un corrimiento. Se trata, esta vez, de un desplazamiento físico en el cuerpo de la revista, de la sección principal al suplemento de humor, con estética, lenguaje y editor propios. Ahora bien, este nuevo desplazamiento señala y refuerza, además, uno de otro tipo: el genérico. Del periodismo a la literatura y, dentro de esta, del policial al humor.

Este movimiento se explicita en el texto con el que Brascó presenta los relatos humorísticos en el suplemento. Aunque se trata de una práctica de divulgación habitual tanto en las secciones literarias de *Leoplán*[6] como en el propio suplemento *Gregorio*, la inclusión de una nota introductoria para un autor ya conocido por el lector de la revista resulta al menos llamativa. «Presentando a Rodolfo Walsh» (Brascó, 1964a), nota en la que se combinan magistralmente biografía, crítica literaria y humor, establece un contraste entre la celebración del escritor reconocido («¿Quién no recuerda la investigación que se mandó, por su cuenta, del famoso caso del doctor Satanowsky?») y la revelación de lo nuevo («Muy poca gente lo conoce [...], *Gregorio* revela en este número el misterio»).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Pero, ¿qué es lo que revela esta presentación? Por un lado, un costado desconocido de un autor conocido: una serie de textos de humor inéditos que son anunciados como «especialísima primicia». Por otro, una declaración sobre el humorismo, que, en los años sesenta, se encuentra en pleno proceso de renovación (Rivera, 1982) y empieza a despertar interés en el campo literario, como demuestra la publicación de las antologías de Luis Alberto Murray (1961) y de Florencio Escardó (1964). La frase inicial de la presentación («los lugares donde se agazapan los humoristas, en este país gauderio, son siempre imprevisibles») parece sugerir que el humor es un género cuyo corpus se construye con aportes diversos, muchas veces extragenéricos (Aguirre, 2016, p. 77). En este sentido, cabe destacar el lugar que ocupa *Gregorio* en dicho proceso de construcción: como espacio autónomo en el seno de una revista de información general y de divulgación cultural, ofrece un lugar diferencial para el despliegue literario de escritores que venían desarrollando una actividad periodística en otros sectores de *Leoplán*. Pero al mismo tiempo jerarquiza el humor a través de una operación que lo distingue del puro entretenimiento, concepción del humorismo característica de las revistas de consumo masivo. Como sostiene Laura Cilento (2015), *Gregorio* fue para Brascó un espacio de experimentación en el que buscó jerarquizar y renovar el humor a través de una fuerte apuesta por la literatura. Prueba de ello es la publicación de textos de escritores nacionales y extranjeros, muchos de ellos reconocidos —aunque generalmente por producciones ajenas al humor—, que, a menudo, iba acompañada de información sobre el autor con la que el editor-divulgador favorecía el acceso del lector común al universo literario y, a su vez, valorizaba el suplemento.

Es a la luz de esta triple operación de jerarquización (del escritor, del suplemento y del humor) que puede ser leída la inclusión de Walsh en *Gregorio*. Para empezar, Brascó ofrece datos biográficos y recomienda la lectura de su obra anterior, en particular *Variaciones en rojo*: «léala, si quiere entretenerse y poner en actividad las neuronas al mismo tiempo», sugiere. Con este brevísimo comentario, destaca la producción walshiana y la eleva por sobre el mero pasatiempo. La operación con la que el divulgador busca destacar la figura del escritor se completa con un panorama de sus principales actividades en el mundo editorial, tanto en el campo de la literatura como en el periodismo (las revelaciones sobre la CIA derivadas de sus conocimientos de criptología, las grandes investigaciones periodísticas, sus narraciones policiales, las traducciones y su antología del cuento extraño), con lo que subraya la calidad y la variedad de una obra ya por entonces reconocida.

A través de esta valoración crítica del autor, se realza, por último, el propio suplemento. Primeramente, porque «Walsh es autor de agudos textos de ese tipo de humor que Gregorio promueve». Existe, entonces, un «tipo de humor» particular que el proyecto impulsa, un «humor gregoriano», cuyos rasgos distintivos fueron explicitados por Brascó en una serie de textos programáticos y en las breves notas de presentación de los autores, aparecidos en diversos números de *Gregorio*. Se trata, afirma el editor en el séptimo número del suplemento, de un «humor serio»:

> *Gregorio* es un suplemento humorístico y no un suplemento cómico y el humorismo es cosa distinta de la comicidad. Un cómico estimula en la gente el saludable ejercicio de la risa. Un humorista intenta expresar los aspectos incongruentes de la existencia.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

> Que nos pongan de manifiesto nuestros absurdos no siempre nos hace reír aunque siempre produzca una especie de desahogo revanchista, sin júbilo interior y sin masoquismo del alma (Brascó, 1963, p. 55).

La correspondencia entre la propuesta de *Gregorio* y el estilo humorístico de Walsh, cuyas virtudes literarias se han destacado con énfasis, realza entonces la calidad del suplemento, en tanto la agudeza de los textos —la que, en términos de Brascó, «corona tanta diversidad»— se traslada de la obra al medio que la difunde.

Ahora bien, la revalorización de la obra de Walsh impacta sobre *Gregorio* de un segundo modo, puesto que la publicación aparece como responsable del «descubrimiento» de un costado del autor, hasta el momento, desconocido para el público. Este valor agregado al suplemento surge no solo de la primicia que implica la publicación de los textos, sino también de haber sabido encontrar el «humorismo agazapado», muy especialmente en la variada obra de un autor con el que —explica Brascó— «hay que actuar con gran precisión, porque [...] es ubicuo». Esta ubicuidad es, cabe destacar, otro de los rasgos del humor con el que Brascó completa la declaración de principios de *Gregorio*: el humor, explica, «aparece en los lugares más inusitados, en los discursos políticos, en tratados de filosofía, en informes confidenciales y —obviamente— en toda la literatura, aun la más seria y dramática» (1963, p. 55). *Gregorio* se presenta, entonces, como descubridora del ubicuo humorismo agazapado de un escritor ubicuo.

En 1964 Rodolfo Walsh era ya un autor con nombre propio, aunque hubiera publicado parte de su obra bajo el seudónimo de Daniel Hernández. Pruebas evidentes de este reconocimiento son el *Premio Municipal de Literatura* de la Ciudad de Buenos Aires que recibió en 1953 por *Variaciones en rojo* y la nota «Dos mil quinientos años de literatura policial» publicada en octubre del mismo año en la sección cultural del diario *La Nación*. No era la primera vez que Walsh escribía sobre el género policial; ya lo había hecho en la revista *Leoplán* y en la «Noticia» que prologaba la antología *Diez relatos policiales argentinos*, de Hachette. Sin embargo, la publicación del artículo en *La Nación* da cuenta de un desplazamiento en el campo literario desde una ubicación más marginal hacia una zona de mayor prestigio. Otro desplazamiento fundamental se había producido con la publicación de *Operación Masacre*, que no solo ubicó a Walsh en una posición nueva en el campo intelectual (Jozami, 2011, pp. 48-52), sino que también le presentó nuevos caminos de legitimación como escritor; esta vez en un movimiento producido dentro de la periferia del sistema literario. Como observa Osvaldo Aguirre en su reciente compilación de las entrevistas a Walsh, podemos encontrar claras señales de este último corrimiento en la que Juan Bautista Brun le realizó para *Mayoría*, en diciembre de 1958. Allí leemos que, con la publicación de las notas del caso Livraga en la revista, «el escritor Walsh, que había comenzado a vivir plenamente la experiencia detectivesca, pasó a constituirse en la otra *revelación* periodística» (Aguirre, 2017, p. 21, el destacado es mío). El título de la entrevista (que Aguirre recupera para su compilación) es «Les presentamos a R. J. Walsh». Reaparece aquí nuestra pregunta por el sentido de la presentación de quien ya no parecería necesitarla. Si en la de *Mayoría* puede leerse la reubicación del «autor Walsh» en el campo literario, del lugar de escritor de relatos policiales —de notable calidad, pero excepcional, según el jurado del Premio Municipal, en un género en principio «menor» (Aguirre,

PDF generado a partir de XML-JATS4R

2017, p. 20)— al de revelación periodística, ¿qué otro movimiento podría estar señalando la nueva presentación en *Gregorio*?

Quizás podamos perfilar una respuesta a partir de las filiaciones que se establecen en los dos textos que nos ocupan hoy: la carta a Yates y la nota introductoria de *Gregorio*. En esta última, Brascó vincula a Walsh con Macedonio Fernández con una argucia típicamente borgeana; refiriéndose a aquel explica: «muy poca gente lo conoce y muchos creen que no existe físicamente, que es un mito inventado por Macedonio Fernández antes de morir». Queda así establecida una filiación indirecta con quien, desde otros números del suplemento, es llamado «padre indiscutido del humor gregoriano» (Brascó, 1964b)[7]. Más allá de los posibles motivos estilísticos o temáticos que puedan fundamentar esta vinculación, me interesa evaluarla desde la novedad que supone la operación en tanto muestra a Walsh desde una perspectiva inusual. Más aun cuando es Walsh mismo quien refuerza esta ligazón en su carta a Yates. Respecto de los relatos que aparecieron en *Gregorio*, comenta que «tienen una remota deuda con Borges, pero sobre todo con Macedonio Fernández, el padre de todos los humoristas argentinos» (2016, p. 499). La deuda con Borges, modelo para Walsh en el campo de la literatura policial (Romano, 2000), se vuelve aquí remota para dar lugar a un nuevo padre, Macedonio, en el territorio del humor literario[8]. En la citada carta, Walsh dedica unos párrafos a Macedonio, a quien ubica en la cumbre de la literatura nacional —por encima de Arlt, Quiroga y Borges— «en el *consenso secreto* de los intelectuales argentinos» (2016, p. 499, el destacado es mío), esto es, en lo que podríamos considerar una especie de canon no oficial. Por un prestigio que describe como «subterráneo y reducido a nuestros intelectuales», Walsh juzga a Macedonio como «el verdadero Almotásim[9] de la literatura argentina» (2016, p. 500), aunque esté totalmente oculto. En el párrafo siguiente, incita a Yates a estudiar a Macedonio para presentarlo al público norteamericano, como ya había hecho con Borges, y concluye con la expresión de su deseo de que alguien «descubra» (entre comillas en el original) al autor de *Papeles de Recienvenido* y lo ubique junto a Borges en el panteón de los grandes escritores contemporáneos de habla castellana.

Descubrir a Macedonio, el *verdadero* espejo en que se refleja la literatura argentina, significa mover las fichas en el tablero del sistema literario. Resulta inevitable relacionar este descubrimiento con el de Ambrose Bierce, que el propio Walsh había realizado en un artículo publicado en *Leoplán*, en 1953. Allí considera a Bierce legítimo heredero de Poe e incluso superior en algunos aspectos técnicos; y con todo, agrega, «es casi un desconocido, no solo en el extranjero, sino también en su propio país» (Walsh, 2010b, p. 15). Leído solo «en reducidos círculos», como Macedonio, es otro ejemplo de las «celebridades subterráneas» de las que hablaba en la carta a Yates. El análisis del segmento biográfico de la nota permite establecer otro paralelo, esta vez entre Bierce y Walsh: ambos han oscilado entre la literatura y el periodismo y se han sentido llamados por la realidad a participar en los asuntos políticos de su tiempo. Una nueva filiación con un escritor subestimado por el canon, en la que Link (2005, p. 283) lee una *colocación* en el sistema literario. En 1964 Walsh se ocupará otra vez de Bierce, pero ya no del escritor de cuentos de horror y de misterio, sino del humorista, el autor de *Diccionario del Diablo*. Segundo descubrimiento del norteamericano, y

PDF generado a partir de XML-JATS4R

nuevo desplazamiento. ¿Es posible ver, en el conjunto de colocaciones que hemos comentado, el deseo de Walsh de ser a su vez «descubierto»?

Regresamos así a 1964, el año en que Walsh dice haber vuelto a escribir literatura, o haber empezado por primera vez a hacerlo sistemáticamente. Acaba de reeditar *Operación Masacre*, en una versión ampliada con nueva evidencia. Pero, tras su regreso de Cuba, su situación financiera es difícil, y trabaja intensamente en nuevos proyectos. Entre ellos, el humor ocupa un lugar de privilegio. Sin embargo, las ficciones que Walsh publica en *Gregorio* han sido comentadas en forma más bien tangencial por la crítica especializada, en general, en un intento de «acomodarlas» a la lógica del conjunto de su producción[10]. Es posible conjeturar que esto se deba al alcance acotado de estas incursiones en el humor. Pero probablemente responda también al carácter experimental de estos textos en el marco del humorismo y del sistema literario de los años sesenta, lo que explicaría, a su vez, las dificultades que la crítica parece haber encontrado para clasificarlos genéricamente. Mientras Fabiana Graselli (2011) los define alternativamente como «notas», «artículos» y «ejercicios escriturales», Aguirre (2017) los considera «relatos»; Link (2012), por su parte, los presenta como relatos humorísticos, pero manifiesta su distancia crítica respecto de esta definición encerrando el término «humorísticos» entre comillas. No cabe duda de que, evaluados a la luz de la obra completa de Rodolfo Walsh, los textos de *Gregorio* no se encuentran entre los más representativos. Aun así, creemos que pueden resultar un material valioso para pensar esa obra desde una perspectiva diferente que la considere no ya en lo que tiene de producto, sino no en lo que tiene de búsqueda y de proceso.

Seguimos en este punto a Link (2005, p.280), quien sostiene que, en el proceso de construcción de la obra, el escritor realiza una serie de opciones en relación con los textos, con los lugares de pertenencia y con los circuitos de circulación. A lo largo de este trabajo, hemos intentado evaluar estos textos marginales en la producción literaria de Walsh desde la lógica de sus vínculos con el sistema literario. La lectura de sus diarios, cartas y reportajes dan cuenta cabal de las complejas relaciones que Walsh estableció con la literatura en tanto que sistema a lo largo de su vida, de los vaivenes de un vínculo que —como surge de sus diarios— vivió como inquietante y hasta, por momentos, angustioso. Hemos procurado señalar, respecto de esta relación, un conjunto de desplazamientos que quizás hayan sido propiciados por la publicación de los textos humorísticos de *Gregorio*: desplazamientos genéricos, editoriales y de filiación que delinean un proceso de recolocación del autor Walsh en el campo literario. En un año significativo en la biografía del escritor, la opción walshiana por el humor y por *Gregorio* tal vez dé cuenta de un «operativo de descubrimiento» que, desde los márgenes del sistema, busca poner de relieve la voz de una autoría momentáneamente silenciada y, de ese modo, redoblar la apuesta por la escritura.

Referencias Bibliográficas

Adoue, S. B. (2005). Traductor, condensador, escritor. Algunos de los oficios terrestres de Rodolfo Walsh. *Question, 1*, (8). Recuperado 17 de mayo de 2018, desde http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/927

Aguirre, O. (2016). *La vanguardia perdida*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor.

Aguirre, O. (comp.). (2017). *Les presentamos a R. J. Walsh. Entrevistas* (1954-1974). Buenos Aires: Desde la Gente.

Albaceres, P. O. (2000). Walsh: dialogismos y géneros populares. En Lafforgue, J. (ed.). T*extos de y sobre Rodolfo Walsh* (pp. 29-38). Buenos Aires: Alianza.

Bayer, O. (2010). Rodolfo Walsh: tabú y mito. En Walsh, R. *Operación Masacre* (pp. 7-12). Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Borges, J. L. (1974). *Obras completas* (1923-1972). Buenos Aires: Emecé.

Brascó, M. (1963, jun. 8). Qué es Gregorio. *Leoplán*, (691), 55.

Brascó, M. (1964a, feb. 5). Presentando a Rodolfo Walsh. *Leoplán* (707), 53.

Brascó, M. (1964b, abr. 1). Macedonio. *Leoplán* (711), 55.

Cilento, L. (2015, may.). Medio periodístico y legitimación literaria: Brascó y la creación de la literatura humorística [ponencia]. *Jornadas sobre la Historia de las Políticas Editoriales en la Argentina*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Museo de la Lengua.

Escradó, F. (1964). *Humorismo argentino*. Buenos Aires: Eudeba.

Fernández Vega, J. (1997). La cólera de un particular. Rodolfo Walsh entre Borges y Perón. Estética y política. *Razón y Revolución* (3). Recuperado el 12 de junio de 2018, desde http://revistaryr.org.ar/index.php/RyR/article/viewFile/462/477

Ferreyra, L. (2015, abr. 5). Esa Carta. *Página/12, Suplemento Radar*. Recuperado el 17 de mayo de 2018, desde https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-10512-2015-04-05.html

Graselli, F. H. (2011). *Rodolfo Walsh y Francisco Urondo, el oficio de escribir. Tensiones y respuestas de una literatura peligrosa: prácticas estético-políticas y escritura testimonial* [Tesis doctoral]. Disponible en RIEHR. Red Interdisciplinaria de Estudios sobre Historia Reciente. Recuperada el 12 de junio de 2018, desde http://www.riehr.com.ar/archivos/Tesis/tesisarchivonicograsselli.pdf

Jozami, E. (2011). *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*. Buenos Aires: Norma/Página/12.

Link, D. (2005). *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires: Norma.

Link, D. (2012). Prólogo a la primera edición. En Walsh, R. J. (pp. 9-12). E*se hombre y otros papeles personales*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Murray, L. A. (1961). *Humorismo argentino*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Rivera, J. B. (1982). Humorismo y costumbrismo (1950-1970). *Capítulo. Historia de la literatura argentina* (v, pp. 601-624). Buenos Aires: CEAL.

Romano, E. (2000). Modelos, géneros y medios en la iniciación literaria de Rodolfo J. Walsh. En Lafforgue, J. (ed.). *Textos de y sobre Rodolfo Walsh* (pp. 73-97). Buenos Aires: Alianza.

Walsh, R. (2010a). *Operación Masacre*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Walsh, R. (2010b). *El violento oficio de escribir. Obra periodística (1953-1977)*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Walsh, R. (2012). *Ese hombre y otros papeles perdidos*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Walsh, R. (2016). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Notas

*Profesora y licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Especialista en Enseñanza de la Lengua y la Literatura por la Universidad Pedagógica Nacional (UNIPE). Auxiliar de

PDF generado a partir de XML-JATS4R

investigación en la UNIPE y en el Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL, UBA). Correo electrónico: casanova.florencia@gmail.com

[**1**] *La batalla*, publicada en 1965 por Jorge Álvarez junto con *La granada*.

[**2**] La historia de publicación de este relato es un caso de singular interés para pensar las relaciones entre los textos y los dispositivos en los que se presentan. Sobre el particular, véase Fernández Vega (1997).

[**3**] «Olvidanza del chino» y «La noticia», en *Leoplán* 707 (5/02/64); «Claroscuro del subibaja», en *Leoplán* 713 (mayo del 64); «La cólera de un particular», en *Leoplán* 715 (3/06/64); «De divinatione», en *Leoplán* 728 (16/12/64) y los fragmentos escogidos de la traducción del *Diccionario del Diablo,* en *Leoplán* 720 (19/08/64).

[**4**]Para una descripción del suplemento ver Cilento (2015) y Aguirre (2016). En cuanto a la revista *Leoplán*, ha sido estudiada por Eduardo Romano (2000).

[**5**] *Operación Masacre* (1957), que sería reeditado y ampliado en 1964, y *El caso Satanowsky* (1958).

[**6**] La voluntad divulgativa de *Leoplán* responde al perfil de un lector «empeñado en ascender socialmente, incrementando su capital simbólico de conocimientos, tanto prácticos como de los otros» (Romano, 2000, p. 77). En el cuerpo principal de la revista, esta tarea fue realizada tanto por Rodolfo Walsh como por Miguel Brascó.

[**7**] La reivindicación de la figura de Macedonio es central en el proceso de revisión del canon que se está produciendo en la época. Así, por ejemplo, la revista *Zona de poesía americana*, de la que también participaba Brascó, le dedica la tapa de su tercer número (publicado en mayo de 1964) en un gesto que da cuenta a las claras de la voluntad de revisión crítica de la literatura nacional desde una perspectiva sociopolítica (Graselli, 2011).

[**8**] Daniel Link pone en discusión esta filiación borgeana como una operación retrospectiva propia del canon e identifica en una encuesta publicada en *Leoplán*, en 1957, las señales de un distanciamiento de Walsh respecto de Borges y de una reubicación del autor de *Operación Masacre* en el sistema literario (Link, 2003, pp. 274-275).

[**9**] En «El acercamiento a Almotásim», Almotásim es el hombre o el símbolo del que procede la claridad de las ideas de los demás y en el cual se reflejan (Borges, 1974, pp. 414-418)

[**10**] Cfr. Aguirre (2017) y Graselli (2011).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Artículos

«THERE ARE MORE THINGS» (*TO SAY*): DEJOS LOVECRAFTIANOS EN LA OBRA DE BORGES

Catulo, Valentina

Valentina Catulo vale_catulo@hotmail.com
Universidad Católica Argentina , Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
núm. Esp.09, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 31 Marzo 2018
Aprobación: 31 Mayo 2018

URL: http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601676009/index.html

Resumen: En el siguiente trabajo, nos proponemos profundizar acerca de la influencia del autor norteamericano Howard Phillips Lovecraft en los textos de Jorge Luis Borges. A partir de un análisis de «There are more things», encontraremos los motivos que rescata Borges de la narrativa lovecraftiana como el sueño, el caos, el horror, los libros y las bibliotecas, los dioses, las incomprensibles geometrías del infinito, entre otros; para eso, tomamos la teoría de Ana María Barrenechea en *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges* y los trabajos de Barrientos y de Francisco Carrera, que trazan el puente entre los dos autores. Finalmente, haremos uso de la teoría filosófica que propone Ludueña Romandini en *H. P. Lovecraft: la disyunción en el Ser*.

Palabras clave: Borges, Lovecraft, Sueños, Caos, Horror, Libros, Geometrías del Infinito.

Abstract: *In the following article I propose to dig into the presence that H. P. Lovecraft, author of the United States of America, has in the works of Jorge Luis Borges, an Argentinian author. By analyzing the story "There are more things", we will easily find out that some important topics such as dreams, caos, the horror, books, libraries, the inapprehensible geometry of infinity, among others, are only some of the ingredients in which Lovecraft influences Borges. The theory of Ana María Barrenechea in her study* La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, as well as the works of Francisco Carrera and Barrientos, will help us to build the bridge that connects these authors. Finally, we will make use of the philosophical theory that Ludueña Romandini sets forth in his book* H. P. Lovecraft: la disyunción en el Ser.

Keywords: *Borges*, *Lovecraft*, *Dreams*, *Chaos*, *Horror*, *Books*, *Geometry of Infinity*.

A lo largo de la historia, se han establecido varios puentes entre las obras de Borges y las de la literatura norteamericana, fundamentalmente con autores como Edg ar Allan Poe, William Faulkner, Nathaniel Hawthorne, Herman Melville, entre otros. En cambio, resulta muy difícil para la crítica establecer una conexión entre Borges y Lovecraft. Por un lado, nos encontramos con una de las figuras centrales en la historia de la literatura tanto argentina como mundial: un erudito, un poeta, un ensayista con obras llenas de complejidad y de muchísima

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

riqueza. Por otro, un escritor estadounidense de Providence, Rhode Island, que se halla completamente en el margen de lo que se considera canónico. Sus cuentos fueron publicados en una revista llamada *Weird Tales*, que se limitaba al género fantástico o de horror y era consumida por un sector de la cultura popular que buscaba el entretenimiento.

A pesar de sus grandes diferencias, no se puede negar que Borges leyó a Lovecraft y cuenta con cierta influencia de este autor. Principalmente, se pone en evidencia por la dedicatoria del cuento «There are more things»: «A la memoria de H. P. Lovecraft» (Borges, 2005, p. 62), pero, si buscamos un poco más entre líneas, podemos encontrar tender puentes en su obra en general.

Juan José Barrientos, en su ensayo *Borges y Lovecraft*, postula que el escritor argentino tomó el cuento del norteamericano «La lámpara de Alhazred» y escribió «El Aleph» como parodia. Barrientos afirma lo siguiente: «Por supuesto, Borges no escribió "El Aleph" para burlarse de Lovecraft, sino de cierto tipo de escritor» (1995, p. 446). Aunque es una lectura posible, creemos e intentaremos sostener, en este trabajo, que la relación entre los dos va más allá que un intento de parodia.

Francisco Carrera menciona que, en ambos autores, se encuentra una presencia de sociedades secretas y un culto a las bibliotecas. En Lovecraft, las sociedades secretas, a veces las tribus indígenas, son las que rinden culto a los dioses primigenios; en Borges, aparecen en relatos como «El congreso», «Las doce figuras del mundo» y «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». Las bibliotecas borgeanas configuran un macrocosmos; son fuente de todo conocimiento: «Por tanto, la biblioteca recoge toda sabiduría posible y poder absorberla supone ser elevado al nivel de Divinidad, pues un dios habrá configurado dicha biblioteca (dicho universo)» (Francisco Carrera, 1999, pp. 10-11). Asimismo hay que tener en cuenta que ambas figuras compartían la tendencia a inventar libros y fuentes. Borges adoraba comentar textos inexistentes como, en *El jardín de los senderos que se bifurcan*, la singular versión de la *Enciclopedia Británica* en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» o el «nuevo Quijote» de Pierre Menard. Lovecraft crea una serie de manuscritos perdidos como el *Necronomicon* y los *Manuscritos Pnakóticos,* que conforman la única fuente escrita sobre las deidades que anteriormente reinaban en la tierra.

Además, Francisco Carrera destaca que ambos autores contaron con una singular formación en el plano de lo mitológico. En Borges, esto se da a conocer, por ejemplo, en relatos que exponen sus conocimientos helenistas (por ejemplo, en «El inmortal» o en «La casa de Asterión»), pero también de Oriente (por ejemplo, «La busca de Averroes»). En Lovecraft, a través de su panteón y de su ciclo de mitos de Cthulhu, en donde se ve una clara influencia de los mitos griegos, babilónicos, acadios y sumerios, ya por sus mitemas como por la transmisión oral del culto. Llopis nos informa que el escritor de Providence «[a] los seis años descubrió las leyendas del paganismo clásico y se entusiasmó, llegando incluso, como juego —¡siniestro juego de niño solitario!—, a construir altares "a Pan y a Apolo, a Artemisa y al benévolo Saturno, que gobernaron el mundo en la Edad de Oro"» (1983, p. 17). Es interesante que ambos autores pongan tanto interés en las divinidades siendo ateos o agnósticos.

En el relato «There are more things», el narrador protagonista, estudiante de filosofía en la Universidad de Texas, se entera de que su tío, Edwin Arnett,

PDF generado a partir de XML-JATS4R

ha muerto en Lomas de Zamora, Argentina. Viaja a este país y descubre que la Casa Colorada, propiedad de su tío, ha sido vendida a un tal Max Preetorius. Este nuevo dueño desecha todos los muebles y los libros que se encontraban en ella y comienza a hacer reparaciones y remodelaciones peculiares, a pesar de que el arquitecto original esté en contra de ellas. Los cambios arquitectónicos son extraños, se hacen de noche y a puertas cerradas. El narrador comienza a indagar en la situación, ya que este inquilino lo desconcierta de sobremanera. Una noche tormentosa en la que vagaba por la zona, decide meterse en la propiedad. Lo consume el horror en el instante en que ve muebles que le resultan incomprensibles, y dan la sensación de que allí está habitando una criatura no humana, probablemente sobrenatural. Cuando el protagonista se decide a huir, se produce el encuentro con esta criatura monstruosa, que nunca nos es descripta. En el final, reina la duda: «[l]a curiosidad pudo más que el miedo y no cerré los ojos» (Borges, 2005, p. 75).

Lo primero que hay que tener en cuenta es la semejanza estructural que Borges toma para la configuración del relato. «La llamada de Cthulhu» también comienza con un narrador en primera persona que desentierra un enigma en cuanto encuentra recortes de diarios, testimonios y un bajorrelieve de arcilla que hablan sobre la existencia de un dios primigenio llamado Cthulhu. Estos pertenecían a su tío abuelo, quien había muerto recientemente. En Lovecraft, las criaturas son descriptas de forma que el lector cuenta con cierta imagen física del dios, pero no es demasiado precisa: «No estaría traicionando al espíritu de aquella cosa si digo que mi imaginación, algo excitable, creía percibir en ella, de forma simultánea, las figuras de un pulpo, un dragón, y una caricatura de ser humano. Una cabeza viscosa y cubierta de tentáculos destacaba sobre un cuerpo grotesco y escamoso con unas alas rudimentarias [...]» (2011, pp. 11-12); hay cierto espacio para la imaginación del lector. Borges simplemente describe a su criatura como de naturaleza anfisbena y deja todos los otros componentes en blanco.

En ambos casos, el misterio y el horror van incrementando a medida que el narrador va desentrañando la naturaleza de los sucesos extraños y llega a su punto cúlmine en el final. En Borges, dicho punto se da en el encuentro entre hombre y bestia. En Lovecraft, queda planteado el horror cósmico del posible despertar del caos: «Entonces, los Primigenios liberados enseñarán nuevas formas de gritar y de matar, de solazarse y disfrutar, y la Tierra entera arderá en holocausto de éxtasis y libertad» (2011, p. 29). Ludueña Romandini explica que «[e]l impulso religioso de la Humanidad no es más que un medio de comunicación con las especies extra-cósmicas que habitaron la Tierra y aún la habitan en sus pliegues escondidos, esperando el momento de su retorno» (2013, p. 29). Estas deidades desconocen la piedad y la ley humanas; para ellas, la existencia del hombre es un mero accidente en el azar cósmico.

Barrenechea, en *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, afirma: «Tal vez la más importante de las preocupaciones de Borges sea la convicción de que el mundo es un caos imposible de reducir a ninguna ley humana. Al mismo tiempo que siente tan vivamente la insensatez del universo, reconoce que como hombre no puede eludir el intento de buscarle un sentido» (1964, p. 39). Es decir que, en Borges, se presenta un mundo caótico en el que las leyes humanas no tienen validez.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Una de las expresiones del caos, según Barrenechea, es el laberinto. El protagonista de «There are more things» sueña con uno:

> Hacia el alba soñé con un grabado a la manera de Piranesi, que no había visto nunca o que había visto y olvidado, y que representaba el laberinto. Era un anfiteatro de piedra, cercado de cipreses y más alto que las copas de los cipreses. No había puertas ni ventanas, pero sí una hilera infinita de hendijas verticales y angostas. Con un vidrio de aumento yo trataba de ver el minotauro. Al fin lo percibí. Era el monstruo de un monstruo; tenía menos de toro que de bisonte y, tendido en la tierra el cuerpo humano, parecía dormir y soñar (Borges, 2005, p. 70).

Este sueño no solo representa el caos, sino que, además, nos remite a la «La llamada de Cthulhu». Por una parte, el dios primigenio de Lovecraft se manifiesta en la mente de los hombres en el plano onírico: sueñan con la imagen de Cthulhu y de la ciudad arquitectónicamente incomprensible en donde habita. Por otra parte, aquel se encuentra en las profundidades del mar en una *vigilia onírica*; el bajorrelieve de arcilla tiene una frase inscripta que reza: «En su morada de R'lyeh, el difunto Cthulhu espera soñando» (Lovecraft, 2011, p. 22). Resulta interesante recordar que estos laberintos oníricos aparecen en otros relatos de Borges como «El inmortal».

Por su parte, Barrenechea afirma que «[l]a idea de lo monstruoso figura siempre como un sobretono dramático, ya en la mente de quienes imaginaron el laberinto [...], ya en la construcción realizada o en relación de la arquitectura con el ser encerrado en ella» (1964, p. 47). Tanto en Borges como en Lovecraft, hay una incomprensión de lo arquitectónico. En «La llamada de Cthulhu», se manifiesta de la siguiente manera:

> Al irse a dormir tuvo este un sueño sin precedentes sobre ciclópeas ciudades de titánicos sillares de piedra y monolitos que alcanzaban el cielo, chorreando todo el conjunto légamo del color verde y anunciando un horror latente. Los muros y pilares estaban cubiertos de jeroglíficos, y desde algún punto bajo el suelo le llegó una voz que no era tal; una sensación caótica que solo la imaginación podría transliterar en sonido, cosa que intentó hacer por medio a un revoltijo casi impronunciable de letras: "Cthulhu fhtagn"» (Lovecraft, 2011, pp. 13-14).

Esta aparición monstruosa de la arquitectura (nótese que se la describe como «ciclópea») a menudo viene de la mano de una incomprensión matemática. En abundantes descripciones de la poética del escritor norteamericano, aparecen caracterizadas como «geometrías no euclideanas», como si no pudieran ser comprensibles matemáticamente. Algo semejante podemos encontrar en «There are more things». El narrador-personaje relata lo siguiente:

> El comedor y la biblioteca de mis recuerdos eran ahora, derribada la pared divisoria, una sola gran pieza desmantelada, con uno que otro mueble. No trataré de describirlos, porque no estoy seguro de haberlos visto, pese a la despiadada luz blanca. Me explicaré. Para ver una cosa hay que comprenderla. [...]. Ninguna de las formas insensatas que esa noche me deparó correspondía a la figura humana o a un uso concebible. Sentí repulsión y terror (Borges, 2005, p. 73).

Barrenechea observa que «[e]l laberinto sin salida donde el hombre vaga extraviado acaba por convertirse en el doble símbolo del infinito y del caos» (1964, p. 47). Pero este doble símbolo del infinito y del caos no es algo particular de un cuento en el que se hace homenaje al autor norteamericano. Se trata de un motivo utilizado por Borges en una gran variedad de cuentos

PDF generado a partir de XML-JATS4R

que conforman su corpus. Por ejemplo, en «El inmortal», el encuentro con la Ciudad de los Inmortales cuenta con una naturaleza semejante al de las ciudades descriptas por Lovecraft:

> Noté las peculiaridades y dije: *Los dioses que lo edificaron estaban locos*. [...]. A la impresión de enorme antigüedad se agregaron otras: la de lo interminable, la de lo atroz, la de lo complejamente insensato. Yo había cruzado el laberinto, pero la nítida Ciudad de los Inmortales me atemorizó y repugnó. [...]. En el palacio que imperfectamente exploré, la arquitectura carecía de fin. Abundaban el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, la aparatosa puerta que daba a una celda o a un pozo, las increíbles escaleras inversas, con los peldaños y la balaustrada hacia abajo. Otras, adheridas aéreamente al costado de un muro monumental, morían sin llegar a ninguna parte, al cabo de dos o tres giros, en la tiniebla superior de las cúpulas. Ignoro si todos los ejemplos que he enumerado son literales; sé que durante muchos años infestaron mis pesadillas; no puedo ya saber si tal o cual rasgo es una transcripción de la realidad o de las formas que desatinaron mis noches (Borges, 2005, p. 17).

Los personajes de Lovecraft a menudo tienen pesadillas, mueren, se suicidan o caen en la extrema locura después de haber visto imágenes de la ciudad o del dios Cthulhu. Su vida como existía anteriormente queda completamente arruinada: «[...] yo nunca volveré a dormir tranquilo cuando piense en los horrores que acechan incesantemente a la vida en el tiempo y en el espacio, y en aquellas blasfemias impías procedentes de antiguas estrellas que sueñan bajo las olas, y que son objeto de adoración de un culto de pesadilla dispuesto y decidido a liberarlas sobre la Tierra [...]» (Lovecraft, 2011, p. 40). La locura es una definición propia de los dioses lovecraftianos, quienes crean estas atemorizantes e incomprensibles geometrías del infinito y generan un horror cósmico particular. Explica Ludueña Romandini:

> En este sentido, el *horror* como concepto supremo de la literatura lovecraftiana no significa simplemente el espanto ante lo aberrante o lo desconocido. Ante todo es la forma designativa que Lovecraft encuentra para señalar el espesor en el Ser que no puede ser aprehendido según las tradicionales categorías de la metafísica o de la ciencia y que demanda un nuevo esfuerzo de captación. Sin embargo, designa también la Stimmung específica del hombre ante el descubrimiento de su verdadero no-lugar antrópico en el cosmos (2013, p. 93).

Resulta interesante que Barrenechea abra su obra con una cita que podría pertenecer tanto a la esfera de un autor como de otro:

> El universo se convierte en un caos sin sentido, abandonado al azar o regido por dioses inhumanos, o quizás en un cosmos de clave secreta que nunca alcanzaremos. La personalidad se disuelve en el panteísmo; los juegos desintegran el tiempo o prometen engañosamente la eternidad. Además sentimos la constante presencia del infinito que disminuye y agobia, o vemos desaparecer la materia en reflejos, sueños y simulacros al hilo de la filosofía idealista o de ideas religiosas y legendarias que la anulan (1964, p. 16).

Para concluir con este trabajo, afirmamos que las semejanzas que se pueden trazar entre Borges y Lovecraft no son simplemente de una naturaleza paródica. Las bibliotecas, la invención de textos, las sociedades secretas, la mitología, el laberinto y el caos son motivos fundamentales en ambos autores y aparecen en innumerables obras de Borges. Barrenechea analiza el caos desde «La Biblioteca de Babel», «La casa de Asterión», «El inmortal», «La lotería en Babilonia»,

entre otros. Resulta llamativo que ninguno de los artículos o ensayos citados haya trabajado con detenimiento el relato «There are more things».

No se puede negar, sin embargo, que cada escritor tiene su estilo y su forma individual de expresar los motivos sugeridos. Tampoco podemos afirmar que se encuentren en un mismo nivel, pero sí que se puede trazar un puente entre ambos. Aún hoy podemos encontrar más maneras de leer a Borges, y no hay que cerrar una lectura posible porque el intertexto se pueda encontrar en el margen del canon de lo literario.

Referencias Bibliográficas

Barrenechea, A. M. (1964). *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Barrientos, J. J. (2016). *Borges y Lovecraft*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado el 5 de noviembre de 2018, desde https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_3_048.pdf

Borges, J. L. (2005). «There are more things». *El libro de arena* (pp. 61-75). Buenos Aires: Emecé Editores.

Borges, J. L. (2005). El inmortal. *El Aleph* (pp. 5-28). Buenos Aires: Emecé Editores.

Francisco Carrera, F. J. (1999). *J. L. Borges y H. P. Lovecraft: una comparación (im)posible*. Universidad de Valladolid. Recuperado el 5 de noviembre de 2018, desde https://www.academia.edu/12541267/J._L._Borges_y_H._P._Lovecraft_Una_comparaci%C3%B3n_im_posible

Llopis, R. (1983). Introducción. *Los mitos de Cthulhu* (pp. 11-44). Madrid: Alianza.

Lovecraft, H. P. (2011). La llamada de Cthulhu. *Obras Completas* (vol. 2, pp. 9-47). Buenos Aires: Díada.

Ludueña Romandini, F. (2013). H. P. *Lovecraft: la disyunción en el Ser*. Buenos Aires: Hecho atómico ediciones.

Notas

* Estudiante de la Licenciatura en Letras en la Universidad Católica Argentina. Correo electrónico: vale_catulo@hotmail.com

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Artículos

«POR UNA SED ETERNA DE PALABRAS VIVIDAS»: LA POESÍA SECRETA DE CÉSAR MERMET

Cella, Susana

Susana Cella eclirt@gmail.com
Universidad de Buenos Aires , Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
núm. Esp.09, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 31 Marzo 2018
Aprobación: 24 Mayo 2018

URL: http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601676010/index.html

Resumen: Este trabajo se enmarca en la propuesta de las v Jornadas de Literatura Argentina: «Voces invisibles, plumas silentes: escritores olvidados o poco transitados por la crítica». La elección de referir a la obra de César Mermet atiende a tal convocatoria, en tanto se trata de un poeta que, durante más de cuarenta años, desarrolló una obra y un proyecto poéticos difícilmente encasillables en las principales tendencias que fueron sucediéndose en esos años. Con el agregado, no poco importante, de que Mermet fue refractario a la publicación de sus textos. Sin embargo, al legar sus escritos para que no se perdieran, es posbible conjeturar que Mermet quiso dejar su labor escrituraria como testimonio, como posibilidad de que vieran la luz todas aquellas composiciones que, difícilmente afincables a alguna de las corrientes salientes de la poesía argentina en un lapso que va entre la década del veinte hasta fines de los sesenta, fueron su convicción, el lugar que acordaba a la poesía. Dimensión de existencia, de búsqueda de lo esencial poético indiscernible de la experiencia por y a través de la palabra, acopio y aprovechamiento de la tradición literaria. Su voz, que poco o nada tuvo que ver con ambientes y tendencias de su contemporaneidad, emerge, en la vindicación de sus poemas, como la consecuente indagación que remite a experiencia y a escritura, a tradición y a revisión o a aprovechamiento de esta para configurar todo un proyecto poético que bien puede situarse en las zonas liminares donde su poesía habita.

Palabras clave: Poesía Argentina, Escritores Secretos, Fin de Siglo, César Mermet, Indagación Existencial.

Abstract: *This essay about Cesar Mermet's poetry was conceived according to the proposal of the Vth Meeting of Argentine Literature,* "Voces invisibles, plumas silentes: escritores olvidados o poco transitados por la crítica"*["Invisible voices, remarkable works: forgotten or not much studied writers in the critical studies"]. The choice have kept in mind such proposal as César Mermet wrote a vast quantity of poems and developed a poetic project for more than forty years but it is very difficult to include it in the mainstream of that time. Besides, and not less important, Mermet was unwilling to publish his work, he delayed it all his life. Nevertheless, he didn't want to let his work missed, so he gave all of it to a friend in order to preserve it and perhaps considering the possibility of post mortem edition. Different from the Argentinian poetry written between the forties and the sixties of the past century, his work proved his own conviction about the place he gave to poetry. Existential dimension, research about the essence of poetry*

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

together with experience through the words and the exploration and knowledge about literary tradition. His voice, not related to enviroments and tendencies of his time, emerges as the continuous research which leds to the experience of writing, literary tradition and its use to build a literary and single project as the poems analized here show.

Keywords: *Argentine Poetry, Unknown Writers, End of the XXth Century, César Mermet, Looking for the Word.*

EL POETA DEL «NO PUBLICARÁS»

Entre esos poetas que no cesaron de escribir durante toda la vida, pero cuya obra se acumuló en páginas y en páginas que no llegaron a convertirse en libros, salvo alguna lejana y oscura excepción —*La lluvia y otros poemas* (1980)—, se cuenta César Mermet (1923-1978). De algún modo, quiso preservar fuera de la publicación sus escritos, pero gracias a su amigo Félix della Paolera, a quien Mermet legó una inmensa cantidad y diversidad de textos (borradores, correcciones, reescrituras), pudo conocerse recientemente algo de la obra de este gran poeta desconocido. Aquel, junto a Pedro Mairal, Alejandro Crotto, Enriqueta Racedo y Marcos de Soldati, prepararó el libro que, con el escueto título de *Antología*, contiene veintisiete poemas (algunos muy extensos) fechados desde 1957 a 1976, precedidos por una nota preliminar de Della Paolera y seguidos de un apéndice donde se incluyen observaciones del propio Mermet sobre sus textos y se informa que algunas piezas incluidas son solo fragmentos de poemas más largos, además de transcribirse el prólogo que Borges escribió para aquella breve selección de 1980.

Quizá sea esta la punta de un iceberg cuya parte sumergida merece salir a la superficie, y se supone que la continuada tarea de sus editores lo va a ir permitiendo. Con todo, la *Antología* ya es suficiente para apreciar la cualidad poética del autor que se empeñaba en su oficio privado.

Extensos poemas de largos versos en una lengua suya capaz de nombrar feliz y terriblemente lo que circunda y pide ser dicho con las palabras exactas enlazadas en su justo punto. El registro lingüístico que Mermet ha utilizado en la escritura de sus poemas le confiere algo de esa singularidad que se le ha señalado respecto de su época. Amplio, sin privarse de cultismos, arcaísmos, voces cotidianas, referencias culturales, citas ocultas, no es, sin embargo, una poesía oscura o hermética, pero sí posee una complejidad que demanda una fina atención en la lectura, una lectura que, entre otras cosas, se ve alentada por su ritmo pausado, sus sonoridades, sus cortes de verso, sus remates, y no menos por la fuerza que anima y da sentido a todos esos procedimientos. Si, dadas estas características, y quizá a falta de alguna otra definición, se habló de un barroquismo en su poesía, en tal caso, tendría que ver con la *tensión* puesta en juego entre las palabras o en algunas formas sintácticas, pero no es en absoluto equiparable ni al barroco clásico ni a autores que retomaron la tradición barroca en el siglo XX, como José Lezama Lima.

A través de citas y de comentarios, se trata entonces de dar a conocer una voz poética que está ocupando un lugar destacado en la poesía argentina, tal vez cumpliendo el acallado deseo del autor.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

EL DESTINO DE LOS ESCRITOS

En junio de 1978, durante el Mundial de Fútbol, César Mermet pidió a su esposa que le entregara una serie de cajas que contenían unos mil cien poemas, escritos a lo largo de cuarenta años, a su amigo Félix della Paolera. Por años, Félix era prácticamente el único lector de esa inmensa cantidad de textos, que, pese a los esfuerzos de este porque publicara, Mermet fue negándose sistemáticamente a hacerlo. Con un obsesivo afán de perfección, seguía corrigiendo, de unos textos brotaban otros y continuaba incesante la actividad. Cuando, en 1951, el Gobierno de la Provincia de Mendoza le otorgó el Primer Premio de Poesía por su obra «La lluvia», eludió la publicación; y hubo también otro intento con los *Poemas de Malabrigo*. Entre los poemas que integraron ese libro, se encuentran «La estación», «El pozo», «Heladero en la siesta», «Ramos Generales», «Entrada del mudo». Igualmente su destino fue quedar en las abigarradas cajas.

La lluvia y otros poemas, con prólogo de Jorge Luis Borges —a quien Mermet conocía y con el que dialogaba, sin haberle dicho jamás que escribía—, se publicó dos años después de su muerte. Las palabras de Borges constituyen todo un reconocimiento y una conjetura sobre esa dicotomía entre la escritura y la publicación: «Quizá pensara que publicar es resignarse a un texto definitivo». Lo que se corroboraría con la continuidad de escritura de Mermet, que no sabía poner un punto final y deshacerse del texto para que este iniciara en el mundo su camino, y así, junto con el obsesivo afán de perfección, seguía elaborando versiones, corrigiendo, derivando de unos versos otros, como han señalado quienes están realizando la tarea de «ordenar», si es esto posible, la proliferante producción hecha en el apartamiento del mundo literario durante el apreciable lapso de más de cuarenta años.

Vale señalar que César Mermet nació en 1923, en un pueblito de la provincia de Santa Fe llamado Malabrigo. Residió en varias ciudades del litoral e inició su escritura poética en Paraná a los veinte años. Luego de una temporada en Mendoza, se afincó en Buenos Aires. Su secreta escritura fue fruto de largas noches en que se abocaba completamente a ella, sus ocupaciones poco tuvieron que ver con las más habituales en quien se dedica a las letras, sea periodista, profesor, editor o alguna por el estilo; en cambio, él trabajó en televisión, radio y publicidad, y no se relacionó con movimientos o figuras del mundo literario. Quizá convenga repasar qué tendencias predominaron durante esos años de silenciosa escritura entre 1943 y 1978.

Se sucedieron, en esas décadas, lo que la historia de la literatura consigna como «poesía del cuarenta», neovanguardias y poesía del sesenta. En *Veinte años de poesía argentina 1940-1960*, Francisco Urondo se refiere a ese período y a las principales corrientes. En primer lugar, la «Generación del Cuarenta», también definida como neorromántica, a cuyos poemas Urondo califica de «elegíacos, lavados, tediosos», partidarios del «suspiro» (2009, p. 24). Destaca, a continuación, la emergencia de poetas proclives a una transformación literaria, inclinados a «inventar nuevas realidades» (p. 15), con lo que se refiere, en particular, al invencionismo, así como a poetas de filiación surrealista y a la central revista *Poesía Buenos Aires*, que apareció durante una década, de los años cincuenta a los sesenta. Aquello que, según Urondo, definía César Fernández Moreno como «el polo hiperartístico del vanguardismo» (grupo invencionista)

PDF generado a partir de XML-JATS4R

y «el polo hipervital» (grupo surrealista) ocuparon la escena principal y fueron, para Urondo, un aporte necesario al desarrollo de la poesía argentina. Se refiere luego a una poesía de corte político explícito por parte de poetas de izquierda y, si bien expresa cierto esquematismo en ella, del conjunto observa una tendencia a una actitud tendiente a «expresar aquello que nos concierne, por obtener una forma propia de expresión social y artísticamente legítima» (p. 60). La llamada «poesía del sesenta» apelaba al habla, a la empatía emocional, utilizaba un lenguaje que quería ser directo y se nutría de la oralidad sobre todo porteña, del legado del tango, presentaba concretas referencias a situaciones y a personajes reconocibles de la vida cotidiana y una dimensión política explícita. Estos rasgos generales, desde luego, no soslayan la singularidad de obras como las de Leónidas Lamborghini, Francisco Urondo, Juan Gelman, entre otros.

Pero, en el caso de Mermet, tenemos su no convivencia con los ambientes literarios y, asimismo, un estilo que solo podría pensarse en cierta relación asintótica con los rasgos mencionados, sobre todo porque no encontramos formas de ruptura, adscripción a alguna corriente de vanguardia o antivanguardia o apelaciones directas a los lectores, y sí una elaboración de referencias que no son sino el conjunto de aquellas a que la poesía suele apelar, pero que señalamos en el sentido de mostrar el espectro abarcado por Mermet: objetos cotidianos o no (que pueden transformarse o proyectar a otro tema); reflexiones sobre el contexto (la ciudad, el país); personajes, vida y muerte; la mujer amada, animales, paisaje y, también, su propia poética, «un proyecto estético ligado a una ética casi musical, una trascendencia basada, según sus propias palabras, en «vivir con un pie en la eternidad y el otro en el tiempo y su contingencia», según refieren los autores de la *Antología*[1] en el «Apéndice y notas» (2006, p. 136).

LAS PALABRAS Y LAS COSAS

Según Félix della Paolera, «Mermet rechazaba la esquemática y reductiva distinción entre forma y contenido, profesaba la convicción de que la especificidad del lenguaje es indiscernible de la esencia de la cosa nombrada» (1979). Huelga decir que esa división «forma»/«contenido», que alentó polémicas y que, pese a que reiteradamente se la ha sacado por la puerta, muchas veces se cuela por la ventana; no obstante, y este caso también lo demuestra, la obra literaria se caracteriza por la indivisibilidad entre el cómo y el qué: el significante poético conlleva significados, que, precisamente, se constituyen en tal significante, cuyas combinatorias llevan a crear ese objeto particular que es el poema. La segunda parte del comentario de Della Paolera es, sin embargo, mucho más incitante para reflexionar sobre la poética de Mermet y quizá puede tener relación con su resistencia a publicar: si el lenguaje para él es indiscernible de la esencia de la cosa nombrada, la búsqueda de esa esencia por la palabra, en la palabra, se presenta como una tarea prometeica, ¿cómo llegar a la cosa cuando esta es refractaria a la palabra?, ¿cómo atravesar lo fenoménico?, ¿qué relación puede establecer el sujeto (el escribiente) con el objeto?

Interrogantes que han sido objeto de no pocas reflexiones, entre las que quisiéramos aquí hacer una referencia al texto de Julia Kristeva, que, creemos, permite iluminar aspectos de la poética de Mermet:

PDF generado a partir de XML-JATS4R

> El lenguaje poético, en la medida en que opera con el sentido y lo comunica, comparte también las particularidades de las operaciones significantes elucidadas por Husserl (correlación entre objeto significado y ego trascendental, conciencia operante que se constituye por medio de la predicación —de la sintaxis—, como tética, tesis del ser, tesis del objeto y tesis del ego. Sin embargo, el sentido y la significación no agotan la función poética. Por ello diremos que la operación predicativa tética y sus correlatos (el objeto significado y el ego trascendental), si bien son válidos para la economía significante del lenguaje poético, no son más que un límite, constitutivo, sin duda, pero no englobante. De modo que se puede estudiar el lenguaje poético en su sentido y significación [...], pero este estudio equivaldría a reducirlo, en última instancia, al horizonte fenomenológico y, por lo tanto, a no ver lo que, en la función poética, escapa al significado y al ego trascendental [...]. Por consiguiente, habría que empezar afirmando que en el lenguaje poético, pero también aunque de manera menos marcada, en todo lenguaje, existe un *elemento heterogéneo* respecto del sentido y la significación. [...]. El término «heterogeneidad» se impone porque, si bien este elemento está articulado, organizado, es preciso, obedece a imposiciones y reglas como, en especial la de la *repetición* que articula las unidades de un ritmo o de una entonación), la modalidad de la significancia a que aludimos no es la del sentido y la significación: no signo, predicación ni objeto significado y, por ende, no hay conciencia operante de un ego trascendental [...] (1981, pp. 258-259).

El ritmo de los poemas de Mermet (una de las formas de la *repetición*) es, a la vez, armónico, desplegado en versos libres, que se da por la cadencia apaciguada de los lexemas, principalmente palabras graves, juntamente con lo que podríamos llamar la presencia de reiteraciones de fonemas que no llegan a constituirse en rimas consonantes y asonantes, pero sí encontramos aliteraciones como «cigarral astral», «moliente diamante» / «lima chirriante», «malvenida»/«caída», lo que otorga a esos fonemas un valor agregado de ligazón semiótica, que sobrepasa, entonces, la habitual función de rasgos distintivos para constituir la significancia. Como dice Kristeva y reafirma Mermet: no signo, no significado o concepto. La zaga de una cigarra en «Es la cigarra azul», que «el rojo sol enciende» y «el amor acelera», se ensancha en el cigarral: la luz solar deslumbra, incendia en una sucesión no cortada por conectores, más bien es una yuxtaposición donde aparecen los elementos signados por la luz y el sonido:

... «encandilantes crepitantes» que:
encelan la rastrera luna plena
a la caliente luna enorme y muda,
caída a la clamante malvenida,
a maldición innumerable, unánime, caída,
a la furiosa fiesta,
a los racimos secos del quemante sonido,
a la pululación sonora, al invisible hervor,
a la esplendente boda ardiente,
a la ominosa peste y celebración
prendida a las axilas verdes
de resinosas ramas (2006, pp. 67-68).

En este fragmento, el mecanismo de repetición se ve también en las anáforas, pero, al mismo tiempo, y como señalando la relación entre repetición/diferencia de modo tal que no se trata de una mera reproducción de los elementos relacionados, encontramos allí una heterogeneidad tensa, entre el esplendor y la peste, en una furiosa fiesta, entre la luna plena y la caída (término este que se reitera en dos versos consecutivos). Opuesta a la ascensión que sigue

PDF generado a partir de XML-JATS4R

luego, surge el contraste con la caída: «Luego el ascenso es éxtasis. / El ascenso muy arduo es letárgico éxtasis» (2006, p. 68). Éxtasis, es decir, salida, y un igual ritmo, donde la aceleración de las acciones, las fosforescencias, lo resonante, la «horadante velocidad» se despliegan siguiendo esas mismas cadencias amortiguadas; nuevamente un contrapunto de sonidos y de luces, donde queda finalmente la imagen:

> *Autárquico el estío, con devorante amor*
> *y canto azul sostiene*
> *respuesta, espejo y exorcismo por gozo*
> *al cigarral astral, que en moliente diamante*
> *lima chirriante el cielo amenaza y desciende (2006,*
> *p. 69).*

Entre el movimiento de los elementos, con cierto matiz narrativo, podemos detenernos en el modo de presentarlos, que no se aviene con una convencional descripción. Lo descriptivo cede no solo por esa combustión que anima el poema (sin convertirlo en una torrentosa sucesión), que va más allá de la percepción de los objetos, sino por las adjetivaciones que estos portan, más bien figuran, plasman algo que puede partir de la contemplación, pero que no encadena lógicamente los términos, sin que por esto podamos hablar de una ilogicidad, de un sinsentido; al contrario, sí se forja un sentido extasiado en los movimientos de los constituyentes del paisaje estival, que, sin marca subjetiva explícita, muestra la actividad del sujeto que construye esa sucesión simultáneamente en movimiento y en fijeza. La captación exclusivamente racional, la puesta entre paréntesis de lo accidental, la idea de enfrentar los objetos como desde una tabla rasa[2] queda desmentida por, precisamente, las formas en que los recursos del lenguaje poético se ponen en juego para dar ese plus de sentidos y significaciones que le es propio.

Asimismo, y en particular pensando en esa condición de objetivista que se les atribuyó a ciertos poemas de Mermet, hemos querido citar el ensayo de Jean Paul Sartre sobre Francis Ponge, quien, según el filósofo, fue el mejor poeta de las cosas. Allí Sartre habla de la búsqueda de Ponge:

> ... mediante un mismo movimiento tratará de deshumanizar las palabras rebuscando bajo su sentido superficial su «espesor semántico», y de deshumanizar las cosas raspándoles su barniz de significados utilitarios. Eso significa que hay que llegar a la cosa cuando se ha suprimido en uno mismo lo que Bataille llama el *proyecto*. Y esta tentativa depende de un postulado filosófico que por el momento me limitaré a revelar: en el mundo heideggeriano lo existente es ante todo «Zeug», utensilio. Para ver en él «das Ding», la cosa témporo-espacial, conviene practicar en uno mismo una neutralización. Se detiene, se hace el proyecto de suspender todo proyecto... Entonces aparece la cosa, que no es, en resumidas cuentas, sino un aspecto secundario del utensilio —aspecto que se funda en último recurso en la cualidad de utensilio— y la Naturaleza, como colección de cosas inertes. El movimiento de Ponge es inverso: pera él es la cosa la que existe primeramente, en su soledad inhumana; el hombre es la cosa que transforma las cosas en instrumento. Bastará por lo tanto, con amordazar en uno mismo esa voz social y práctica para que la cosa se revele en su verdad eterna e instantánea (1960, pp. 198-199).

En el poema «El pan», encontramos la relación entre sujeto y objeto, el «yo» poético indaga al objeto, sabiendo y sintiendo, para establecer un vínculo, para encontrar «la respuesta» en él. No faltan, en este extenso poema, tramos narrativos que, a primera vista, podrían parecer mera enumeración de actos:

PDF generado a partir de XML-JATS4R

comprar el pan, apreciarlo con los sentidos para proyectarse inmediatamente, por nombrar el acto de pagarlo, a una dimensión que atañe al valor: el pan adquirido con el fruto del trabajo (nombrado con el arcaísmo «soldada») da derecho al sujeto a preguntar y más, siguiendo la narración, de ir con el «pan bajo el brazo» (expresión cotidiana que, en este contexto, se advierte como 'tener algo'), hace del pan una especie de personificación: el sujeto camina «por donde el pan lo quiso», el pan devenido respuesta, y el sujeto, pregunta. La inestabilidad del sujeto que interroga se contrasta con la consistencia y constancia del pan, guía por un camino que permite al sujeto remontarse a su nacimiento y experimentar una conmoción, sin embargo, en un andar «*manso* como el pan lo quiso» (el destacado es mío). El conocimiento del objeto no se halla en el objeto mismo, sino en la carnadura del sujeto, «mi carne lo conoce». No transmite ese objeto un significado:

> *No significa, es,*
> *mas lo que fuera, soy;*
> *él es en mí, y soy en él*
> *y frente a frente y tacto a tacto*
> *y frío contra tibieza,*
> *nos corroboramos (2006, p. 19).*

Pero, a la vez, es ese trozo «bien cocido / del misterio del mundo, en su evidencia revelada». El pan es lo que «la cosa revela, entrega y emana, / suscita, provoca y concita». Podemos cotejar esto con las palabras de Sartre respecto de Francis Ponge:

> ... el ser de cada cosa se le aparece como un proyecto, como un esfuerzo hacia la expresión, *hacia* cierta expresión con cierto matiz de sequedad, de estupor, de generosidad, de inmovilidad. Compenetrarse con ese esfuerzo mismo más allá del aspecto fenomenal de la cosa es haber llegado a su ser (1960, p. 203; el destacado es de Sartre).

«Era un pan», dice Mermet. El esfuerzo se evidencia:

> *Me quedaré privándome y nutriéndome*
> *hasta transparentar la zona*
> *entre el pan y mi habladora carne,*
> *hasta aquietar mi palabra movediza,*
> *hasta amasarla en su nutricia miga (2006, p. 22.)*

En el ahondamiento en el objeto, están las cualidades materiales (peso, olor, sabor, miga, costra), pero puede surgir la dimensión que, a su vez, va a iluminar otro aspecto de la experiencia con el objeto: el pan es sacramento, y la comunión no será el acto de comerlo en tanto se sostienen ese objeto que suscita la búsqueda del misterio que encierra y quien lo comulga con «los ojos, los huesos y la sangre / la palabra y el silencio comulgo...» (2006, p. 22). Para esa unión, es preciso que el sujeto no incorpore dentro de sí el objeto, sino que se mantengan ambos en esa confluencia donde ocurre la inefable comunicación.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

SARTRE MIENTE

En una carta a Félix della Paolera (agosto de 1965), Mermet le confiesa una ubicua situación respecto del tiempo. De ahí su taxativa afirmación «Sartre miente». Porque para Mermet se trata de ubicarse en la intersección entre tiempo y eternidad. ¿Formula quizá una utopía? En todo caso, podríamos pensarla así al considerar otros poemas de Mermet donde la duda por el logro de ese objetivo parece desvanecerse, siquiera parcialmente. En todo caso, queda como horizonte a ese sitio al que aspiramos «donde la caridad tiene lugar». La dimensión de lo religioso es otro de los rasgos que esta poesía; sin ser lo que se ha denominado «poesía religiosa», se evidencia en alusiones inscriptas en los poemas.

> ¿Sabes que ando como entre dos tiempos, caminando por la calle?, ¿que ando soñando, como extático, como distraído hacia lo hondo, como olvidado y en plena memoria, en el seno de la memoria... como en pleno deslumbramiento del único recuerdo importante, como ciego y vidente, como flotando y pesado, ligero y denso, ambulante y rectilíneo, deambulando y clavándome en un punto al que soy lanzado como una flecha...? Sé decirte que quisiera morirme en medio de una última experiencia como esta, que es duro seguir viviendo con la perspectiva de caer a la ridícula mentira del tiempo puro. Mentira. Sartre miente. Ahora lo sé de cierto. No vivimos o no deberíamos vivir, o no es nuestro destino vivir en el tiempo. Sino en un filo de navaja, en un borde, en un cruce, en una intersección del tiempo y la eternidad. Eso es lo que siempre supo el poeta, que amó en lo único su unicidad y su universalidad, su singularidad y su esencia total, participante de todo. Y la condición temporal, limitada, efímera, y a la vez la inexplicable eternidad de seres y cosas, que se revela con cierta mirada. Y es con la condición de que sepamos mirar de esa manera que la moral se cumple, que la caridad tiene lugar, que el poema nace, que la vida es justa, que la comunicación existe, que el arte es verdadero, que la creatura se salva... Y privado de esa visión, se pierde. Penosamente se pierde. Y el infierno es el tiempo. Caer a condición de condena y sujeción del tiempo y del espacio... (Mermet, 1965).

Pero podemos citar, del mencionado ensayo sobre Ponge, otras palabras de Sartre que bien puede no mentir en cuanto a la práctica poética de Ponge referida a su indagación de las cosas: «La nominación es un acto metafísico de un valor absoluto; es la unión sólida y definitiva del hombre y de las cosas porque la razón de ser de la cosa consiste en requerir un nombre y la función del hombre en hablar para darle un nombre (Dic. 1944)» (1960, p. 204).

LA SOCIEDAD Y EL HOMBRE

Al enumerar características de lo que se agrupó como poesía de los sesenta, señalamos la impronta de poemas donde la situación política se ponía explícitamente en escena, en diversas vertientes, fuera como vindicación de luchadores del pasado y del presente, como denuncia de situaciones de injusticia, como poesía amorosa o de amistad situada en ese presente y aun como pregunta entre la relación de la poesía con ese exterior y esa comunidad y, desde luego, qué función podían o debían cumplir el poeta y la poesía en el marco del compromiso social. Si señalamos antes una relación asintótica respecto de Mermet con características de las poéticas más destacadas durante el tiempo en que desarrolló su obra, quisiéramos hacer referencia —sobre todo en cuanto a los sesenta— no solo a la incorporación de elementos cotidianos o experienciales, a poemas de

PDF generado a partir de XML-JATS4R

temática amorosa, sino también a aquellos en los cuales su mirada se dirige al país, a un estado de cosas que le era contemporáneo.

En el poema titulado «Shopping Center», de 1963, la primera y extensa estrofa muestra lo que aparece ante los sentidos (combinando y yuxtaponiendo los elementos) con la presencia explícita del «yo» poético que se halla en medio de ellos, así, entre afirmación, sentencia y posibilidades de la experiencia, leemos:

> *Gastar es delicia miserable, dolorosa y malignamente irreal*
> *como un flotante orgasmo en el ajeno sueño.*
> *en esas submarinas galerías del mito del fasto,*
> *en estas exposiciones de modelos mentales,*
> *alusivos brillos y señales preciosas,*
> *yo podría comprar cualquier cosa hasta cualquier hora*
> *mientras la luz permaneciera inmóvilmente fría*
> *y el aire sin dolor ni memoria*
> *ni olor a muerte ni a vida*
> *y la música durara, funcionara,*
> *suscitándome cielos viscerales, fosforescencia nerviosa,*
> *pululación parásita en el vacío del espíritu... (2006, p. 41).*

El poema se inicia con una aseveración fuerte, la «delicia», lejos de asociarse con lo que podría atañer al placer, es definida por cualidades despreciables. La fuerza de la sentencia recuerda el inicio del soneto 129 de William Shakespeare: «*Th'expense of spiritu in a waste of shame / is lust in action*...». El placer del shopping parece lujurioso, reforzado por la comparación que sigue y que nos lleva a un derroche inútil y a una alienación en lo que el «fasto» tiene de mito (o mitificación), en el sentido de una engañosa creencia que oculta la faz verdadera; y no son solo los objetos allí exhibidos, está comprometido en esto el sujeto —los sujetos— en cuanto los objetos trasuntan «modelos mentales», la creencia en adquirir «cualquier cosa», es decir, no una «cosa» determinada, significante y valiosa, sino vacía en tanto carente de lo que podría llevar a reflexionar en la dimensión vida/muerte. Es posible así «responder dócilmente los llamados», «entregarse al poder suasorio de los objetos»... es desasimiento de lo que la vida involucra: «absuelve de vivir». En el reinado de «la plenitud cruel de la mercancía» (que es en lo que han devenido los objetos), el comprar sustituye al vivir.

La acción de comprar algo la habíamos visto también en el poema «El pan». Baste comparar el acto de hacer tal cosa en uno y en otro poemas: el pan es algo singular y cargado de sentido, tiene una respuesta, admite una pregunta, la posesión del pan es un enriquecimiento para quien lo ha adquirido con su «soldada», que es así bien empleada. Aquí, por el contrario la «soldada» (término que se repite) es pérdida, y el acto de comprar, «fácil sangría», derroche del espíritu; como en el soneto shakespereano, se reitera el efímero placer de entregarse a «esta nueva droga», al «gasto». Mientras la adquisición del pan era ganancia material y, a través de ella, espiritual, por ese pan que guiaba y que atendía las solicitaciones de quien consigo lo portaba; aquí el objeto, devenido valor de cambio y no de uso, es objeto de «trueque». Reiterada la idea de «mercancía» con la repetición del mismo lexema, se la ve

PDF generado a partir de XML-JATS4R

en su faz de «seducción satánica», como el mal que se opone a la dimensión ética en tanto no deja de seducir, de alimentar la mentida posesión, e impide «el misterio cálido y vivo de las viejas materias / [...] y el enigma real de la cosa cabal y desnuda» (2006, p. 43), que tan bien el pan ofrecía. Atracción engañosa, quimeras de poder arrastran con fuerza a los «sonrientes dispendiosos, desesperados abundosos, lujuriosos desechados» (valga señalar la presencia de ese pecado de consumo nuevamente comparado con la impulsión fugaz, pero perniciosa, hacia la lujuria). En contrapartida, lo que surge es irónico: en el filo de la contradicción entre el engañoso placer y el sentimiento de poder, se ve la ironía —el enunciado que afirma y a la vez conlleva su negación—, las «cosas» indiferentes, fatuas, pero atrayentes, *irónicamente* muestran su envés: «la indigencia de sí». La comparación con el becerro, en alusión a la adoración del becerro de oro en el relato bíblico y aquí marcado por una mayúscula, como una deidad poderosa reinante, no es sino el relato de la caída de lo que, en cambio, el objeto en su condensado secreto, en su sencilla presencia, permite esa conjunción de que hablamos entre la búsqueda esencial de la cosa a través de la palabra, que precisamente el poeta muestra como imposibilidad si la cosa es mercancía, si el sujeto sucumbe a la adoración de los ídolos.

«Shopping Center» bien puede leerse como un texto que denuncia los males del mundo administrado, la entronización de valores que enajenan al hombre al atraerlo a ese universo encantatorio «del valor violado». La peculiaridad de una crítica social como la que aquí es palpable tiene que ver, en primer lugar, con la ausencia de clisés respecto de una poesía denunciativa que opusiera lo negativo a lo positivo, los valores a los disvalores. El entramado entre placer, atracción y simultáneo rechazo, la mostración de lo atractivo, junto con aquello que lo desmiente, deconstruye la oposición; y al poner continuamente en juego la idea de valor para denunciar el reinado de la mercancía, alude a la tentación, a rendirse a esa falsa fiesta («agresividad festiva»), y también a cómo se puede sucumbir a ella, salvo que, al sopesar, al actuar en relación con los objetos, pueda verse que no comunican sino fatuos fulgores de oro como el becerro, de brillos engañosos, efímeros. Se ve entonces la diferencia de lo que ocurría con el pan, este objeto ha de mantenerse (no se come sino que se entroniza por la vinculación espiritual que con él se establece por la mirada, por el tacto, por el oído, por la atención concentrada que permite entonces la relación en la que caben no solo aquello que tiene que ver con una especie de dicha adquirida, sino con el reconocimiento del ser en sus facetas felices y dolorosas. Algo que el propio Mermet expresara en la dedicatoria manuscrita: «un poema que me hace sentir algo de la densidad inocente y religiosa con que quisiera haber vivido». La inocencia es densa, no es ingenuidad, es el clamor de un estado de disposición no prejuiciada, pero no una especie de estado adánico, definitivamente perdido; lo religioso expresa el deseo de religación que deja asomar a la vez la comprensión simbólica como lo que puede emerger en el deseo como utopía de pasado: unión plena sin falta, sin falla, sin una incompletud constitutiva que se sabe tal, pero que no deja de nombrarse como ansia suprema. La doble direccionalidad enlazada, en «Shopping Center», está mostrando la escisión, la caída y, simultáneamente, el deseo de redención en conciencia del pecado original. La compra como expresión salvífica surge también a partir de las asociaciones que se desencadenan a través de una figura cotidiana, sencilla como las que se despliega en «Heladero en la siesta» (que aparece en la

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Antología, en versión fragmentaria). La figura del heladero se trasmuta a la vez que conserva sus atributos diarios (su carro, su sombrilla, su fresca mercancía):

> *salvo su triunfal inocencia,*
> *su ignorante desconocer Las Indias,*
> *el papagallo indiano verde lo que el cabello incita,*
> *atrabiliario Marco Polo naufragando dichoso*
> *en seco pueblo,*
> *su afortunada vuelta, la extravaganza celebrante,*
> *el gentil helador, el frigilante mago,*
> *blanco sponzalizio co'l sole*[3]
> *ritual bajo la seca,*
> *el festivo romero y su corneta de alabanza,*
> *el cortesano peregrino,*
> *el juglar que demuestra,*
> *a terrible deshora*
> *prueba sacra: la salvación de lo ligero,*
> *lo efímero y fugaz que pasa,*
> *la eternidad que pasa,*
> *la volviente eternidad dichosa de todo lo que pasa*
> *(2006, pp. 49-50).*

Las imágenes se suceden transfigurando a ese heladero que así establece, con «el frigilante mago, el chico sucio, el papagallo, el niño limpio y el caballo» (elementos diseminados y luego recogidos en esta estrofa), «no la venta», sino la participación. Por lo cual, la compra del helado no es una actividad mercantil, la figura del heladero evoca un pasado imaginado en que «moneda era tributo, / homenaje confuso a blanca dicha; / allá cuando moneda era sacrifical dichoso, / oferto dar primero».

Y convertir «lo dado en recibido / el precio en gracia (2006, p. 82), dicha leve «abriendo siesta, abriendo siesta, / por la desierta vida» (2006, p. 83). La combinatoria de elementos, las asociaciones entre lo tangible e inmediato: un heladero a la hora de la siesta, dan a este espacio-tiempo, el de la siesta, una connotación de brevedad y de permanencia capaz de desencadenar asociaciones donde se despliega un profuso imaginario que remite a otros sitios, seres y pasados encadenados en el todo el poema, como si la siesta, momento de suspensión, aportara sus posibilidades «por la desierta vida». Vista como desierta, la vida es susceptible de abordarse en una dimensión no celebratoria.

En estos poemas, podemos conjeturar una simultánea mirada de optimista deseo de conjunción con el mundo al paso que la conciencia de los padeceres que le son inherentes. De manera que, si, a la vez, es posible hablar de la esperanza, del deseo de completud, como se sabe perdida, también puede centrarse el poema en la reflexión sobre la finitud, en una mirada deceptiva, y así pensar en la irreductibilidad de lo que no puede sino terminar con «el final rayo». En una composición donde le habla a la amada («De tanta amada claridad, caídos» [2006, p. 131]), el poeta medita sobre la finitud para los seres, que se cierne sobre la «intensa perfección de luz, / que tantas veces contemplamos juntos» (2006, p. 132). Este poema, fechado en 1976, en el que el tono deceptivo predomina, deja, sin embargo, subrepticiamente un modo de la presencia/ asuencia: «verás cómo no estamos», pero «de qué modo llegamos a ser solo el espacio, / donde todo es culminante cumplimiento» (2006, p. 132). Si en otros

poemas aparecen la vida y la muerte en una ligazón capaz de ver la doble faz que las liga, este poema, a su modo elegíaco, deja, no obstante, la omnipresencia de un desenlace cuando las faenas del existir ya han acontecido.

EL PAÍS

El disconforme estado de cosas que aparece en «Shopping Center» se puede vincular a otros poemas como el de «Ciudad Capital» (fragmento en la *Antología*). De tono y de aseveraciones fuertes, en versos de distinta medida, pero predominantemente extensos, como lo es el poema, este acontece como la visión de una ciudad «culpable del consumo», «sede y palco de pretenciosos pobres remedando elegancias modales / y lecturas de ricos verdaderos» (2006, p. 71), «ciudad que vende suelo, subsuelo y cielo, / y todo el patrimonio de la heredad sagrada; / esta es la capital de la venta, que enajena contractual su futuro, / tras haber dilapidado su pasado» (2006, p. 74). Se trata obviamente de la visión no nostálgica ni admirada de Buenos Aires en un poema fechado en 1967, diferente, por tanto, de las composiciones que, en la tradición literaria (valga mencionar a Borges y a Raúl González Tuñón), era celebrada, aun en sus rincones, desgracias y miserias. La condena remite sobre todo a la ciudad como ámbito de las transacciones, dilapidación de virtudes y de riquezas, olvido de su historia, habitada por aprovechadores, ricos y explotados, hipócrita, maquillada, engañosa. El «Shopping Center» podría ser una sinécdoque de todo lo que se dice de esta ciudad, pero aquí el tono es más incisivo, como un doloroso insulto. Directo, podría decirse, sin esos matices que observábamos en «Shopping Center», donde se inquiría por los meandros de la fascinación por la riqueza y por las apariencias. Poema de denuncia, de sufrida constatación de la cara horrible de una modernidad que aquí solo muestra sus ruindades, su ruina.

En el poema «El dios[4] de mi país», también lo deceptivo prevalece. Se habla de un país abandonado por Dios porque «reina otro dios», «sombrío dios de nosotros nacido». El dios reinante no tiene los atributos divinos, no «es padre entre nosotros», ni siquiera para plantear la dimensión de la orfandad que remitiría a la melancolía por su ausencia, sino netamente a la soledad provocada por una ausencia. Pero está la evocación de un pasado donde:

Mi patria sin embargo
fue una vez la madre
y por esos días hubo parentescos
y el espacio de las relaciones giraba vivamente
como el sol en los tres patios
de una noble casa agraria.
Y el vacío entre los unos y los otros
era real y nutricio, real y tenso, y tañía.
Y las grandes provincias del odio y del amor
hacían un cuerpo (2006, p. 29).

Patria madre en cuyo seno se ejercitaba la hermandad, y el dios padre y el amor podían tener lugar, y, también como su reverso, el odio, es decir, donde era posible el sentimiento, todo lo contrario a esa egoísta mediocridad reinante que se va desgranando en los versos. El clamor habla de una unidad perdida y se alza, en la última estrofa, como un llamado angustioso a un dios indiferente que no ama.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Un dios, inversamente si tenemos en cuenta el relato bíblico de la Creación, aquí a imagen y semejanza del hombre, el cual quiso rebelarse y puso, en primer lugar, no la encarnación, sino el discurso, y, por tanto: «En mi tierra la carne se hizo Logos. / Y es así de injusto, triste y perverso el dios que nos olvida» (2006, p. 31).

La remisión al estado unitivo, clamando por la presencia de la madre (patria madre), lleva a la dimensión de lo semiótico (Kristeva) y, simultáneamente, en el señalamiento de la ausencia del padre, al reclamo simbólico de una ley que no desdeñe aquellas instancias en que lo corporal y sus primeras manifestaciones surgen a la par que se anhela el ordenamiento que permita la reposición fraternal en las relaciones humanas ausentes en el shopping, en la desquiciada capital y en el país todo. Poesía política por tanto, que hunde sus raíces en la misma concepción del hombre, y que Mermet fue buscando en todas sus páginas escritas. De ahí que habláramos de una búsqueda que no podía sino continuar, aun si esto no nos devela el misterio de por qué no quiso que fuera leída por otros.

Referencias Bibliográficas

Della Paolera, F. (1979, jun.). Mermet. *Revista «Pájaro de Fuego»*. Recuperado el 20 de marzo de 2016, desde cesarmermet.blogspot.com

Kristeva, J. (1981). El sujeto en cuestión. En Levy Strauss, C. (ed.). *La identidad* (pp. 249-287). Barcelona: Petrel.

Mermet, C. (1965, ago.). Carta a Félix della Paolera. Recuperada el 20 de marzo de 2016, desde cesarmermet.blogspot.com

Mermet, C. (2006). *Antología*. En Della Paolera, F.; Mairal, P.; Crotto, A.; Racedo, E. y de Soldati, M. (eds.). Buenos Aires: Ciudad de Lectores.

Sartre, J. P. (1960). El hombre y las cosas. Situaciones I. Buenos Aires: Losada.

Urondo, F. (2009). *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Mansalva.

Notas

* Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Profesora titular regular de la cátedra de Literatura Latinoamericana II en la Facultad de Filosofía y Letras de dicha institución. Correo electrónico: eclirt@gmail.com

[1] Cabe destacar también la labor realizada por estos poetas que consignaron datos biográficos y publicaron poemas, cartas, prosas y notas en el sitio cesarmermet.blogspot.com

[2] Al respecto, ver más adelante las reflexiones de Sartre sobre Francis Ponge.

[3] Las palabras extranjeras no están en bastardilla en el poema, no se separan así como citas, sino que están integradas a esas proyecciones a otros ámbitos y personajes que la figura del heladero suscita.

[4] En minúsculas en el poema.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Artículos

La crítica teatral como ficción humorística. Silbidos y aplausos de Méndez Calzada

Cilento, Laura

Laura Cilento laura.cilento@unipe.edu.ar
Universidad Nacional de San Martin, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
núm. Esp.09, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 31 Marzo 2018
Aprobación: 24 Mayo 2018

URL: http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601676011/index.html

Resumen: En el contexto de la crisis que enfrentaba el teatro argentino de la década del veinte respecto de su valoración y de su consagración, Enrique Méndez Calzada eligió desplazar el tono serio de la crítica hacia el ejercicio experimental de un modo ficcional para ejercer sus juicios estéticos. Este trabajo intenta hacer reconocible la función mediadora del humor en esta renovada función de ciertos agentes del campo intelectual.

Palabras clave: Crítica Teatral, Ficción, Humor, Sátira.

Abstract: *In the context of crisis that confronted Argentine theatre of the twenties to its valuation and consagration, Enrique Méndez Calzada defined the transformation of the serious register characteristical of criticism towards the experimental practice of a fictional mode for assuming esthetical judging. This article aims to reveal the mediating role of humour in this renewed face of certain agents of intelectual field.*

Keywords: *Theatrical Criticism*, *Fiction*, *Humour*, *Satire*.

> *En teatro, la más insignificante de las obras de Shakespeare, hecha hace cuatrocientos años, es superior a la mejor obra actual del teatro argentino*
> Bartolomé Galíndez, respuesta a la encuesta de *Nosotros* sobre los valores literarios actuales (1923).

El ingreso a las páginas de Enrique Méndez Calzada (1898-1940), poeta, ensayista y narrador característico del grupo de la revista cultural *Nosotros*, permite formular un capítulo —no menor— del humor en la Argentina: el generado en los medios periodísticos, a los que este autor se pliega en busca tanto de los códigos expresivos propios como en la postulación de variantes personales de los géneros previsibles. Se trata, en este caso, de su tarea de crítico teatral, que ejerció principalmente desde otra publicación, más vinculada al interés general, *El Hogar*, del grupo Haynes. En esta revista, de la que el español Francisco Ortiga Anckermann era director, surgieron (entre 1923 y 1925) las columnas de crónicas teatrales que posteriormente fueron compiladas en libro.

Polígrafo amigo del poeta Fernández Moreno, colaborador del diario *La Nación* y frecuentador del Symposio de Agathaura (en la tradición legada por José Ingenieros y su *Revista de Filosofía*), Méndez Calzada quedó indeleblemente ligado a uno de los terrenos en los que sus intervenciones públicas resultaron más visibles: parafraseando a Guaragno (2006), es un «artista del humor». En primer lugar, porque le interesó el horizonte de la creación de posiciones estéticas:

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

en sus breves ensayos, se aprecia la reflexión temprana y permanente acerca del humorismo como movimiento de renovación de la sensibilidad estética moderna, tal como había estallado en la Europa atravesada por las vanguardias; en segundo lugar, porque la dinámica del campo intelectual argentino, en la etapa de su modernización técnica y creación de públicos masivos, obligaba considerar el humor como parte del registro de los medios periodísticos, tanto desde el *shock* de los contenidos satíricos como desde el costumbrismo, como «estética de reconocimiento» e inclusión. En tercer lugar, porque, a raíz de esta visibilidad del humor en el arte y en los medios, se hacía necesario construir una tradición selectiva para poder perfilar una posición propia en la estructura del campo intelectual. No son casuales, en este sentido, las diferencias que Méndez Calzada establece entre el «escritor festivo» y el «humorista moralista» (para ubicarse en este último campo), y, fundamentalmente, su relevamiento de la historia cultural argentina para elaborar su «El humorismo en la literatura argentina», publicado inicialmente en *Nosotros*, en 1927.

Si bien su poesía no ingresa como producción humorística en ese corte transversal del campo literario (aunque sí sus cuentos), su crítica teatral se desliza y excede, a partir de soluciones inventivas y ficcionales, su función social de discurso metateatral (y subsidiario de una de las artes) hacia un discurso autónomo, tal como puede apreciarse en la migración de esas páginas de la revista *El Hogar* a la publicación en libro, donde disfruta de condiciones de legibilidad que lo acercan —nunca completamente— a un discurso autosuficiente, de corte humorístico sofisticado. Esto equivale a decir que las críticas teatrales de Méndez Calzada articulan una bivalencia (crítica-ficción) donde aparecen los ejercicios valorativos hacia los objetos teatrales, al mismo tiempo que una «transrealidad» donde se representan otras reglas de funcionamiento del mundo y del campo teatral, específicamente, las que el mismo crítico desearía para su momento cultural.

En ambas perspectivas, puede considerarse una reciente evaluación de la obra de Méndez Calzada. Me refiero a la que introduce Adriana Rodríguez Pérsico en su estudio acerca de la ficción cuentística de este autor, de Arturo Cancela y de Enrique Loncán: «La risa que provocan los relatos nace del choque violento entre la creencia cultural en un destino patrio luminoso y la representación de una realidad mediocre que escudriña la mirada impiadosa del narrador» (2011, p. 36). El «Brindis por un ocaso», al que hace referencia el libro en el que se incluye esta afirmación, se refiere a las clausuras en la celebración de las tradiciones nacionales en manos de unos autores cuyo humor corrosivo es fruto de «un tipo de literatura empapada de escepticismo, que aniquila mitos y esencias y no pone nada en el lugar vacío» (2011, p. 80). Cabe preguntarse, en particular, qué tarea aniquiladora realiza Méndez Calzada respecto del teatro nacional.

EL FILÓSOFO DISFRAZADO

En *El jardín de Perogrullo* (1925), un libro misceláneo, compuesto por artículos y por aforismos, Méndez Calzada crea y da vida intelectual a una suerte de Zaratustra hispanoamericano, el Perogrullo de los refranes, cuyo nombre ya indica que el inconformismo radical del personaje del filósofo alemán está adulterado con una cuota escandalosa de sentido común. En uno de esos

PDF generado a partir de XML-JATS4R

breves ensayos, evoca la llegada a Buenos Aires de «[u]n conjunto europeo que recientemente nos oreó de europeísmo», la compañía francesa de Ba-ta-Clan, uno de cuyos atractivos es Monsieur Attic, un artista silbador. Desde la carga de novedad estética y de esplendor, la revista francesa (que tomará su denominación del elenco mencionado) verá reducidas al absurdo toda la superproducción, la sensualidad visual y el *glamour*:

> El solo hecho de la venida de un silbador francés a nuestro país ya está poniendo de relieve la importancia social del silbido. Ese caballero ha debido abandonar su patria, su hogar, sus amistades; ha debido separarse de las cosas familiares y queridas de todos los días; ha debido abrir un paréntesis en el curso de su existencia habitual; ha debido afrontar los riesgos y las molestias de una travesía tan larga como dispendiosa. Y todo, ¿para qué?... Todo para venir a silbar en tierra extraña (Méndez Calzada, 1925, p. 192).

Recortando y amplificando hasta la deformidad este fragmento de un espectáculo mayor, dejando los méritos artísticos en grado cero, encuentra una cuña para introducir una teoría nihilista y paródica del positivismo: asegura que el hombre es el único animal dotado de dos funciones, silbar y aplaudir, y produce una inversión definitiva: «... ¿tendría algo de extraño que en no lejano día fuesen las compañías quienes silbasen a coro a aquellos públicos que no resultasen de su agrado?» (1925, p. 192). Perogrullo es el pasaporte entre el ensayo y sus críticas teatrales, recopiladas en su *El hombre que silba y que aplaude*, editado por Latina en 1927, que se tratará a continuación.

MÁS SILBIDOS QUE APLAUSOS

Esta recopilación de «crónicas teatrales», ilustrada por Alejandro Sirio, apareció en el mismo año en que Méndez Calzada publicó, en la revista *Nosotros*, el ensayo «El humorismo en la literatura argentina», mapa fundacional de los autores vinculados a la práctica del humor en nuestro país (Cilento, 2017).

La crítica teatral, que inicialmente había ocupado una sección en la revista *El Hogar*, abandona la dimensión metatextual y descriptiva habitual para transponerse a otros géneros discursivos, entre ellos, la notación dramática[1]. Establece así un primer umbral para la creación de una ficción humorística sin desatender la tarea enjuiciadora, sino precisamente todo lo contrario: en casos como el del artículo «"Entre polleras", en el Victoria», el juicio crítico teatral está puesto de relieve desde el momento en que se tematiza como juicio penal.

Bajo el signo grotesco de la carnavalización, Méndez Calzada polariza extremadamente las opciones del campo teatral local: la sugerencia didascálica impone un escenario metafísico y arreferencial donde se observa una parodia satírica[2] de las vanguardias:

> (La escena transcurre fuera del tiempo y del espacio. Los personajes que en ella toman parte, lejos de revestir formas humanas, lejos de ser personas de carne y hueso, son entes espirituales, sombras más bien que hombres. He aquí, pues, una escena de teatro superrealista) (1927, p. 95).

Ya que de mezclar este mundo actual con uno de ultratumba se trata, el mundo dramático evoca fuertemente el de los diálogos de muertos, en el que el contemporáneo don Ricardo Hicken comparece para escuchar la acusación

PDF generado a partir de XML-JATS4R

de boca de Shakespeare: «Shakespeare.—¡Guarde silencio el delincuente! (Transición). Se os acusa de pervertir el gusto del público escribiendo detestables farsas; especialmente, de haber escrito una, titulada "Entre polleras", que colma la medida de lo tolerable...» (p. 96). Y más tarde, ser interrogado por otros muertos ilustres, o «entes espirituales», cuyo virtuosismo es la medida de todas sus opciones estéticas (comedia, realismo, esteticismo...):

> Aristófanes.—Bien, pero —sepámoslo de una vez—: cuando concebíais vuestras obras ¿qué propósitos perseguíais? ¿Os proponíais acaso zaherir y fustigar las corrompidas costumbres, los vicios, las lacras sociales de vuestra época, como lo hice yo con respecto a la mía?...
>
> Moliere.—Y yo...
>
> Bernard Shaw (que acaba de llegar).—Y yo...
>
> Ibsen.—¿Tratábais de proyectar un rayo de luz en el negro abismo del alma humana? ¿Hacíais la «vivisección de las almas»? ¿Aplicábais mi enseñanza?...
>
> Oscar Wilde.—¿Hacíais tal vez el arte por el arte? ¿Buscábais la infernal y divina voluptuosidad de la gloria?...
>
> Don Ricardo Hicken.—Nada de eso... Yo, simplemente, traté de ganar algún dinero divirtiendo a mis contemporáneos (1927a, p. 97).

En claro contraste con la diversión rentable de la tarea autoral del autor contemporáneo, el jurado le da una oportunidad de redimir su obra, si bien no por su forma deficiente, al menos por su propósito moralizante, pero Hicken se hunde al confesar su mero propósito comercial.

Los autores clásicos reviven (valga la paradoja) el género popular del diálogo de muertos, mientras el autor enjuiciado se alinea ejemplarmente en los objetos de rechazo sintetizados en la encuesta que hizo el diario Crítica en 1924, bajo la capciosa pregunta «¿[p]or qué es verdaderamente malo el teatro nacional?». Las quince personalidades de la cultura local consultadas corroboraron el juicio implícito en la pregunta destacando los argumentos de la mercantilización y la ausencia de calidad artística de los autores locales (véase Dubatti, Cilento *et al.*, 1991, y especialmente Dubatti, 2012, pp. 20-22).

Como era de prever, Hicken es declarado culpable sin atenuantes. La pena lo enfrenta a la contradicción de un autor que no puede asumirse con los mismos gustos de un público al que ayuda a degradarse cada vez más; el delito de «ultraje al buen gusto literario», agravado por premeditación, reincidencia, codicia y ensañamiento, llevará como pena, anunciada por Shakespeare, asistir «por toda la eternidad, en calidad de espectador, a la representación de sus propias obras, especialmente a la de "Entre polleras"» (Méndez Calzada, 1927a, p. 99).

Méndez Calzada vuelve con la notación dramática, esta vez con la parodia explícita del teatro pirandelliano, para tomar como objeto satirizable *La fiesta del corazón*. Esta crítica, gracias a los mecanismos de la ficcionalización, corrobora la doble orientación de estos textos de Méndez Calzada al confirmar dos blancos de mofa: por un lado, el mismo autor italiano, de quien Méndez Calzada es fuertemente impugnador, aunque admita, con franqueza cínica, que, en Buenos Aires, «Pirandello ha conquistado el puesto de "autor bien", desbancando así a Oscar Wilde, que ya estaba bastante gastado» (1927a, p. 161); por otro, de manera extrema nuevamente, a un autor local fuertemente estandarizado, también percibido como delincuente dramático. La ficción crítico-dramática se titula así «Cinco personajes a la captura de un autor», y comienza, desde esa denominación, con la parodia satírica de la pieza casi homónima de Pirandello, y

PDF generado a partir de XML-JATS4R

pasa por una construcción del espacio dramático que favorece la percepción del «teatro dentro del teatro»:

> (La acción transcurre en el escenario del Liceo, lleno de cachivaches y trastos utilizados en la representación reciente de «La fiesta del corazón». Es la una de la madrugada subsiguiente al estreno de la obra. Época actual. No hay derecha ni izquierda, ni falta que hace) (1927a, p. 162).

El drama de los personajes es que buscan al autor, esto es, al chileno Armando Mook, y, entretanto, se percatan de su carácter puramente dramático: uno de ellos, Berta, hace explícito, ante su par Charles, que ellos no existen, tienen autoconciencia de que son seres de la ficción dramática, lo que, si bien evoca intertextualmente a *Seis personajes...*, produce un desvío paródico cuando el extrañamiento que produce la metateatralidad no ahonda el registro dramático, sino que se pone al servicio de la construcción del blanco satírico. Si en la pieza de Pirandello la clave dramática de la pieza radica en el sentimiento de orfandad, en la pieza de Méndez Calzada, la sensación de haber sido abandonados se invierte hacia una persecución vengativa del autor:

> Berta.—Ya se lo he dicho a usted: no podemos reconocernos puesto que no existimos.
>
> Fernand.—Exacto; exactísimo. Precisamente, yo deseo ver al señor Mook para averiguar de dónde me ha sacado
>
> Andrés.—Eso no es nada. Lo grave son las cosas que nos hace decir.
>
> Fernand.—Verdaderamente... ¡Mire usted que aquello de que «una pasión es una columna de fuego que desde la tierra llega hasta los cielos»!
>
> [...] ... Y también a aquello de «¡Mátame, Charles! ¡Mátame, mátame!», que me hace decir en cuatro ocasiones, y que mi sosías el señor Lliri, pronuncia lúgubremente, con unos trémolos que ponen carne de gallina al más pintado (1927a, pp. 163-164).

Nuevamente, en estos últimos, Méndez Calzada delega su doble mensaje impugnatorio: en este caso, por un lado, a la inverosimilitud del grotesco pirandelliano, y, por el otro, al defecto del teatro que no puede innovar y que se repite en clisés. Los personajes, lejos de sentirse huérfanos de autor, se sienten estafados, ventrílocuos involuntarios y vergonzantes de un autor comercial. En la última escena, el sereno del teatro Liceo les anuncia que el autor ya se fue, con amigos, a festejar su rotundo triunfo. Siendo así, los personajes resignan su búsqueda... «No tenemos nada que hacer en el mundo. Nuestro lugar está en el Limbo» (1927a, p. 169).

Más allá de la necesidad de ejercer la parodia mediante un intertexto casi grosero por explícitamente impugnador con respecto a la pieza pirandelliana, esta ficción crítico-dramática de Méndez Calzada construyó un universo dramático extendido donde —a diferencia de la situación plenamente inventada de los personajes-actores del dramaturgo italiano— la obra dentro de la obra es verdadera, es el objeto de los juicios de valor que irradian a la plaza teatral porteña. Es decir que esta ficción crítico-dramática incluye, a su vez, una crítica teatral dentro de otra...

PDF generado a partir de XML-JATS4R

CONSIDERACIONES FINALES

Descubrir el velo que ocultó durante años la relectura de *El hombre que silba y que aplaude*, en épocas de liminalidad y de posautonomía, abre el texto a su compleja operatoria, a su doble pragmática, la del profesional afamado de la crítica teatral que fue Enrique Méndez Calzada, junto con su colega Nicolás Coronado, y la del escritor que, lejos de sentirse subalterno cuando escribe periodismo, arriesga tanto su opinión como su inventiva formal.

No dejan de ser ambiciosas, cada una a su manera, estas vertientes pragmáticas. Comenzando con la dedicada a la orientación crítica de sus crónicas, Méndez Calzada justifica su tarea crítica teatral como ejercicio de la impugnación, orientada globalmente hacia la producción local de su tiempo, por comercial (esto es, sentimental y estereotipada) o por un costumbrismo que, como pura forma idiomática, es reduccionista sin trascendencia. Con honrosas excepciones, entre las que cuenta a Armando Discépolo y Carlos Mauricio Pacheco.

Lejos de esa suerte de despedida de la *Belle Époque* porteña que observaba Rodríguez Pérsico en la narrativa de Méndez Calzada, Loncán y Cancela y sus humores negros de ocaso de una época, el primero ejerce la negatividad de la crítica teatral con un sentido impugnador del presente, pero constructivo, cuando se trata de proyectarse al pasado teatral y delinear tradiciones selectivas, desde que ese rechazo del presente auspicia planificar el canon futuro. De modo que Méndez Calzada promueve y rescata, del pasado reciente, un momento previo a la mercantilización del campo teatral en los nombres de Florencio Sánchez, de Gregorio de Laferrère y de Roberto Payró; fomenta el mito de la «edad de oro» del teatro nacional (Dubatti, 2012, p. 20); y pretende atisbar, en el desierto de calidad actual de las obras, «las que nacen viables para la pervivencia» (Méndez Calzada, 1927a, p. 44). Este rechazo por el presente teatral se impulsa hacia el pasado, y el futuro traza un arco que va de la actitud conservadora cultural a una militancia extrema de la selección en una tensión que no disculpa los intentos modernizadores, aunque los considera aquello a lo que el campo teatral debe tender.

En cuanto a la otra orientación pragmática para esos mismos lapidarios e invectivos ejercicios de crítica teatral, termina haciendo girar la mirada de su lector no tanto a esos espectáculos reseñados como a lo que hace Méndez Calzada con ellos. Lo avisa en el prólogo a su libro:

> Lo único que verdaderamente deploro, es que algunas personas —principalmente los autores aludidos— hayan podido tomar en serio estas humoradas de un individuo sin convicciones de ninguna clase, atribuyéndome intenciones torcidas y aviesas, siendo así que al pergeñar estos artículos no me guió otro propósito que el ya confesado de distraer —en la medida de mis fuerzas— a los lectores de un semanario ilustrado, distrayéndome yo mismo al propio tiempo (1927a, p. 46).

Por este motivo, cabe justificar la aparición en libro (además del prestigio de nombre de autor y de crítico, ya que su par Nicolás Coronado también editaba sus críticas periodísticas), pero también preguntarse por qué frases como «[e]l cinematógrafo es un teatro para sordomudos» (1927a, p. 58), puesta en boca de Eurípides, no podrían formar parte del programa estético de su colega Macedonio Fernández. El absurdo compartido por ambos deriva para cada uno de ellos de su repulsa hacia las estéticas positivistas y referenciales. Sin embargo, Macedonio

PDF generado a partir de XML-JATS4R

cursó su carrera hacia la inclusión en las vanguardias, mientras Méndez Calzada, con su repulsa hacia los surrealistas y dadaístas, pirandellianos o comediógrafos locales, retuvo el mérito menos visible hoy en día, el de crearse un margen de libertad discursiva favorecido por la dinámica expansiva del medio gráfico. Si no vanguardista, cumplió el «destino sudamericano» de ser un experimentalista del medio gráfico.

Referencias Bibliográficas

Dubatti, J; Cilento, L. et al. (1991). Una encuesta sobre el teatro argentino en 1924. En Dubatti, J. (coord.). *Actas de las VI Jornadas Nacionales de Investigación Teatral* (pp. 55-61). Buenos Aires: ACITA.

Cilento, L. (2017). De la geología a los relieves: el mapa humorístico según Méndez Calzada. *Actas del VIII Congreso Argentino e Internacional de Teatro Comparado*. Recuperado el 30 de octubre de 2018, desde https://docs.wixstatic.com/ugd/69d478_98b7127241e1478aa38e6f93dee69ac9.pdf

Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos/Fundación OSDE.

Guaragno, L. (2006). Estudio Preliminar. En Méndez Calzada, E. *Las tentaciones de Don Antonio* (pp. 9-41). Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

Hutcheon, L. (1981). Ironie, Satire, Parodie: Une Approche Pragmatique de l'Ironie. *Poetique: Revue de Theorie et d'Analyse Litteraires*, 12, (46), 140-155.

Méndez Calzada, E. (1925). *El jardín de Perogrullo*. Buenos Aires: Cooperativa editorial limitada

Méndez Calzada, E. (1927a). *El hombre que silba y que aplaude*. *Crónicas teatrales*. Buenos Aires: Editorial Latina.

Méndez Calzada, E. (1927b). El humorismo en la literatura argentina. *Nosotros*, 57 (219-220), 111-144.

Rodríguez Pérsico, A. (2011). *Brindis por un ocaso. De los escritores nacionales a los humoristas porteños*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Notas

* Doctora en Letras. Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Universidad Pedagógica Nacional. Correo electrónico: laura.cilento@unipe.edu.ar

[1] Si bien la crítica teatral escrita en notación dramática será el caso seleccionado para este trabajo y el más practicado, Méndez Calzada también eligió otros formatos como la sentencia judicial, el análisis silogístico y el pastiche («a la manera de», como los textos producidos por Conrado Nalé Roxlo cuando firmaba «Chamico»).

[2] Siguiendo los criterios de Linda Hutcheon (1981), observamos la presencia de la relación intertextual entre los formatos estéticos del teatro de vanguardia en la indicación didascálica de la irrealidad de los personajes y del espacio dramático evocado, que resultan así parodiados, pero con el *ethos* peyorativo de la intención satírica registrable en la premura con la que autoseñaliza su pertenencia al teatro de vanguardia, innecesaria advertencia (por obvia). La parodia está puesta como superficie procedimental para construir una sátira, por lo que referimos a parodia satírica.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Artículos

LOS AMORES DE GIACUMINA: ALGO MÁS QUE UNA CONSTRUCCIÓN DEL COCOLICHE

Di Tullio, Ángela L.

Ángela L. Di Tullio angela.l.ditullio@gmail.com
Universidad Nacional del Comahue, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
núm. Esp.09, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 31 Marzo 2018
Aprobación: 24 Mayo 2018

URL: http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601676012/index.html

Resumen: El folletín *Los amores de Giacumina*, publicado en el periódico *El Liberal*, en 1886, fue atribuido a Ramón Romero, un periodista cercano a Fray Mocho. Alcanzó una gran popularidad, que se extendió hasta 1909, fecha de la edición que se conserva. Es la obra inicial de la literatura popular inmigratoria tanto por su tema, sus personajes, Giacumina y sus padres, y el lugar en que se ubica, La Boca, como, sobre todo, por la lengua que en ella se construye, la jerga gringocriolla con base en el dialecto genovés. La intención paródica enriquece la obra con un doble plano que desmiente el aparente realismo del relato en un efecto más complejo sobre su estilo e, incluso, su lengua.

Palabras clave: Folletín Anónimo, Inmigración, Cocoliche, Parodia.

Abstract: *The feuilleton (serial)* Los amores de Giacumina*, published in* El Liberal *(1886), was attributed to Ramón Romero, a journalist close to Fray Mocho. It reached great popularity lasting through 1909, the year of the preserved edition. It is the premier work on popular immigration literature, as much for its theme, its characters, Giacumina and her parents, and the place where it is located, La Boca, as for —and very specially— the language built in it, the gringocriollo jargon based on the Genovese dialect. The parodic intention enriches the work in a double plane that refutes the apparent realism of the story, resulting in a more complex effect on its style and even on its language.*

Keywords: *Feuilleton Anonymous*, *Immigration*, *Cocoliche*, *Parodic*.

1. UN PERSONAJE EN BUSCA DE AUTOR

Entre las voces de escritores argentinos olvidados convocados por este congreso, voy a incluir aquí la del autor de un folletín anónimo, *Los amores de Giacumina*, oculto tras la máscara de un autor ficticio, «escrita per il hicos di la fundita dil Pacarito» [«escrita por el hijo del dueño del fondín del Pajarito»] (s. d., portada y p. 3), que carece de nombre propio e incluso de función diegética en la obra.

El anonimato queda desmentido en dos de las reseñas críticas que se incluyen al final del texto; ambas coinciden en atribuirle la autoría de la obra al periodista Ramón Romero. Una, firmada por un tal Juvenal, comienza así: «Hemos recibido un folleto de 62 páginas que publicó el señor Romero en *El Liberal*, en

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

forma de artículos críticos humorísticos» (s. d., p. 83); la otra, de *El Progreso*, termina con estas palabras: «Felicitamos, pues, por su resultado a nuestro querido amigo y compañero, Ramón Romero, soldado esforzado en la gran batalla de la vida» (s. d., p. 94). La autoría es confirmada por Fray Mocho en el homenaje fúnebre que le tributa a su amigo:

> Un día se puso a escribir lo que había visto y oído a través de la vida: produjo *Los amores de Giacumina.* En este libro no habrá giros preciosos, frases llenas de armonía, trozos literarios, pero huele a pueblo, a verdad, a vida y por eso el pueblo lo acogió con aplausos a pesar de los juicios olímpicos de críticos y literatos, atorados de pretensiones y de pensamientos robados (*Salero criollo*, 1961, i, p. 77).

En esta oposición entre la cultura alta de los sectores letrados y la cultura baja o popular, Fray Mocho reivindica la escritura de Romero por su fidelidad a la oralidad del pueblo[1]; en este sentido contrasta con el juicio expresado en el *Anuario Bibliográfico de la República Argentina*, que calificaba la obra como «[g]roseras imbecilidades escritas imitando la manera como ablan [*sic*] el español algunos italianos».

En su *Diccionario biográfico*, Cutolo aporta algunos datos más acerca del escurridizo Ramón Romero:

> Nació en Paraná el 18 de febrero de 1852, ciudad en la que pasó su juventud y en la que cursó sus estudios hasta que se trasladó a Buenos Aires, donde fundó junto con Fray Mocho un periódico de vida efímera, *Fray Gerundio*, en 1886. Hoja ligera y picaresca, en ella publicó por entregas *Los amores de Giacumina* y Álvarez su sabrosa sección «Bordoneando». Se ha escrito que Romero era un tipo travieso, de gracia fácil, que escribía con mucha intención. Falleció a temprana edad, en Buenos Aires, el 26 de mayo de 1887. Su conocido novelón fue teatralizado en un sainete por Agustín Fontanella, en 1906 (t. vi. 1983, s. d.).

El periódico *Fray Gerundio* no se conserva, pero, el mismo año, el folletín se publicó en el diario *El Liberal*, cuyo objetivo principal era sostener la campaña presidencial de Juárez Celman; de hecho, en algún momento, el candidato y sus adláteres recibieron los apodos, asociados al folletín y su continuación, de Giacumina y Marianina (Smolensky, 2013, p. 341).

No obstante, no queda claro de qué manera se inserta el folletín en esa estrategia electoral: en principio, podría pensarse en el objetivo concreto de detractar la política inmigratoria y sus consecuencias inmediatas, como en las novelas de Argerich o de Cambaceres; sin embargo, el candidato parece haberla promovido con pasajes gratuitos y la entrega de tierras a los colonos. Más bien el folletín fue el señuelo para atraer lectores de este tipo de literatura de kiosco no solo por la historia escandalosa de Giacumina, en la que quedaban involucrados personas y lugares conocidos, sino también por la novedad de su lenguaje bufo, la jerga en la que se expresan los personajes e incluso el narrador. Este objetivo, evidentemente, fue logrado; así lo demuestra la popularidad de la obra tanto en el formato de folletín como en el del libro que le siguió, supuestamente, con varias ediciones rápidamente agotadas, aunque solo se conserve la de 1909.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

2. LA POPULARIDAD DE GIACUMINA

La inmensa popularidad de *Los amores de Giacumina* se revela en las numerosas ediciones que se le atribuyen hasta la de 1909, en la que figura la casa editora, La Barcelonesa, pero no el lugar de la edición. Más significativa aún es, en mi opinión, la serie de folletines vinculados a la temática o a la lengua que le siguieron en diferentes formatos textuales: otro folletín, *Marianina*, que se publicó inmediatamente después, también en *El Liberal* (del 19 de abril al 19 de junio de 1886), también «escrita per il hicos de la Fundita dil Pacarito»; la versión uruguaya, editada el mismo año en Montevideo, L*os amores de Yacumina, en verso, hecho a faconazos por el gaucho Juan Cuervo*, otro autor ficticio, que, de acuerdo con la ficha de la Biblioteca de Montevideo, corresponde a dos apellidos: Romero y Fraguelo; *La hija de Giacumina per il porteros de la casa di Matirde* (1887); y el sainete homónimo de Agustín Fontanella, de 1906, que ha perdido el carácter transgresor de la obra imitada.

Por eso, Vicente Rossi la erigió en iniciadora de la «literatura giacumina», distinguiéndola del resto de sus epígonos y de la «literatura cocoliche», con base napolitana, que comienza tres años más tarde en el circo de los Podestá con el personaje Francisque Coccoliccio:

> Su popularidad fue inmensa, y es de suponer que se hicieran varias ediciones, rápidamente agotadas. Era el primer libro en su jénero [*sic*], y no se crea que uno de tantos mamarrachos de los que comúnmente circulan en el pueblo, todo lo contrario; ameno y exacto en sus descripciones, lo que delataba una mano acostumbrada a manejar la pluma; su jerga fielmente tomada de los modelos de los que se ha servido; todo llevado con excelente espíritu de observación. Nunca se descubrió a su autor, aunque se dijo que era obra de un periodista bonaerense (Rossi, 1910, p. 130)

En cambio, Soler Cañas le dedicó el artículo «La curiosa y efímera vida de la literatura *Giacumina*», publicado en *El Nacional* el 26 de abril de 1959 para explicar su muerte y la de su género:

> Hace ya mucho tiempo que sus ejemplares se han pasado a la categoría de rarezas inhallables. Lo cual se explica fácilmente dado su inexistente valor estético y su condición de libro destinado específicamente al gran consumo popular, tal como los folletos con payadas y toda esa «literatura de quiosco» [...]. *Los amores de Giacumina* orilla entre lo humorístico y lo pornográfico, sin carecer de finalidades satírico-políticas (1959, s. d.).

Probablemente hayan sido aún más efectivos los aires nacionalistas y casticistas del Centenario, poco proclives a tolerar la doble transgresión —a las buenas costumbres y a la mezcla lingüística— que representaba *Giacumina*; de hecho, el carácter transgresor de la protagonista y el de la lengua en que está escrita, el «patuá criollo-genovés», son los dos aspectos que la distinguen no solo frente a otras obras de su tiempo, sino incluso respecto de sus continuaciones.

También procede de Soler Cañas un dato marginal, aunque no exento de interés, para incluir a Ramón Romero en este espacio: en sus *Orígenes de la literatura lunfarda*, le atribuye a nuestro autor el haber anotado *atorrar* entre las primeras manifestaciones del lunfardo:

> «Después de beber un par de copas, como no tenía dónde *atorrar*, se dirigió a la imprenta» frase extraída de *Aventuras de un repórter*, crónica periodística de 1886, de Cristils Ministrils, que no era otra cosa sino el seudónimo periodístico

PDF generado a partir de XML-JATS4R

> empleado por Ramón Romero, *il hicos dil duoño di la fundita del Pacarito*, autor de la difundidísima, en su tiempo, noveleta *Los amores de Giacumina* (1965, p. 22).

Evidentemente, Ramón Romero tenía un oído muy fino para captar el habla de Buenos Aires y sus innovaciones, tanto las de los nativos como las de los inmigrantes. Por esto Rossi le confería el mérito de haber iniciado la literatura popular inmigratoria por su tema y, sobre todo, por la lengua que en ella se construye, la jerga gringocriolla con base en el dialecto genovés o xeneise de los inmigrantes de La Boca[2].

A pesar del largo olvido, vale la pena repensar la ubicación de esta «broma en forma de libro», como la definía Rossi, y a su autor en la historia de la literatura popular argentina y, en particular, en la literatura inmigratoria, por la singularidad de su temática y de su medio expresivo. Dan prueba del creciente interés que ha suscitado en los últimos años sus tres ediciones recientes: una de 1989, publicada en Milán, otra de 2011, en Buenos Aires por El Octavo Loco, ambas basadas en la versión de 1909; la tercera, también en 2011, en la colección *Los raros*, de la Biblioteca Nacional, que estuvo a mi cargo. A diferencia de las anteriores, esta se distingue por dos características: por una parte, la de ser la única basada en *El Liberal*, que se confrontó con la de 1909; por la otra, la de ir seguida por el folletín, Marianina, que continúa la saga de Giacumina; cada una va precedida con su respectivo estudio preliminar, el primero, a mi cargo, «*Los amores de Giacumina*, un ensayo lingüístico en la literatura popular», y el siguiente, de Ilaria Magnani, «*Marianina*: entre Europa y América, entre Lucia Mondella y Naná».

2. GIACUMINA Y SUS ANDANZAS

En el *Nuevo diccionario biográfico argentino (1750-1930)*, Cuttolo ofrecía una breve semblanza de Ramón Romero: «tipo travieso, de gracia fácil, que escribía con mucha intención»; Giacumina también se va a distinguir por su carácter travieso, por su «alma *chacutona*» (1983, p. 123), es decir, 'alegre, festiva, chistosa, retozona', según la definición del término de Tobías Garzón en su *Diccionario argentino* (1910), dada a los trapicheos amorosos, a los *fogueti di muchacho*, a las *zafadurías*, a la *chacuterías*, a los escándalos, como le reprochaban sus padres, el cura con el que se confiesa, los vecinos de Almagro. De todas estas acusaciones, nuestra protagonista se reivindica al compararse con un personaje evangélico: «Doña Magdalena, la virgen que ista in la iglesia, dicen que fuei pior que yo» (p. 100)[3], o bien con su grito desafiante «Cunmigo nun si purriá minga» (p. 106), repetido incluso en su dramático final: «Cun Giacumina non si purria minga» [«Contra Giacumina no se puede hacer nada»] (p. 115). Comencemos, entonces, con Giacumina y su historia.

La novela rompe con la convención de iniciar la narración ubicando la acción en un tiempo y un lugar, sino que irrumpe instalando al lector frente a la protagonista en movimiento, apretándose las ligas para realzar sus encantos, que el narrador encarece, simulando incluso la gesticulación que acompaña el insistente gesto ostensivo propio de la oralidad, «así gurdas... pero así... di gurdas»:

PDF generado a partir de XML-JATS4R

> Giacumina teñiba las piernas gurdas, así gurdas... pero así... di gurdas, lo que hacía que todos los hombres cuande la viesen inta calle, abriesen tamaño di grandes lus ocos.
>
> E la picara de la muchacha que sabia que esto li guistaba a los hombre, se pretaba las ligas para que se le inchasen mas la pantorrilla de las piernas.
>
> Per supuosto que Giacumina sempre teñiba más de venti novio, no solamente por la pierna gurda, sinno por la carita culorada é oltra cusita ridonda que in il cuerpo sobresalia.
>
> Allí no había enguaño, tudo era gurdito é maciso (p. 45).

> Así, como en el escenario de un teatro de marionetas, el personaje es presentado en su faceta más característica, la de atraer las miradas de los parroquianos hacia sus encantos. El lector se irá enterando de que la coqueta Giacumina está delante de la puerta de la fondita; mediante la mención del padrino de su primer novio, Dun Pepes il de la Bucas, de que la fondita queda en La Boca —una población de marinos genoveses, a la que se fueron sumando nuevos paisanos, unidos por una densa trama de relaciones de parentesco y de intereses económicos—, que según señala Smolensky «se convirtió en el principal foco de deshispanización cultural en todas sus expresiones, desde la gastronomía, la horticultura y la navegación al habla popular» (2013, p. 55).
>
> El microcosmos de la fondita representa la diversidad lingüística y social del Buenos Aires de la época con los inmigrantes (italianos, españoles —vascos y gallegos —, alemanes, brasileños) y los criollos, «cajetillas» y compadritos, todos ellos convocados por los encantos de la muchacha; sin embargo, los padres de Giacumina se muestran recelosos hacia los «hicos del paese» por las diferencias en su aspecto y sus hábitos:

> So tata e so mama sempre le consecaban di que si casase con un hombre trabacador, buono, e que no la isiera caso a lu caquetilla ni a lu cumpedrito esu que tienen la milena del pelo llena di aceite, que usan lu pantalón curtito e lo taco di lu butine mas alto que la tore di cabirdo (p. 47)

La descripción del compadrito, mestizo de criollo e italiano, responde a los rasgos estereotipados de la melena lacia y dura, que evoca la de Don Nicanor Paredes en la milonga de Borges, y del «caminar pavonéandose y su lenguaje soez» de la definición de Tobías Garzón del *Diccionario Argentino*.

Sin embargo, Giacumina no hace caso a los consejos de sus padres: si bien al comienzo tiene a raya a sus novios, progresivamente va cediendo a los reclamos amorosos de estos, sucesivamente, Pepe, el ahijado del caudillo barrial, con el que jugaba a las escondidas, un dependiente de almacén, un curandero, un boticario, un vasco que pide su mano, el boletero del tranvía, un peluquero, un sacristán, un cocinero brasileño, un huevero, que le gustaba «per que teniba lu bigoti grande cume los di Umberto, é il corpo furtacho é gurdo cume Raffetto» (p. 56). A través de estos episodios amorosos, Giacumina va perdiendo su decoro y buen nombre; finalmente se fuga con un albañil, y da a luz mellizos, que sus padres internan en la Casa Cuna. Este traspié de Giacumina la convierte para ellos en «un clavo», que tienen que casar: el candidato es un alemán enamorado.

En la segunda parte, lejos de la fondita, vive con su marido, que, celoso y borracho, la golpea; por eso lo abandona, y se convierte en la amante de un hombre rico de Almagro, que la rodea de comodidades. Sin embargo, la incorregible Giacumina tienta a los criados con sus juegos amorosos, que provocan el escándalo del vecindario. Cuando el amante los descubre, la echa de su casa. Sola y sin dinero, cae en una vertiginosa degradación moral y física; contrae una cruel enfermedad y muere en el Hospital Italiano. Los padres,

PDF generado a partir de XML-JATS4R

después de una breve visita a la enferma, reciben una cuantiosa herencia del yerno. Ya ricos, deciden regresar a Italia con sus nietos y concluir la aventura americana.

3. GIACUMINA BELIGERANTE

La inmensa popularidad de la obra no parece ajena a las características de su protagonista: a su carácter travieso y querendón, pero también a su ocasional beligerancia, que la identifica como la versión femenina del gaucho malo: así, incluso no vacila en golpear a uno de sus festejantes, nada menos que a Sarmiento, «il viecos Dun Domingos», que sale desairado de su frustrada conquista: «Antunce il bravísimo queneral li daba rabia é atacaba la furtaleza di la mochacha é si ponia in luchamiento per midirle la piernas. Ma pero Giacumina, cuando il viecos si agachaba, li pigaba coscorrone inta pilada» (p. 58). Y cuando el intendente Don Torcuato Alvear —«Dun Tercuarto»— desatiende la nota de queja que le envían los vecinos escandalizados por su vida disipada, Giacumina proclama su triunfo desafiando el sistema moral que la condena, con el grito que expresa la soberbia de sus triunfos pasajeros: «Cun Giacumina nun si purrià minga» [«Contra mí no pueden hacer nada»] (p. 107), mientras hacía una fogata y les tiraba monedas a los muchachos que saltaban, escena de carnavalización que tiene toda la potencia disruptiva que le asignaba Bajtín.

Como los personajes de los folletines criollistas, Giacumina será la heroína que se burla de la hipocresía de la sociedad, pero también la antiheroína, que se convierte en atorranta que desprecian los que antes la codiciaban, en la tipa que el vigilante se lleva cuando cae en la prostitución, o el «queso gruyer» en el hospital, una brutal metáfora del estado de su cuerpo, consumido por los gusanos; paralelamente, su marido había pasado de atorrante, al quedar solo, a convertirse en el «loco de la botella».

Los padres de Giacumina, Doña Crispina, «la mondonguda», y el tatas, en cambio, carecen de esta doble condición: son puros esperpentos, integrados a un medio urbano, la Boca, y a la vida de Buenos Aires. Aunque su comportamiento, lenguaje y moral en ningún momento dejan de ser los propios de personas groseras, zafias y vulgares, saben regentear la fondita y manejar a los parroquianos, a pesar de su diversidad social y étnica. Prosperan, sobre todo, por los encantos de la muchacha; de hecho, la codicia y el cinismo de ambos se ponen en evidencia no solo en relación con el país que abandonan cuando se enriquecen, sino incluso en la actitud desaprensiva que muestran hacia sus nietos y su propia hija: antes de partir de Buenos Aires, cumplen con el «deber social» de ponerle una placa sobre la tumba con la inscripción, que rezuma ironía: «Giacumina morió a los veinte años, cuande todavía no conociba il mundo» (p. 125).

4. UNA SÁTIRA EXTENDIDA

Como se ve, a esta fábula simple y lineal, de aparente intención moralizante, se sobrepone una cruel ironía, una aguda sátira de los personajes, ambientes y lengua de la novela naturalista, e incluso una parodia del *Fausto*, de Estanislao del Campo, en el relato de Giacumina de su velada en el teatro Colón. Ironía, sátira y parodia se superponen a la fábula creando un doble plano polifónico, que

PDF generado a partir de XML-JATS4R

constituye un refinamiento literario no frecuente en este tipo de obras, y ausente en las que le siguen.

La sátira recae no solo sobre los personajes, sino también sobre costumbres y formas de expresarse; se acumulan detalles de mal gusto o groserías en gestos y comportamientos: así, de Doña Crispina, la madre, se dice que se daba «baños sulfurosos en il mismo lavatorio dunde si lavaba la cara e lo pieses sucios»; el padre anunciaba rebajas en la comida para atraer clientes en ausencia de su hija, «a dos centavos il plato limpio e a un centavo il plato sucio» (p. 81). La sátira se reconoce, por ejemplo, en las referencias a los juegos de Giacumina con sus novios, que aparentan ser meros escarceos amorosos, pero que resultan ser episodios de un subido erotismo; como cuando el padre descubre escandalizado a su hija «andando a caballito inta farda del guebero» (p. 60) o cuando «si montaba a babucha in los lomos dil callego per andar a caballito» (p. 112). Este tipo de situaciones escabrosas eran las que los amantes despechados denunciaban en notas difamatorias, como la solicitada que publicó el peluquero en el diario o la que los vecinos escandalizados informan al intendente: «Al publico: La hica de doña Grispina è una mochacha iscandalosa, que haci purqueria cun todo los hombres» (p. 52) y «Esa moquer hace la mala vida no solamente cun il queridos, senó que también con cualquier trensonte que pasa por la vireda de so casas» (p. 105). Sin embargo, resta la duda de si la voracidad sexual que le recriminaban no era más que la otra cara de «il grandote e blandito curazón de Giacumina», de «so alma chacutona».

Como vemos, la fondita de la Boca y sus adyacencias son espacios plurilingües y polifónicos, por los que circulan mensajes escritos, como cartas, notas, quejas, citaciones, solicitadas en los diarios o epitafios, y textos orales, como los consejos, la confesión, los discursos. Giacumina le escribe a uno de sus novios para reprocharle un acto de cobardía (p. 55) o para concertar una cita (p. 65); a sus padres, para explicar o justificar alguno de sus actos. A veces las quejas llegan a los diarios, en forma de solicitadas y respuestas. A pesar de las limitaciones del mundo cultural de los personajes, todos ellos son «escribidores» y «alfabetos». Asimismo, el relato de Giacumina —espectadora equívoca— sobre el espectáculo visto en el Teatro Colón, parodia de otra parodia, la del Fausto criollo, se incluye en esta polifonía lingüística y textual.

El humor raya en el cinismo cuando los padres de Giacumina entregan a sus nietos, cuyo nacimiento ocultaban, a la Casa Cuna: «li ha puesto in il pescueso in collar cume a lo perro»; asimismo, la gesticulación y los movimientos de Doña Crispina al recibir la inesperada herencia del yerno no pueden más que expresar su codicia: «Duña Crispina si puso contenta cume in diablo e allí mimo en il consulao se puso a saltar cume ina cabra salvaje» (p. 122). La sátira estilística y cultural se expresa a través de símiles, como el de «Istaban durmiendo e runcando cume chanchos» (p. 81), referido a los padres, y a «los cuguetes» entre Giacumina y el gallego, «si revolcaban come los caballo en la bosta» (p. 102). Uno de los rasgos de esta lengua es su fijación estilística en este registro informal bajo, que no alterna con otros menos marcados.

En su ensayo «El criollismo en la literatura argentina» (1902), uno de los más conspicuos intelectuales del roquismo, Ernesto Quesada, calificaba esta «jerigonza ítalo-argentina» como el «dialecto más antiliterario imaginable»:

> Tal el habla cocoliche, que viene a reemplazar el estilo gauchesco de otras épocas. ¿Puede eso aspirar a los honores literarios? ¿Cabe tomarlo a lo serio, como si se tratara de un género formado? [...]. Y, sin embargo, la tal jerga tiene un buen número de cultores livianos [...], constituyendo así su «literatura», vale decir, sus libros en prosa y verso, cuyas ediciones se repiten con tanto éxito de venta que hay editores especialmente dedicados a explotar ese «género» (1983, pp. 153-154).

Lo que alarmaba a Quesada era el empleo de la variedad más estigmatizada de la comunidad lingüística en un texto que se presenta «en forma de libro», aunque se tratara de literatura de quiosco, la más leída por los sectores populares, que, por el plan de alfabetización, habían accedido a esta literatura de consumo (Prieto, 1988).

Por eso el empleo de esta variedad es la primera pieza de esta broma, ya que subvierte la jerarquía tradicional entre la variedad alta —la del autorizado narrador— y la baja, que, por afán mimético, se pone en boca de personajes estigmatizados, como las achureras en *El Matadero*, de Echeverría, o los mazorqueros en *Amalia*, de Mármol: la narrativa tradicional organiza el relato a partir de la voz del narrador, que es la que representa la cultura, la nobleza de la causa, los principios de la razón, en oposición a la expresión plebeya de los rosistas, que expresan su índole malvada a través de los rasgos estigmatizados como el voseo o el «che». La misma jerarquía entre narrador culto y personajes plebeyos con hablas torpes se mantiene en las novelas naturalistas de Cambaceres o de Argerich, que desplazan la crítica social hacia el inmigrante concebido como factor de disolución de las viejas virtudes republicanas. El narrador omnisciente recorta el fragmento de realidad que ilustra su tesis, a la que somete la descripción y la valoración de personajes y acciones.

La gran innovación que introduce la gauchesca es la infracción de esta jerarquía: la voz del gaucho —el «dialecto» gauchesco, una variedad rural y vulgar— se presenta sin la mediación de una voz legitimada normativamente que le ceda la palabra y la incluya en una jerarquía. Por eso, Quesada protesta contra esa subversión: «[H]abría sido mejor que cualidades artísticas semejantes [las de Hernández] se hubieran presentado con formas irreprochables; que el uso del lenguaje gauchesco se hubiera limitado a lo indispensable, y que los cánones de la poética y los buenos hablistas hubieran sido observados» (1983, p. 142), pero le concede la disculpa de su raigambre hispánica, específicamente andaluza, a ese «capricho literario» de los criollos urbanos que emplean el dialecto gauchesco como «disfraz».

La literatura gauchesca había iniciado una operación de este tipo, que *Los amores de Giacumina*, aun leída en clave paródica, profundiza al hacer de la variedad inmigratoria la modalidad expresiva del narrador. En este sentido, se convierte en su subsidiaria por eliminar la diglosia narrativa, de manera que la voz del narrador no impone distancia ni estigmatiza otras voces. Sin embargo, mientras que la voz del gaucho se expresa básicamente en primera persona, nuestro texto narrativo se construye a partir de la voz de un narrador omnisciente, que mantiene su responsabilidad en proporcionar las descripciones, explicaciones y valoraciones, aunque privado de autoridad en el terreno literario y lingüístico: en las antípodas de la objetividad, este narrador juzga a los personajes mediante expresiones ponderativas como «la picara de la muchacha», «estu diablo di barbiero», «eso puerco di pintor», «ina rabia de la gran flauta», y se inmiscuye para dar información similar a la de las acotaciones teatrales: «Dejemos di

PDF generado a partir de XML-JATS4R

imbrumar con il "loco de la botilla" e vamos a la funda per veriguar lo que hacen allí il tatas e la mamas di Giacumina, mentre que so hicas pasa la vida iscandalosa en los brazos del querido, e del gallego» (p. 104).

Vamos a detenernos, a continuación, en algunas características de esta variedad, que provocaba la alarma de Quesada por la popularidad que había alcanzado esa «literatura».

5. LA SÁTIRA LINGÜÍSTICA

La sátira lingüística se extiende a las diferentes variedades que formaban el repertorio popular de la época. Ese plurilingüismo incluye las variedades inmigratorias, como la del vasco: «Yo estar gustante de su muchacha, su muchacha gustante de mí» (p. 49), o la del alemán: «Yo istar dormienda. Jiacomina si mandasi a modar» (p. 94), pero también el orillero de los compadritos: «Ahura pues maula. Oigalé a barrilete. Pucha que le tengo miedo» (p. 90). Además, el cocinero brasilero canta en su lengua «[c]hurriadas e mais churriadas» (p. 71), mientras que el «tatas» canta la Marianina (p. 81). Esta polifonía aparece filtrada, sin embargo, por la voz del narrador, que emplea una versión peculiar de la variedad de contacto entre el rioplatense y un dialecto del italiano de base genovesa.

Entre los varios nombres que han recibido los italianos, bachicha, procedente de «Bautista», se aplicaba a los genoveses; así los llamaba Sarmiento en sus artículos contra las escuelas italianas, pero el que más éxito tuvo fue, sin embargo, *cocoliche* —supuesto derivado de un apellido italiano meridional—, que se convirtió en un término polisémico, aplicado primero a la manera característica de hablar de los inmigrantes italianos y, luego, a los italianos mismos que respondían al estereotipo y, en una fase siguiente, a toda persona mal vestida o grotesca. El cocoliche fue la variedad inmigratoria que alcanzó mayor visibilidad por el peso numérico de la colectividad y por su integración a la sociedad receptora.

La historia del término *cocoliche* es conocida; hasta se saben la fecha (1890) y las circunstancias de su creación, referidas por José Podestá en sus *Memorias*. Un antecedente significativo lo brinda Edmundo De Amicis, el autor de *Corazón*, que viajó a Buenos Aires en 1884 para dictar una serie de conferencias: en su viaje, relatado en *Sull'Oceano*, había advertido la existencia de esta «horrible jerga» empleada por un panadero enriquecido; entendía que «esa extraña lengua hablada por nuestra gente de pueblo después de muchos años de estadía en Argentina» (1889, p. 48) era el producto de la mezcla entre elementos españoles e italianos en una misma oración o, a veces, en una misma palabra, complicada por cambios semánticos y por calcos. Traducía al italiano esas raras creaciones, como *si precisa molta plata por 'ci vuol molto denaro'; guastar capital, 'spendere capitali'; son salido con un carigo de trigo, 'son partito con un carico de grano'*. La formación de esta jerga provenía, en su opinión, de dos fases de nivelación: a un primer contacto entre dialectos italianos distantes, le seguía más tarde el contacto con el español, que producía la formación de la lengua inmigratoria y la pérdida del italiano.

El cocoliche era una variedad no estandarizada, acotada al intercambio lingüístico inmediato en el registro coloquial de un sociolecto bajo, de manera

PDF generado a partir de XML-JATS4R

que carecía de una escritura consolidada, convencionalizada y ritualizada tanto en lo relativo a la ortografía o la puntuación como a la gramática. Así lo demuestran las vacilaciones e incluso contradicciones en el timbre vocálico de «si cuntentó con escopir», que a menudo da lugar a juegos de palabras como «Teatro Culón» o «cumpedrito», o la alternancia entre el error directo en la pérdida de la -s final y la hipercorrección de añadirla donde no corresponde: «vamo a ver qué dico so mamas». La fuerte impronta de la oralidad reconocida desde la frase inicial «así gurdas, pero así... de gurdas» se reconoce también en la organización de la oración con un tópico inicial, separado por pausa —por lo general, el sujeto preverbal—, seguido del comentario: «So tatas e so mamas, sempre la cunsecaban de que si casase...» (donde también se incurre en dequeísmo) (p. 46); «Il primero di todos lo novios di Giacumina, si llamaba Pepe» (p. 47); «Esto racionamiento, hizo comprender al padre di Giacumina» (p. 48). Esta particularidad, que, a primera vista, podría interpretarse como un mero error de puntuación, refleja la organización pragmática, más que sintáctica, de las construcciones, lo mismo la duplicación del objeto de «Cuando dintraron inta fundita la vieron á Giacumina qui istaba atrasu dil mustradur». Estas características —inestabilidad, pluriformismo y fijación estilística— tornan al cocoliche un objeto de estudio escurridizo, difícil de sistematizar, más cercano a la *parole* que a la langue saussureanas.

6. EL EFECTO DE REALIDAD

El carácter peculiar de esta obra fue percibido por los tres periodistas que la reseñan y que tratan de encuadrarla; Juvenal la considera «un trabajo sin precedente» por su estilo «que no está comprendido en las reglas literarias»; por su forma gramatical espuria y por la realidad que pinta, «estudio de costumbres y correctivo de vicios». Un desconcierto similar demuestra el Licenciado Vidriera en *La Opinión*: «es el ensayo literario de un género completamente nuevo entre nosotros» por su lengua —«ni castellano ni italiano»— y porque, en lugar de copiar modelos prestigiosos, el autor ofrece un retrato al natural sin pretensiones de realismo ni naturalismo. En cambio, el crítico de *El Progreso* comienza aclarando que no la considera «una obra magistral de escritura; gigantesca de ejecución, atrevida de plan, ni sorprendente en sus detalles», pero sí «una verdadera obra naturalista [...]. Se produce en la forma de la suprema sencillez adoptando el pintoresco lenguaje de los genoveses que italianizan el castellano y con esa materia prima forja a su Giacumina» (*El Progreso*, 1909, p. 94).

Los referentes conocidos —personajes contemporáneos, lugares, instituciones — constituyen pistas, a primera vista confiables, en la construcción de un «efecto de realidad»: las persecuciones amatorias de Sarmiento, la indiferencia del intendente Alvear al reclamo de los vecinos por los escándalos de Giacumina, la gordura del obispo Añeiros formaban parte de la artillería política contra los enemigos de Juárez Celman en el contexto de la campaña presidencial, más que necesidades de la narración.

Incluso dos de las reseñas críticas la encuadran en el naturalismo, más que en el realismo:

> En ese lenguaje descosido, incorrecto y algo licencioso se retrata una clase social resultante de nuestras agrupaciones heterogéneas, una palude que aún no hemos

PDF generado a partir de XML-JATS4R

> tenido tiempo de salubrificar, llena de Giacuminas, de pintores y de Grispinas [...]. ¿Y existe este medio? ¿Se habla en él tan cruda e incorrectamente? Sí, luego Giacumina es un romance del género analítico naturalista, con colorido local, por más que tenga sabor acre (*El Liberal*, 1909, pp. 84-86).

> Giacumina, aparece a la puerta de la fondita atándose las ligas. Si esta manera de presentar un personaje no es el naturalismo, es la más ática crítica que se haya escrito al respecto. Así pues, Giacumina no solo porque se rosa con ciertos límites insalvables a la moral, es una obra de la nueva escuela sino un Quijote, llamada á dar a los demonios con esos inconcebibles libros de caballería que trocaron la lanza por el forcesp. La obra que nos ocupa á tenido un éxito sensacional [*sic*] (*El Progreso*, 1909, pp. 92-94).

A la estética naturalista le atribuyen el lenguaje, la historia narrada —la de una Naná boquense— y el gusto morboso por los detalles clínicos. Sin embargo, el supuesto naturalismo de la novela queda constantemente cuestionado por el recurso a la hipérbole humorística, como se ve en la descripción de la enfermedad de Giacumina y en los informes médicos —«Il queso gruyer istá ma pior» (p. 75) —, tratamiento imposible en una novela de Cambaceres o de Argerich, epígonos locales de Zola. En efecto, los detalles relativos a la enfermedad de Giacumina —los olores, su cuerpo convertido en un «criadero de gusanos humorosos», «las tripas» que se saca por la llaga— superan el umbral del naturalismo, y fuerzan una interpretación que anula el «efecto de realidad», una suerte de «realismo delirante» que lo exacerba y produce el efecto opuesto de anularlo. Por eso corresponde hablar, más que de naturalismo, de «efecto naturalista».

Como se advierte, cada uno de los aspectos analizados, desde el título hasta la escuela literaria a la que parece adherir, desde la lengua hasta la relación con la política, desde los referentes históricos hasta la índole de las relaciones amorosas de la protagonista, se sustrae a un análisis simplista que se conforme con la representación inmediata, sino que exige otra vuelta de tuerca. Así lo advirtieron los críticos que se vieron ante el desafío de un juicio crítico de una obra que coinciden en entender como difícil de clasificar y sin antecedentes en la literatura argentina. En cambio, herramientas conceptuales como las de plurilingüismo, polifonía, carnavalización, parodia se han demostrado adecuadas para dar cuenta de esta peculiaridad literaria rioplatense.

Referencias Bibliográficas

Anónimo (1909). *Los amores de Giacumina*. S. d.: La Barcelonesa.

Anónimo (2011). *Literatura popular inmigratoria*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional. Colección Los Raros.

Barcia, P. L. (2005). Mitre en «Ina Dansa», de Estanislao del Campo, pieza desconocida en cocoliche. *BAAL*, LXX, 513-520.

Cutolo, V. (1983). *Nuevo diccionario biográfico argentino*. Buenos Aires: Elche.

De Amicis, E. ([1889] 2001). *En el Océano* (Raschella, R., trad. e introd.). Buenos Aires: Librería histórica.

El Liberal. (1909). «Giacumina» de «Juvenal». En Anónimo. *Los amores de Giacumina* (84-86). S. d.: La Barcelonesa.

El Progreso. (1909). Giacumina por Ramón Romero. En Anónimo. *Los amores de Giacumina* (92-94). S. d.: La Barcelonesa.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Fontanella, A. (1906). *Los amores de la Giacumina*. Buenos Aires: Salvador Matera.

Fray Mocho [Álvarez, J. S.] (1961). *Obras completas* (2 vols.). Buenos Aires: Editorial Schapire.

Garzón, T. (1910). *Diccionario argentino: Ilustrado con numerosos textos*. Barcelona: Imprenta Elzeveriana de Borrás y Mestrés.

Podestá, J. ([1930] 2003). *Medio siglo de farándula* (Pellettieri, O., est. prel.). Buenos Aires: Galerna.

Prieto, A. (1988). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.

Quesada, E. ([1902] 1983). El «criollismo» en la literatura argentina. En Rubione, A. (ed.). *En torno al criollismo. Textos y polémica* (pp. 103-230). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Rossi, V. (1910). *Teatro nacional rioplatense. Contribución a su análisis y a su historia*. Buenos Aires: Solar/Hachette.

Romero, R. (2011). *Los amores de Giacumina* (Carbone, R. y Ojeda, A., introd.). Buenos Aires: El Octavo Loco.

Smolensky, E. (2013). *Colonizadores colonizados. Los italianos porteños*. Buenos Aires: Biblos.

Soler Cañas, L. (1959, abr. 26). La curiosa y efímera vida de la literatura *Giacumina*. *El Nacional*, s. d.

Soler Cañas, L. (1965). *Orígenes de la literatura lunfarda*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.

Notas

* Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora invitada en el Instituto de Filología Dr. Amado Alonso. Correo electrónico: angela.l.ditullio@gmail.com

[1] Probablemente esta manera de escribir haya sido la que concitó el comentario elogioso nada menos que de Rubén Darío, que pedía que se rescatara esta obra del fuego al que iban arrojadas varias novelas consagradas de la literatura hispanoamericana: «El resto, si queréis, quemadlo; pero si al echar el montón al fuego encontráis *Los amores de Giacumina*, os pido que me lo remitáis» (Prieto, 1988, p. 58).

[2] En realidad, contaba con un antecedente, como demostró, recientemente, Pedro L. Barcia: «Ina dansa», de Estanislao del Campo, escrito en prácticamente la misma variedad criollo-genovesa, en 1862, y dedicado a Bartolomé Mitre (Barcia, 2005), reproducido en la sección «Páginas olvidadas» de *Caras y Caretas* (número 500, del 2 de mayo de 1908). Queda pendiente la tarea de analizar más detenidamente este texto y trazar su trayectoria.

[3] Todas las citas del texto se realizan sobre la edición crítica incluida en *Literatura popular inmigratoria* (Buenos Aires, 2011).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Artículos

REVISIÓN DEL CANON. PRESENTACIÓN DE LA COLECCIÓN LAS ANTIGUAS. PRIMERAS ESCRITORAS ARGENTINAS. EDITORIAL BUENA VISTA

Docampo, Mariana

Mariana Docampo mariandoc73@hotmail.com
Universidad Nacional de Tres de Febrero , Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
núm. Esp.09, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 31 Marzo 2018
Aprobación: 24 Mayo 2018

URL: http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601676013/index.html

Las Antiguas es no solo una colección de libros, sino un gesto. Gesto que se propone sacudir ciertos modos de articulación y de producción de canon en nuestra literatura.

Se busca señalar las falencias de un mecanismo que, al legitimar a los escritores, excluyó a las escritoras, de acuerdo con valores externos a los textos, en este caso, el tan grosero del género sexual. Pero lejos de ser un «Top 10» de escritoras argentinas de antes y de ahora que vendrían a mostrar que «sí hubo y hay mujeres que escriben muy bien en nuestro país», la colección propone tender una red textual desjerarquizada de escritoras de distintas épocas y con distinto grado de visibilidad en un diálogo solidario, que señale los mecanismos de silenciamiento sin volver a reinstalarlos.

Restituir las mujeres a la escena literaria argentina de la que fueron desplazadas o ubicarlas en ella por primera vez supone cuestionar los parámetros vigentes y plantear nuevos. Por empezar, ante el término «competencia», que pareciera regir los modos de legitimación de las obras en el presente, deberíamos proponer el de «convivencia». ¿Con qué otro criterio podríamos ubicar en nuestra biblioteca el *Facundo*, de Sarmiento, al lado de *El Lujo*, de Lola Larrosa?

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Hace décadas las críticas feministas han logrado situar a Juana Manso, a Eduarda Mansilla y a Juana Manuela Gorriti al lado de los varones de nuestra literatura, aun si, en muchos casos, se las acepta a regañadientes. Y puesto que las tres conviven sin resquemores en *Las Antiguas* con Rosa Guerra, con Agustina Palacio o con Francisca Espínola, podemos afirmar que el puente hacia estos nuevos parámetros para pensar está tendido.

La colección se organiza de acuerdo con dos criterios: por un lado, se busca no ejercer, en la selección de textos, un juicio de valor, ni atender a la fama o al prestigio de las autoras al momento de su publicación, sino que se trata de abarcar las mayores cantidad y variedad de escritoras posible con el fin de volver a poner sus libros en circulación y de alentar segundas oportunidades.

Por el otro lado, los textos están prologados por autoras contemporáneas con el fin de establecer un diálogo entre las de antes y las de ahora, que evite que unas sean tratadas por otras como objeto de estudio. De este modo, se intenta restaurar la continuidad de una red textual en la que conviven distintas voces de mujeres en momentos diferentes de nuestro país.

¿Qué tiene que ver la escritura de Paula Jiménez España con la de Rosa Guerra, la de Mercedes Araujo con la de Juana Manso, la de Vanesa Guerra con la de Lola Larrosa, la de Carolina Esses con la de Juana Manuela Gorriti, la de María Teresa Andruetto con la de Elvira Aldao o la de María Rosa Lojo con la de Eduarda Mansilla?

Damos una primera respuesta tentativa: todas ellas, siendo mujeres, decidieron o deciden dedicarse a la escritura en la Argentina, haciendo uso de la misma lengua, aunque desde experiencias distintas. Y como en muchos casos las prologuistas se encuentran por primera vez con las prologadas, cualquier correspondencia entre ellas deberá ser buscada en un segundo momento.

En ese sentido, pensamos las influencias no en dirección unilateral, desde el pasado hacia el presente, sino como un ir y venir, en el que las escritoras de hoy podríamos querer rastrear, en las huellas del silenciamiento que sufrieron nuestras «madres literarias», indicios sofocados de nuestra propia identidad como escritoras o líneas estéticas que podríamos continuar. Sería posible encontrar, en lo incompleto, en lo fragmentario, en lo discontinuo o incluso en lo degradado, estéticas que nos resulten atractivas o afines.

Querer renovar, redefinir o ampliar lo que hasta ahora consideramos «literatura argentina» es expresar cierta insatisfacción respecto de lo que se admite como tal.

¿Por qué tendríamos que seguir leyendo los mismos textos de siempre sin atender a las tensiones de poder que los impusieron? ¿Por qué habríamos de desconsiderar los mecanismos de exclusión ejercidos hacia las mujeres (que incluyen destrucción de libros, usurpación de autoría, desautorización de sus voces o desiguales oportunidades para dedicarse a la tarea de escribir), al punto de seguir aceptándolos, simplemente, porque «ya nada se puede hacer», en vez de plantear los dispositivos y sus consecuencias como principales ejes de reflexión?

Todo libro nos interpela desde distintos ángulos, pero la lectura de cualquier libro del siglo XIX argentino requerirá que sus lectores realicen, para completar el goce estético o intelectual, algunas operaciones que exceden al texto en sí, y que suponen tener en cuenta sus condiciones de producción, la ideología de sus autores, el contexto social y político en el que fueron escritos, etc.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

En lo personal, no me he entregado a la lectura del Facundo (por nombrar una de las obras centrales de nuestra literatura del XIX) con el mismo goce estético con el que me entregué a El Aleph, de Borges, a los cuentos de *La furia*, de Silvina Ocampo, a mis quince años, o si mencionamos a algún contemporáneo de Sarmiento, a *Crimen y Castigo*, de Dostoyevski, o a cualquiera de sus ficciones. Tal vez solo la primera parte del Martín Fierro vibre antes del siglo XX en nuestra literatura en esa nota despojada de ideologías que da inicio a la madurez en la literatura de un país.

Pero está claro que el arrobamiento que estos primeros textos producen en los lectores no se debe solo a su valor literario, sino a todo aquello que nos permite pensar sobre nuestra cultura, sus tensiones pasadas, lo motivos, las costumbres y, sin dudas, nuestro presente.

Pero cómo seguir avanzando un paso más en estas reflexiones sin ponernos tan en segundo lugar el hecho flagrante de que las mujeres han sido suprimidas de la literatura argentina y de las cátedras académicas por tantos años, su voz subordinada a la voz masculina o directamente desconsiderada.

Y qué pasaría aun si quisiéramos cambiar el rumbo de lo que pensamos, si las fuentes nos comenzaran a resultar insuficientes, si sabemos que lo que necesitamos pensar es «otra cosa», que nunca podrá desprenderse de esos mismos viejos textos y sus interpretaciones en donde se suelen seguir fijando estereotipos.

En ese punto, está siendo hora de reincorporar una cantidad de textos desplazados, dejados al margen o escritos desde la lateralidad, y que piden una lectura desprejuiciada para que se puedan ampliar los marcos de reflexión en el presente.

La colección Las Antiguas no busca crear listas de escritoras, sino constituirse como canal de difusión, que siga dando respuestas a los interrogantes que la impulsaron: ¿Hubo escritoras en el siglo XIX? ¿Quiénes eran? ¿Cuántas? ¿Que escribieron? ¿En qué circunstancias? ¿Qué visibilidad y participación social tenían? ¿Por qué, llegado un momento, dejaron de estar?

Su realización material depende estrictamente de Daniela Mac Auliffe, editora desinteresada y libre que posibilita esta gesta.

Notas

* Directora de la Colección Las Antiguas de la Editorial Buena Vista. Correo electrónico: mariandoc73@hotmail.com

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Artículos

LA DRAMATURGIA DE ALDO PELLEGRINI: TEATRO DE LA INESTABLE REALIDAD, ARTICULACIÓN ENTRE VANGUARDIA Y POSVANGUARDIA

Dubatti, Jorge

Jorge Dubatti jorgeadubatti@hotmail.com
Universidad de Buenos Aires , Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
núm. Esp.09, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 31 Marzo 2018
Aprobación: 24 Mayo 2018

URL: http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601676014/index.html

Resumen: Se estudia la producción dramática de Aldo Pellegrini por su relación con el surrealismo para pensar la articulación vanguardia/posvanguardia en la historia del teatro argentino. El volumen *Teatro de la inestable realidad* (1964) reúne siete textos dramáticos: «Cinco divertimientos» [*sic*], «Un paso de comedia: La buscadora de amor» y «Una pieza en dos cuadros: La escalera». Se caracterizan las nociones historiográficas de vanguardia, posvanguardia y experimentalismo, y sus principales campos procedimentales en el teatro. Se propone un análisis de la poética dramática de Pellegrini a partir de la teoría y de la metodología del Teatro Comparado, la Poética Comparada y la Historia Comparada del Teatro.

Palabras clave: Surrealismo, Teatro Argentino, Poética Comparada, Campos Procedimentales.

Abstract: *The dramatic production of Aldo Pellegrini is studied from the point of view of his relationship with Surrealism and the avant-garde/post-avant-garde articulation in the history of Argentine theater. The volume Teatro de la inestable realidad (1964), gathers seven dramatic texts: "Cinco divertimientos" [sic], "Un paso de comedia: La buscadora de amor" y "Una pieza en dos cuadros: La escalera". The historiographical notions of avant-garde, post-avant-garde and experimentalism are characterized and their main procedural fields in the theater. An analysis of Pellegrini's dramatic poetics is proposed based on the theory and methodology of Comparative Theater, Comparative Poetics and Comparative History of Theater.*

Keywords: *Surrealism*, *Argentine Theater*, Comparative Poetics, *Procedural Fields*.

En el marco temático que nos convoca («Voces invisibles, plumas silentes: escritores argentinos olvidados o poco transitados por la crítica»), destacaremos la labor de Aldo Pellegrini dramaturgo. Se trata de la dimensión de su obra menos indagada por los investigadores. Pellegrini se inicia tempranamente en el surrealismo de los años veinte y, a través de las décadas, va acompañando sus transformaciones hasta los setenta. Por ese devenir, es un escritor clave para pensar la articulación vanguardia/posvanguardia tal como la venimos

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

problematizando en la Cátedra Historia del Teatro Universal[1] y en el Proyecto UBACyT 2014-2017 «Historia del Teatro Universal y Teatro Comparado: origen y desarrollo del teatro de la vanguardia histórica (1896-1939)».

Aldo Pellegrini (Rosario, Santa Fe, 1903-Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Buenos Aires, 1973) es ampliamente reconocido como pionero, artista, teórico e intermediario del surrealismo en América Latina (Méndez Castiglioni, 2014)[2]. Se han estudiado sus producciones poética y ensayística, sus trabajos como traductor, editor y antologista, la relevancia de sus múltiples gestiones para difundir y desarrollar el surrealismo en la Argentina y el mundo hispánico (de la fundación de revistas orgánicas a la curaduría de la muestra *Surrealismo en la Argentina*, en el Instituto Di Tella, en 1967). Sin embargo, para el campo teatral y la teatrología de nuestro país, Pellegrini constituye una gran omisión.

La referencia a Pellegrini y a sus textos dramáticos está casi ausente tanto en las carteleras como en los principales diccionarios teatrales, en anuarios escénicos (por ejemplo, los del Fondo Nacional de las Artes entre 1965 y 1972) y en libros de investigación sobre dramaturgia y espectáculo. Sin embargo, publicó el volumen *Teatro de la inestable realidad*, en 1964, en la prestigiosa Ediciones del Carro de Tespis, dirigida por José Luis Trenti Rocamora, de alta visibilidad en los años sesenta. Pellegrini reúne allí siete textos dramáticos: «Cinco divertimientos» [sic], «Un paso de comedia: La buscadora de amor» y «Una pieza en dos cuadros: La escalera», en cuya poética nos detendremos.

Si bien su dramaturgia es incluida en Ediciones del Carro de Tespis y, en la Colección Nuestro Teatro, comparte catálogo con dramaturgos de diversas tendencias (Eduardo Pappo, Félix M. Pelayo, Andrés Balla, Juan Carlos Herme...), Pellegrini no parece integrarse a las dinámicas del campo teatral. No se ha escrito aún un estudio sobre las relaciones, los intercambios y las diferencias entre los campos del teatro, de las artes plásticas y de la literatura en los sesenta y setenta. Casos como el de Pellegrini parecen indicar que estos campos poseen lógicas distintas y, más allá de algunas superposiciones y liminalidades favorecidas por la experimentación (se trata de un período de acentuada modernización), fronteras invisibles, pero efectivas los dividen y separan. Esos límites son trazados por prácticas, conceptos, intuiciones, prejuicios y supuestos de uno y otro campo, ejercidos por artistas, instituciones mediadoras y receptores. En el paratexto con que se lo presenta en Carro de Tespis (solapa izquierda), al cuidado de Trenti Rocamora, no se señalan conexiones de Pellegrini con el campo teatral:

> Aldo Pellegrini, poeta, ensayista y crítico de arte, fundó el primer grupo surrealista de habla española que publicó dos números de la revista Qué (1928 y 1930). Participó en la creación y dirección de las revistas *Ciclo, Letra y Línea, A partir de Cero*. Actuó en la promoción y difusión de los movimientos pictóricos de vanguardia en Buenos Aires, desde los primeros abstractos hasta las más recientes tendencias. Publicó tres libros de poemas dentro de la tendencia surrealista: *El muro secreto* (1949), *La valija de fuego* (1952), *Construcción de la destrucción* (1957). En el año 1961 publicó una *Antología de la poesía surrealista*, considerada por Breton la obra más importante en su género. En 1963 publicó la traducción de las *Obras completas* del Conde de Lautréamont. Aparecerá próximamente un ensayo sobre su «Lo erótico como sagrado».

Trabajaremos las siguientes observaciones desde la teoría y la metodología del Teatro Comparado, la Poética Comparada y la Historia Comparada del Teatro, que aportan un nuevo abordaje a la historiografía teatral (Dubatti, 2009 y 2010).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

VANGUARDIA HISTÓRICA Y POSVANGUARDIA EN EL TEATRO

Para comprender la poética dramática de Aldo Pellegrini y su relación con el surrealismo, debemos partir de caracterizaciones de *vanguardia* y de *posvanguardia*. Tras su origen en el vocabulario militar y su posterior lexicalización popular, el término *vanguardia* adquirió una dimensión conceptual técnica en los ámbitos de la Poética, la Historia y la Estética, que exige una revisión metacrítica (Dubatti, 2016a y 2017a). Tras un balance de numerosas lecturas teóricas[3], podemos concluir que no hay consenso entre los especialistas respecto del uso del término *vanguardia*. Hay quienes lo utilizan para un período histórico preciso (Renato Poggioli, Peter Bürger); otros lo emplean como tendencia transhistórica o constante con variaciones a través de las décadas, incluso siglos (Octavio Paz, Andreas Huyssen, Hal Foster); otros distinguen diversos tipos de vanguardia: *avant-garde/vanguard* (Susan Buck-Morss) o separan *vanguardia* de *experimentalismo* (Umberto Eco); otros emplean *vanguardia* explícita o implícitamente como equivalente o variante de *modernización* (Guillermo de Torre, José A. Sánchez). No hay acuerdo tampoco sobre qué movimientos incluir en la vanguardia y cuáles no. Algunos autores incluyen el expresionismo en la vanguardia (Silvana García, de Torre, Huyssen, Patrice Pavis), mientras que otros lo consideran poética de modernización.

Hans-Thies Lehmann afirma, en su *Teatro posdramático*, en el cierre del siglo XX: «Vanguardia es un concepto que se originó en el pensamiento de la Modernidad y que necesita una revisión urgente» (2013, p. 48). Incluso se desconfía de la carga semántica que el término arrastra cuando Patrice Pavis escribe: «*Avant-garde est un terme plus journalistique et publicitaire que conceptuel*» [«Vanguardia es un término más periodístico y publicitario que conceptual»] (2007, p. 155). En su más reciente *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*, en la entrada «Vanguardia», Pavis se pregunta si es posible una definición y sintetiza las dificultades que enfrenta el intento de formular una teoría consistente (2016, pp. 355-359).

Esta falta de consenso no debe sorprender. Sabemos que, en las últimas décadas, un fenómeno asentado en las Humanidades, en general, y en la Teatrología, en particular, es la multiplicidad en el uso de los términos. Aceptamos que no hay «gurú» internacional a quien seguir, que todo debe ser permanentemente revisado y que, aunque usemos las mismas palabras técnicas, deconstrucción y giro lingüístico mediantes, no hablamos una lengua mundial común. Nos apropiamos de los términos en las diversas territorialidades y los usamos de maneras diferentes para pensar problemas y cuestiones heterogéneos desde una cartografía radicante y un pensamiento cartografiado con la aspiración de un diálogo de cartografías.

Esta nueva situación internacional exige leer y conocer lo que proviene de las distintas territorialidades, así como obliga a tomar posición frente a la diversidad. Como resultado de la revisión bibliográfica, y más allá de las críticas que pueden hacerse a su libro en distintos aspectos (su primera edición es de 1974)[4], coincidimos en lo basal con la tesis de *Teoría de la vanguardia*, de Peter Bürger, quien emplea el término para designar un momento histórico único e irrepetible en la cultura y el arte. Siguiendo a Bürger, llamamos *vanguardia histórica* a un conjunto de concepciones y de prácticas artísticas, y específicamente teatrales, en

PDF generado a partir de XML-JATS4R

torno de un nuevo (doble) fundamento de valor, surgido a fines del siglo XIX y consolidado en las primeras décadas del siglo XX, desarrollado aproximadamente entre 1896 y 1939. El fundamento de valor de la vanguardia histórica se centra en la combinación de la búsqueda de fusión de arte-vida con la lucha contra la institución-arte. Son aspectos complementarios, inseparables, uno lleva al otro, uno es el otro, como en una cinta de Moebius. Dichas concepciones y prácticas corresponden, en su expresión más ortodoxa o radicalizada, al futurismo, al dadaísmo y al surrealismo.

Este corte de periodización para la vanguardia histórica es convencional, abarca los procesos que van desde los ensayos y el estreno de Ubú Rey, de Alfred Jarry, en 1896, al cierre de la etapa de «autonomía del surrealismo», según Maurice Nadeau (1993, pp. 143-185). Debe observarse que futurismo y dadaísmo poseen una historia interna diversa a la del surrealismo, y sus versiones ortodoxas culminan antes de 1939. De allí que pueda hablarse de posvanguardia antes de 1939, cuando aún los procesos de la vanguardia surrealista no han terminado.

Detengámonos en el doble fundamento de valor. Fusionar el arte con la vida implica producir un arte que tenga significación en la existencia (un arte vital), así como vivir una vida atravesada por los saberes y las estrategias del arte (una vida artística o «artistizada», constituida, afectada por el arte). La vanguardia aspira a generar un arte nuevo y una vida nueva, de conexión simbiótica, opuestos a un arte viejo y a una vida vieja. No requiere que una esfera sea absorbida por la otra, sino que ambas se determinen mutuamente en profundidad, aspecto en el que la vanguardia es continuadora, profundizadora del legado del simbolismo[5]. El arte no puede desaparecer totalmente fundido e indiferenciado en la vida. Hans Richter ha reflexionado sobre la pervivencia de la dimensión artística incluso en la experiencia sin concesiones del dadaísmo: señala que, en los mismos creadores, había conciencia de «las profundas razones que impidieron a los literatos dadaístas —pese a sus declaraciones antiarte— detener el desarrollo pro-arte en el corazón mismo del movimiento» (1973, p. 53). El arte, en suma, resulta significativo para la vida, y la vida lo es para el arte. Arte y vida se complementan.

Destruir la institución-arte pretende acabar no con el arte, sino con las dinámicas de los roles de artista, espectador e instituciones mediadoras entre artistas y espectadores (crítica, Universidad, empresarios, salas, premios, museos, etc.) tal como se han impuesto en Occidente en los procesos de la Modernidad: el artista «genio», el espectador «consumidor» o «pasivo», las reglas de legitimación y de consagración de arte, las formas de regulación y de mediación estética, política, económica, moral, religiosa, etc. No se trata de destruir el arte, sino de favorecer su radical liberación de ataduras, límites y prejuicios empobrecedores de sus potencias vitales.

Después del «*big bang*» que produce la vanguardia histórica, el arte y el teatro ya no pueden ser los mismos. Surge, en consecuencia, la necesidad de hablar de una posvanguardia (y no neovanguardia): otro conjunto de prácticas y de concepciones artísticas/teatrales que, desde fundamentos de valor diferentes a los de la vanguardia histórica, se apropia, como legado, de las concepciones y de las prácticas de esta, incluso en parte del mismo período que cubre la vanguardia histórica. Ya afirmamos que, como la vanguardia tiene diversas ramas y expresiones, con tiempos propios, la posvanguardia se inicia incluso antes de que la vanguardia haya desaparecido en todas sus expresiones. En este sentido, el

PDF generado a partir de XML-JATS4R

prefijo *post-* puede significar eventual, no necesariamente, 'lo que viene después', pero, principalmente, significa 'lo que es consecuencia de', lo que asume el legado de la vanguardia.

Con acierto señala Bürger que esta doble inflexión del fundamento de valor (fusión de arte-vida, lucha contra la institución-arte) otorga a la vanguardia una historicidad única, que la diferencia de otras expresiones de lo nuevo y del cambio en los procesos de modernización del arte y del teatro. Desde el siglo XV, con la fuerza del Renacimiento, lo nuevo se expresa en sucesivos pulsos de modernización, de diferentes grados de calidad y de cantidad a través del cuestionamiento y de la superación crítica de lo vigente e inmediatamente anterior, pero siempre en el marco de las prácticas estatuidas intrainstitucionales, progresivamente afianzadas, respecto de las formas de producción-circulación-recepción. La vanguardia se diferencia de otros pulsos de renovación intrainstitucionales (internos a la institución-arte), anteriores y coexistentes. La vanguardia ya no lucha solo contra un estado del arte inmediatamente anterior o solo contra sus contemporáneos dominantes, sino también contra los procesos de producción-circulación-recepción del arte tal como se han ido imponiendo durante al menos cinco siglos de historia en la progresiva constitución de la Modernidad y del arte moderno. La vanguardia no pretende ser un nuevo pulso de modernización intrainstitucional, sino que va mucho más allá: instaura una ruptura histórica, la quiebra de un proceso de siglos. Bürger pone el acento en que esto sucede, por primera vez, en la historia de la literatura y del arte con la vanguardia. Se trata de un estallido que, al mismo tiempo que acaba con la institucionalidad anterior, abre un nuevo universo para las formas de producción-circulación-recepción del arte en tanto rompe la linealidad de transmisión de la secuencia «del artista al espectador». Producción, circulación y recepción se mezclan, fusionan, liminalizan.

En su conferencia «El Grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia», Umberto Eco afirma que hay dos grandes maneras de pensar lo nuevo en la historia del arte en el siglo XX. El experimentalismo consiste en «actuar de forma innovadora respecto a la tradición establecida» (1988, p. 102), que hay diferentes grados o niveles de experimentación («se puede admitir que Joyce experimentaba más que [Henry] James», p. 102). El autor experimental, dice, posee «voluntad de hacerse aceptar» por la institución, anhela que «sus experimentos se conviertan en norma con el tiempo» (p. 103). La vanguardia, en cambio, está marcada por «la decisión provocadora, el querer ofender socialmente a las instituciones culturales (literarias o artísticas) con productos que se manifiestan como inaceptables» (p. 103). Si bien dicta esta conferencia en 1984, Eco parece desconocer el libro de Bürger (no lo menciona, aunque, finalmente, coincide con su tesis sobre el enfrentamiento institucional como fundamento de la vanguardia) y sí cita a Poggioli, con quien acuerda en una síntesis de las características de la vanguardia (p. 103). Eco propone tres diferencias relevantes:

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Experimentalismo	Vanguardia
–«juega con la obra concreta, de la que cualquiera puede extrapolar una poética, pero que vale ante todo como obra» (p. 104). –«de la obra se extrapola una poética» (p. 104).	–«juega con el grupo de obras o de no obras, algunas de las cuales no son sino meros ejemplos de poética» (p. 104). –«de la poética [se extrapola] una obra» (p. 104).
–«tiende a la provocación interna a la historia de una determinada institución literaria» (p. 104).	–«tiende a una provocación externa, es decir, que quiere que la sociedad en su conjunto reconozca su propuesta como un modo insultante de entender las instituciones artísticas y las instituciones literarias» (p. 104).
–«[se refiere a la relación] existente entre Autor y Lector Modelo» (p. 104).	–«se refiere a las relaciones entre autores y lectores empíricos» (p. 104).

Eco concluye que, en el Grupo 63, y por extensión —podemos deducir— en todas las expresiones artísticas, «las dos almas (vanguardista y experimental)» conviven y se conectan ambiguamente (p. 105), pero no todo lo que hizo el Grupo 63 podría ser pensado con la radicalidad antinstitucional de la vanguardia. Definimos, entonces, experimentalismo como el extremo más radical de la modernización, pero que no se constituye en vanguardia porque trabaja dentro de los límites de la institución-arte.

La distinción entre experimentalismo y vanguardia nos permite comprender por qué algunos *-ismos* del siglo XX (expresionismo, cubismo, constructivismo, imaginismo, ultraísmo, personalismo, invencionismo, existencialismo, concretismo, iracundismo, etc.) son relevantes modernizaciones, pero no pertenecen al movimiento vanguardista. Su trabajo se despliega dentro de la institución-arte, su provocación —retomando la expresión de Eco antes citada— es «interna» a la institución. Futurismo, dadaísmo y surrealismo, en sus expresiones radicales, pueden ser pensados como vanguardia, en cambio otros *-ismos* (expresionismo, cubismo, imaginismo, etc.) pueden ser pensados como experimentalismo intrainstitucional.

¿Por qué concluye la vanguardia, por qué no puede regresar en un nuevo ciclo? Como observan Poggioli y Bürger, la vanguardia realiza un trayecto histórico único, irrepetible en su radicalidad, en tanto, paradójicamente, la vanguardia fracasa porque triunfa y triunfa porque fracasa. Contra su deseo de liberación institucional, la vanguardia se autoinstitucionaliza, va armando su propio museo, se convierte en referente de sí misma y, por lo tanto, termina armando una institucionalidad paralela o acaba integrándose a aquello que ataca: la misma institución-arte que ha enfrentado. Cuanto más avanza en su devenir histórico, más ratifica su pertenencia a la institución-arte, y es tomada por esta. Toda vanguardia está condenada a procesos de autoinstitucionalización y, al mismo tiempo, a ser absorbida y neutralizada por la institución-arte. En consecuencia, la vanguardia histórica termina constituyéndose para la institución en el período (único e irrepetible) de la historia del arte en el que la institución-arte se cuestionó a sí misma para, finalmente, ratificar el omnímodo poder de la institución. La

PDF generado a partir de XML-JATS4R

vanguardia termina sumándose a la institución-arte como un nuevo capítulo de su historia. Triunfa por su fuerza en la historia del arte, fracasa porque no puede sostener su fundamento de valor radical. Luego de la experiencia de la vanguardia, explica Bürger, sabemos que no se puede trabajar por mucho tiempo fuera de la institución-arte porque, tarde o temprano, se descubre que nunca se salió de ella o, sin quererlo, se regresó a ella para reafirmarla. Este proceso histórico implica una pérdida de la inocencia y de la ingenuidad, una confrontación con el límite: si se conoce la experiencia del pasado, se prevé que será imposible repetir el gesto de la vanguardia porque ya se sabe dónde acaban su derrotero y su deriva contra la institución-arte.

Por este carácter de singularidad histórica, que hace que la vanguardia no pueda regresar en la historia como tal, preferimos el concepto de *posvanguardia* al de *neovanguardia* (que es el que utiliza Bürger, tanto en 1974 como en 2010, en contradicción —creemos— con su determinación de la historicidad irrepetible de la vanguardia). El término *neovanguardia* nos resulta confuso: porta equívocamente la noción de que la vanguardia puede regresar bajo otra forma. Elegimos el término *posvanguardia* porque sugiere algo que viene después de la vanguardia y es, a la par, consecuencia de ella. El *post-* implica la elaboración de lo aprendido en la experiencia histórica de la vanguardia.

Así como Eco señaló que vanguardia y experimentalismo conviven, es importante advertir que, paralelamente a su acontecer orgánico u ortodoxo, la misma vanguardia va generando resonancias de modernización intrainstitucional, formas heterodoxas de tensión de lo nuevo, entre ruptura y modernización. Es muy común observar, en el arco de producción de un determinado artista o de un movimiento, una zona de vanguardia y otra de modernización o experimentalismo[6]. Así, vanguardia, experimentalismo y modernización se complementan y entretejen, conviven, se alimentan entre sí, coexisten, y, muchas veces, sus límites son ambiguos y difíciles de precisar.

La vanguardia realiza trayectos históricos discontinuos, espasmódicos, no se sostiene regularmente y, sobre todo, se reproduce más en experimentalismo que en vanguardia. Un mismo artista o grupo puede realizar acontecimientos vanguardistas alternados con acontecimientos experimentalistas o de modernización. En este sentido, es indispensable revisar las historias del arte y del teatro de vanguardia, porque creemos que muchas de ellas llaman «vanguardistas» a algunos acontecimientos que no responden a los fundamentos de valor de la vanguardia.

Cuando asume y profundiza la autonomía o no-ancilaridad de los simbolistas (Dubatti, 2016a y 2017a), bajo la consigna de que el arte transforma la vida cuando presta un servicio específico, la vanguardia piensa como principal función de esta nueva instrumentalidad del arte su carácter subversivo. El arte posee, para la vanguardia, una enorme capacidad liberadora de todo tipo de sujeción. Aldo Pellegrini explica esa fuerza de la vanguardia entendida como una revolución «abierta» a través de la poesía, por extensión, a través del arte, cuyo fin último es la subversión, la desautomatización de lo aprendido, la desestabilización del *statu quo*, de las costumbres, las reglas morales y la percepción, pero sin la aspiración de generar un nuevo orden estabilizado:

> Abierto el camino de la libertad por la poesía [por el arte], se establece automáticamente su acción subversiva. La poesía se convierte entonces en

> instrumento de lucha en pro de una condición humana en consonancia con las aspiraciones totales del hombre. Ceder a la exigencia de la poesía [del arte] significa romper las ataduras creadas por el mundo cerrado de lo convencional. [...]. Libre de los esquemas de la razón, libre de las normas sociales, libre de las prohibiciones, libre de los prejuicios, libre de los cánones, libre del miedo, libre de las rigideces morales, libre de los dogmas, libre de sí misma. [...]. La acción subversiva se manifiesta al ofrecernos la poesía [el arte] la imagen de un universo en metamorfosis en oposición al universo rígido que nos imponen las convenciones. La imagen poética en todas sus formas actúa como desintegradora de ese mundo convencional, nos muestra su fragilidad y su artificio, lo sustituye por otro palpitante y viviente que responde al deseo del hombre (2016, pp. 104-106).

Esa potencia descubierta en la *no-ancilaridad*, en la *autonomía del arte*, pronto va a generar la atención de la política y de quienes quieran ponerla al servicio de la construcción de poder político. La vanguardia terminará siendo reancilarizada por/hacia la política, dejará de ser un fin en sí misma (en cuanto vivir en estado de vanguardia es abrir nuevos horizontes tanto artísticos como existenciales) para transformarse en un medio al servicio de y regulado por la política. Podemos distinguir, así, dos tipos de vanguardia, generalmente diferenciadas en castellano como *vanguardia artística* y *vanguardia política*. La primera trabaja desde la autonomía, desde la subversión, desde la metamorfosis, sin dejarse «tomar» por sistemas ordenadores, puesta al servicio de una revolución «abierta», no regulada, no pautada como programa, que es la vanguardia misma en la fusión arte-vida. La segunda admite la reancilarización y pone toda su fuerza al servicio de una revolución «regulada» por los partidos políticos, como en el caso del surrealismo puesto al servicio del comunismo, o del futurismo, al servicio del fascismo. En su libro *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de utopías de masas en el Este y el Oeste*, Susan Buck-Morss las llama, respectivamente, *avant-garde* y *vanguard* (2004, pp. 59-115). La distinción es relevante. En el caso de la vanguardia artística, se preserva la no-ancilaridad del arte, su autonomía en tanto fuerza liberadora de estructuras del pasado y su capacidad de fundación de nuevos territorios de subjetividad no regulados por el poder cívico, ni la religión, ni la ciencia, etc. En cambio, en la vanguardia política, esa fuerza liberadora es puerta al servicio del partido revolucionario. Dice Buck-Morss:

> Los artistas vanguardistas dieron expresión a la antropología cambiada de la vida moderna en formas y en ritmos que abandonaban de manera triunfante el aparato perceptual del antiguo mundo. La Revolución Bolchevique se apropió de estos impulsos utópicos afirmándolos y canalizando su energía hacia el proyecto político. Las visiones liberalizantes se convirtieron en legitimantes, cuando las fantasías de movimiento a través del espacio se tradujeron a un movimiento temporal, reinscrito en la trayectoria histórica del tiempo revolucionario (2004, p. 63).

Para la vanguardia artística, la idea de futuro «quedaba como una categoría abierta» (p. 66), no así para la vanguardia política, al servicio de las ideas del partido. El «tiempo» de la vanguardia *(avant-garde*) cultural no es el mismo que el del partido de vanguardia (*vanguard*). La *avant-garde* plantea la revolución artística como un fin en sí mismo, destinado a producir una transformación micropolítica de la existencia sin normatividad ni regulación, sin control de la subjetividad, como pura emancipación, sin búsqueda de una homogeneización de efecto en todos aquellos que experimentan la vanguardia. Continúa, profundizándola, la nueva instrumentalidad que nace de la autonomía

PDF generado a partir de XML-JATS4R

del arte. En cambio, la *vanguard* pone la transformación al servicio de un proyecto macropolítico, la vanguardia es un medio para un objetivo que la subsume. De esta manera, la vanguardia política recupera la ancilaridad (se pone al servicio del partido, del proyecto político, del Estado, etc.) y corta sus vínculos con la autonomía del arte. La vanguardia se somete así a la regulación política del partido y del Estado. En su conferencia de 1947, Tristan Tzara reconoce esas dos líneas como conflicto interno en la vanguardia histórica:

> Aparte de la tradición ideológica revolucionaria, existe en los poetas contemporáneos una tradición revolucionaria específicamente poética [...]. Las dos tradiciones, una revolucionaria ideológicamente, la otra revolucionaria poéticamente, han obrado en forma simultánea sobre los dadaístas y los surrealistas. Pero la conciliación íntima de esas dos corrientes ha sido objeto de una constante preocupación de nuestra parte, sin que pueda decirse que el debate haya, hasta el presente, agotado el sentido de su actualidad (1955, pp. 23-25).

Este doble fundamento de valor inédito y, al mismo tiempo, resultado de la transformación de un legado de grandes maestros, genera en el teatro tres campos procedimentales fuertemente productivos en la historia de la escena vanguardista y posterior:

I. Violencia o «torpedeo», conscientes y programáticos, contra ciertas poéticas del teatro anterior, por ejemplo, contra el drama moderno objetivista, racionalista, de tesis y las poéticas del «teatro burgués». Recordemos la consigna que Jarry encierra en el epígrafe a *Ubú encadenado*: «¡No demoleríamos todo si no demoliéramos incluso las ruinas!». La vanguardia tiene plena conciencia de que, haciendo estallar las estructuras convencionalizadas, genera una liberación de las concepciones vitales y artísticas negativas que esas estructuras portan.
II. Recuperación de procedimientos del teatro premoderno (entendiendo como tal el teatro anterior a la Modernidad o fuera de los territorios de la Modernidad: África, Oriente, América) y antimoderno (que coexiste a la Modernidad, enfrentándola en sus fundamentos, en conexión con lo premoderno). Los vanguardistas recuperan procedimientos de la tragedia clásica y del rito (los misterios de Eleusis), del teatro teocéntrico y profano medieval, de los histriones y de la *commedia dell'arte*, de la tragedia de sangre barroca, de la titiritesca ancestral y del circo, de la danza balinesa y de los rituales aborígenes mexicanos, etc.
III. La fundación constructiva de un vasto campo proposicional de procedimientos innovadores, que van más allá de la destrucción sistemática de lo estatuido o de la recuperación apropiadora de lo marginado:

    a) La liminalidad: la escena investiga en formas de la fusión y tensión entre arte y vida, entre el teatro y las otras artes, entre el teatro y otras disciplinas y profesiones (ciencia, técnica, automovilismo, aviación, vestimenta, etc.), busca zonas de indeterminación, de frontera o de pasaje, de umbral y de límite borroso entre campos ontológicos.
    b) La redefinición de la teatralidad más allá de lo dramático: contra la idea hegeliana de «drama», la teatralidad ya no

aparece necesariamente asimilada a la ficción encapsulada en sus propias reglas (representación de una historia, personajes, espacio, tiempo, objetos imaginarios) y a la puesta en escena de un texto dramático previo, sino que se la identifica con el acontecimiento o acto convivial en sí mismo, como en *le serate* futuristas o en las sesiones dadaístas. La vanguardia pone en tensión dos componentes del teatro presentes desde el origen mismo de lo teatral, lo dramático y lo no-dramático[7].

c) El irracionalismo: investiga en estructuras al margen del racionalismo, entre otras, el humor, el absurdo, el disparate o *nonsense*, el símbolo opaco, oclusivo y la construcción de ausencia, lo inconsciente, lo onírico, la apelación a la pura imaginación desligada del control racional, en sus diversas manifestaciones, el «azar producido», la escritura automática y la asociación libre, el montaje y el collage, la imagen surrealista.

d) El conceptualismo: la vanguardia abunda en poéticas explícitas, hacia una nueva dimensión conceptual del teatro a través, por ejemplo, de metateatro, manifiestos, metatextos e incluso personajes-delegados que explicitan fragmentariamente el sentido de la ruptura, etc. Diseña dispositivos conceptuales que crean condiciones de comprensión racional de lo que se va construyendo en la praxis. Baste recordar los ensayos de *El teatro y su doble*, de Antonin Artaud; los numerosos manifiestos futuristas, dadaístas y surrealistas o el discurso metateatral del personaje del «director» en la apertura de *Las tetas de Tiresias*, de Guillaume Apollinaire.

Destrucción, recuperación apropiadora de lo marginado, fundación de nuevos territorios procedimentales para la construcción artística. Como ha escrito Tzara en la conferencia citada, no solo hay que observar el «lado destructivo» de la vanguardia, sino también su relectura del pasado y su capacidad propositiva original. «Es verdad que la *tabula rasa*, de la que hicimos el principio director de nuestra actividad, no tenía valor sino en la medida en que *otra cosa* debía sucederle» (1955, p. 30).

Es importante señalar que, si bien separamos estos campos procedimentales, son, en realidad, complementarios, superpuestos, fusionados. Podríamos pensarlos como diferentes ángulos para observar la praxis de esta renovación radical. Torpedear la noción tradicional de representación (campo I) genera la mencionada redefinición de la teatralidad (campo III, b). Otra forma de observar esa relación de los campos es pensar un componente que los transversaliza: la risa, el humor, lo cómico, que se vinculan a la par con el torpedeo (por el poder revulsivo, irreverente de la risa), lo premoderno (la ancestralidad de los procedimientos cómicos) y, entre otros, la irracionalidad (el absurdo, el *nonsense*, el disparate) y lo conceptual (pensemos en la *Antología del humor negro*, compilada por Breton, pródiga en reflexiones sobre el poder subversivo de la risa)[8].

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Estos tres campos procedimentales («torpedeo», *rattrapage* de lo premoderno y lo antimoderno desdeñado u olvidado por la Modernidad, nueva proposicionalidad poética) generan, a su vez, sendos modos de lectura de la poética de la vanguardia histórica, así como en la posvanguardia. Nos valdremos de ellos para leer el teatro de Pellegrini.

EL TRAYECTO DE PELLEGRINI EN EL SURREALISMO

Analicemos la experiencia de Aldo Pellegrini a partir de las nociones expuestas de vanguardia, experimentalismo y posvanguardia. Pellegrini se pone en contacto, desde Buenos Aires, con la vanguardia histórica literaria francesa muy tempranamente, hacia 1923 o 1924, y su relación con el surrealismo se mantendrá de diversas maneras hasta su muerte en 1973, durante casi medio siglo. Méndez Castiglioni describe e interpreta la trayectoria de Pellegrini (2014, pp. 43-82) desde su contacto con la revista *Littérature*, donde lee por primera vez a André Breton y a otros exponentes del dadaísmo francés.

Antes del segundo semestre de 1925, Pellegrini recibe, a través de la editorial Gallimard, el *Manifiesto surrealista*, de Breton, y el primer número de *La Révolution Surréaliste*. A partir de estas y de otras lecturas, en 1926, Pellegrini anima y funda, en Buenos Aires, el primer grupo surrealista de América Latina, que concretará, en noviembre de 1928, la publicación de la revista *Qué*. El grupo se disuelve en 1930 tras la aparición del número dos. En estos años iniciales —según la información que sistematiza Méndez Castiglioni—, Pellegrini y sus compañeros no escriben dramaturgia ni realizan actividades teatrales convencionales, se dedican a la teoría y la literatura, los textos filosóficos y poéticos, con los que concretan algunos acontecimientos (presentaciones, lecturas de textos) que podrían ser considerados como expresiones de teatro liminal (sobre las que sabemos todavía muy poco). La existencia de este teatro liminal (actualmente en investigación) llevaría a cuestionar la afirmación de que, en la historia del teatro argentino, no hubo vanguardia histórica y a proponer una hipótesis tan desafiante como productiva: que, en la Argentina, la vanguardia histórica teatral se origina en la literatura y/o en la plástica y no proviene necesariamente del campo teatral, más convencionalizado. En este momento, Pellegrini y sus compañeros están más cerca de la vanguardia artística que de la vanguardia política, y pueden expresar acentuadamente un impulso centrífugo respecto de la institución porque todavía están en sus márgenes, son emergentes, trabajan en los bordes del campo literario.

Méndez Castiglioni ubica un nuevo momento, entre 1930 y 1947, en el que «no sabemos si Pellegrini o los demás integrantes del grupo realizaron nuevas publicaciones [...]. Este período se caracteriza por el silencio total de los surrealistas argentinos» (2014, p. 60). En estos años, Pellegrini tradujo los *Manifiestos del surrealismo*, de André Breton, pero, por diversas resistencias del medio, no consiguió publicarlos hasta 1965, como revelará en el prólogo a la edición de Nueva Visión (2001, p. 7). El contexto no parece ser fértil para el desarrollo orgánico del surrealismo, aunque es una buena señal que se inician las ediciones del sello Argonauta. Mientras tanto, en el mundo, la vanguardia va cediendo paso a la posvanguardia por los acelerados procesos de consagración internacional e institucionalización de sus exponentes. «Durante

los años cuarenta, Pellegrini posiblemente se dedicó a la tarea de elaborar los poemas que publicaría en 1949 con el título *El muro secreto* y a estudiar las manifestaciones bonaerenses en la pintura» (2014, p. 61). Comienza su trabajo a dos aguas, entre la literatura y la plástica. Se interesa por la obra de Juan Battle Planas y sus discípulos, entre ellos, Roberto Aizenberg.

Una nueva fase se constituye entre 1948 y 1950, en la posguerra, con la publicación de los números de la revista *Ciclo*. Centrada en literatura, plástica, teorías artística y política, entre el surrealismo y el arte concreto, *Ciclo* tampoco evidencia centralmente el interés de Pellegrini y de sus compañeros por el teatro. Se acentúa su relación con la vanguardia política. «*Ciclo* no fue una revista de creación, sino de ensayo y crítica, en la cual concretistas y surrealistas sumaron sus fuerzas para expresar sus ideas. [...]. Dio una buena visión del surrealismo y colaboró para crear un ambiente favorable a sus ideas y divulgarlas» (2014, p. 67).

Los años cincuenta marcan un afianzamiento en el reconocimiento intrainstitucional de Pellegrini, en el pasaje de la vanguardia a la posvanguardia y al experimentalismo, y en su desplazamiento como agente de la periferia al centro del campo cultural: dicta dos conferencias en el Colegio Libre de Estudios Superiores de Buenos Aires («El movimiento surrealista», 1950; y «Nacimiento y evolución del movimiento surrealista», 1951) y publica dos poemarios, *La valija de fuego* (1952) y *Construcción de la destrucción* (1957); en 1952, funda el grupo Artistas Modernos Argentinos, de artes plásticas, y se suma a la revista *A partir de Cero*, dirigida por Enrique Molina (que publica tres números entre 1952 y 1956). Entre octubre de 1953 y julio de 1954, Pellegrini dirige *Letra y Línea*, revista (cuatro números) abierta a las tendencias de modernización y de experimentalismo. Sobre el cierre de la década, se suma a la revista *Boa* (1958-1960), articulación de poesía y de plástica, que equilibra el legado de las vanguardias artística y política. Nuevamente podemos afirmar que el teatro convencional no parece interesar a Pellegrini, más allá de algunos acontecimientos que podríamos calificar de teatro liminal.

Los años sesenta, cuando aparece su teatro (1964), marcan la centralidad de Pellegrini en la institución-arte por hitos fundamentales en su trayectoria: su *Antología de la poesía surrealista en lengua francesa* (1961), celebrada por André Breton; la traducción de las obras completas de Lautréamont (1964) y de los *Manifiestos del surrealismo* (1965); los ensayos *Para contribuir a la confusión general* (1965) y *Nuevas tendencias en la pintura* (1966); la presidencia de la Tercera Bienal de Arte Americana (Córdoba, 1966); la publicación de su *Antología de la poesía viva latinoamericana* (1966) y de su poemario *Distribución del silencio* (1966); la organización de la exposición *Surrealismo en la Argentina* (Instituto Di Tella, 1967), entre otros.

Cuando publica *Teatro de la inestable realidad*, Pellegrini ya está transformado en una referencia interna fundamental de la institución-arte y de la cultura argentina. Acaso su lucha antinstitucional (vanguardia histórica) puede identificarse en sus primeros pasos a finales de los años veinte, pero, a partir de fines de los cuarenta, se afianza como un agente central con acceso, cada vez mayor, a los medios de producción dentro del campo. Su trayectoria describe un arco que va de la vanguardia histórica antinstitucional y del experimentalismo (en los tempranos comienzos de su animación surrealista en sincronía con los procesos del surrealismo francés) a la posvanguardia y el experimentalismo

PDF generado a partir de XML-JATS4R

intrainstitucionales. Su dramaturgia de 1964 reelabora el legado del surrealismo en la posvanguardia, proponiendo un experimentalismo innovador, pero interno a las estructuras y a las dinámicas de la institución-arte.

POÉTICA DE UN DRAMATURGO

Sostenemos la hipótesis de que la dramaturgia de Pellegrini es resultado más del devenir de la vanguardia en la posvanguardia que de las lecturas que pudo realizar del teatro del absurdo coetáneo. *Teatro de la inestable realidad* nace del riñón del surrealismo, al mismo tiempo que deja ver su transformación en posvanguardia por la presencia de un nuevo fundamento de valor. Podemos definirla como dramaturgia posvanguardista en tanto asume el legado procedimental de la vanguardia histórica, pero no su fundamento de valor radicalizado. Pellegrini no busca, con sus obras, ni la ruptura de la institución-arte ni la fusión del arte con la vida, sino, como él mismo lo explicita en el metatexto «A manera de prólogo» (1964, p. 5), otra forma de relacionarse con la realidad, más lúcida, que desestabilice las convenciones, que desordene las costumbres, lo estatuido, y permita la ampliación de los límites de la realidad. También lo afirma en el prólogo a la edición de 1965 de los *Manifiestos del surrealismo*: más allá del paso del tiempo y de las transformaciones de cuatro décadas, el surrealismo ofrece un legado provechoso para el presente:

> Los males denunciados por el surrealismo hace cuarenta años no solo persisten, sino que se han acentuado. Por eso, hoy más que nunca, los manifiestos surrealistas conservan su candente vigencia. Un profundo resquebrajamiento aflige a la sociedad contemporánea en todos sus planos. Sus esquemas aparecen falsos y sin validez para quien contempla los acontecimientos con el mínimo de objetividad. Los jóvenes lo sienten hondamente, y una sorda rebelión toma los más diversos caracteres, bulle en ellos. Para los jóvenes, que todavía son puros, el mensaje de Breton está especialmente destinado (2001, p. 12).

El título que da unidad al volumen pone el acento en esa voluntad de desestabilizar la realidad cotidiana que se cree aparentemente estable o de revelar lo inestable de la verdadera realidad, esa que permanentemente «se le escapa» al hombre, «tiene su propio destino y se niega a ser el espejo del hombre» (1964, p. 5) porque no se deja atrapar por las coordenadas del sentido común, el materialismo o el racionalismo. Podemos conectar esta concepción con su ensayo «El huevo filosófico» (*A Partir de Cero*, n.° 2, diciembre de 1952), más tarde recogido en *La conquista de lo maravilloso* (2016, pp. 145-150):

> A la idea del hombre común de admitir como real solamente las apariencias sensibles se opone la idea surrealista de la existencia de aspectos, o mejor, de planos múltiples y variados de la realidad. [...]. El surrealismo cree, pues, en una realidad sin límites. Su terreno de investigación es lo desconocido ilimitado. [...]. Esta realidad total, síntesis ilimitada de sujeto y objeto, es la realidad que persigue el surrealista. Esa realidad no permanece inmóvil, fluye, es inasible, y para expresarla se requiere un lenguaje móvil, que también fluya inasible: el lenguaje poético (2016, pp. 145-147).

¿Cómo construye Pellegrini, en su dramaturgia, ese «lenguaje poético» desestabilizador de la percepción de la realidad? Podemos apelar, para su descripción, a los modos de lectura que instalan los tres campos procedimentales

que provienen de la vanguardia histórica y se transforman en legado de la posvanguardia:

I. Violencia o «torpedeo» de las convenciones estabilizadas: es el campo procedimental más desarrollado por Pellegrini en su poética. En sus piezas breves o en las más extensas, Pellegrini sabotea las estructuras del drama moderno realista a partir de la parodia (repetición y transgresión) de sus procedimientos[9]. Parte de la identificación de una situación cotidiana (por ilusión de contigüidad con la empiria propia del realismo), pero rápidamente la torna extraña, la absurdiza, sorprende al lector al desautomatizar el discurso esperado de lo normal o lo posible en el régimen empírico. En «El agente de policía», el control del tránsito deviene en un pedido de casamiento. En «El pintor», desmonta el diálogo entre un artista plástico, sus espectadores, el crítico y el *marchand*. «El cazador de unicornios» plantea el trámite burocrático de licencia para ingresar a un coto en busca de seres imaginarios. En «La escalera», la vida cotidiana de un edificio y de una calle se ven alterados por una gran escalera blanca y negra que, inexplicablemente, se ha quedado pegada, fija a la pared. En todos estos casos, se confronta un acontecimiento o una visión desestructurante que perturba a otra situación o visión estructurada por la costumbre y por el sentido común. El diálogo expone el desconcierto. Como explicita «El pescador»:

> Paseante 1.°: Un momento, no tan simple. Me encuentro con este espectáculo absurdo y usted me dice que es simple. O usted bromea o es loco.
>
> El Pescador: No veo lo absurdo. ¿Acaso pescar es algo absurdo? [...]. Yo no pesco lo normal, yo pesco la excepción. Yo me muevo en el mundo de lo excepcional (1964, p. 21).

II. Recuperación de procedimientos del teatro premoderno y del antimoderno: En «El ensayo», se rescata la tradición premoderna y antimoderna de lo fantástico en el teatro, al plantear el desdoblamiento de El Director y su conciencia en el personaje de El Intruso. En el segundo «divertimiento», se cazan unicornios. En «La buscadora del amor», Pellegrini recupera el procedimiento de la alegoría (la abstracción personificada), de origen medieval, tanto en los personajes del marco, que abren y cierran la pieza: Optimista Prudente, Soñador Impenitente, Misántropo Desconfiado, como en La Buscadora, que busca «el gran amor, el Amor con mayúscula» (1964, p. 32). Cuando sale a realizar la «encuesta», recuerda el viaje o peregrinación de los cuentos tradicionales en busca de sabiduría, a la manera del de la Comadre de Bath, para saber qué es lo que las mujeres desean con más vehemencia (Chaucer, *Cuentos de Canterbury*, finales del siglo XIV). Este *rattrapage* está siempre resemantizado por la visión contemporánea, posvanguardista de Pellegrini. En su investigación sobre el amor, La Buscadora escuchará la respuesta de numerosos personajes (como en el diálogo filosófico *El banquete*, de Platón), entre ellos, del Inspector, quien identifica el amor con una potencia

PDF generado a partir de XML-JATS4R

desintegradora, subversiva (equivalente, en términos surrealistas, a la poesía):

> El Inspector: Soy inspector de seguridad pública. Señora, usted está creando un estado de angustia colectiva. ¿Sabe lo que eso significa? Un verdadero atentado a la seguridad del Estado. [...]. ¿A quién le interesa el amor? No tiene derecho a alterar la tranquilidad de los ciudadanos [...]. No, no puede... porque el Estado es enemigo del amor, ¿lo sabe ahora? El Estado es enemigo de todo desorden, y el amor es un desorden (1964, p. 38).

III. Poética propositiva de procedimientos innovadores: Pellegrini no recurre a la liminalidad entre ficción y no-ficción ni a la redefinición de la teatralidad más allá de lo dramático. Por el contrario, trabaja plenamente con la ficción y se mantiene en las coordenadas de la dramaticidad (mundo representado imaginario). Pero sí recurre al irracionalismo, por ejemplo, en los juegos de ruptura de la causalidad realista, en la disolución de la lógica empírica, en el salto al absurdo. Y también al conceptualismo: no solo escribe un «prólogo» a sus obras, sino que, además, dos de los *sketches* tematizan y cuestionan el funcionamiento de la institución-arte y proponen reflexionar sobre el arte y el teatro («El pintor» y «El ensayo»). Asimismo, los textos incluyen, en las situaciones, a manera de personajes-delegado positivos o negativos, la explicitación de las condiciones de comprensión de los textos, como puede verse en «La escalera»:

> El Propietario: ¡Usted es el cínico habitual! El enemigo del orden. Usted se complace en que todo esté patas arriba, subvertido. Pero los hombres normales como yo no soportan esto. El hombre normal sufre. Yo sufro por mí y por todos los otros... Por todos los hombres normales... Es un gran sufrimiento... Es un sufrimiento casi metafísico (1964, p. 46).

> El Curioso: Esto es una catástrofe. Yo no se puede creer en la continuidad de las cosas. ¿En qué mundo absurdo vivimos? (1964, p. 55).

> El Hombre: De todos modos, gracias. Ya sé que no podría ser yo. Es posible que todo haya sido un sueño, que no exista tal escalera. ¿Pero cómo hacer para volver al sueño, para no salir del sueño? [...]. Lo sólido y seguro es lo que se desvanece más pronto (1964, p. 60).

La comicidad transversaliza los tres campos procedimentales, otorgando a la risa la función de producción de conocimiento. Es una risa reflexiva, incluso amarga, porque «el tema de la realidad que se rehúsa constituye el brillante espectáculo cómico de casi todo el devenir humano, pero [...] representa también el núcleo de la verdadera tragedia que sacude al hombre» (1964, p. 5).

CONCLUSIÓN

La labor de Aldo Pellegrini resulta reveladora al menos por tres aspectos destacables: su articulación entre vanguardia histórica y posvanguardia a través de los procesos de transformación del surrealismo en más de cuatro décadas; el reconocimiento de un teatro liminal de la vanguardia histórica y de la posvanguardia surgido del campo literario y de las artes plásticas; el aporte de su

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Teatro de la inestable realidad, que debe ser rescatado para una historia compleja, facetada de las prácticas y de las concepciones de la posvanguardia teatral en la Argentina.

Referencias Bibliográficas

Apollinaire, G. (1988-1989). Las tetas de Tiresias (Fondebrider, J., trad.). *Diario de Poesía*, (11), 5-10.

Artaud, A. (1964). *El teatro y su doble* (Alonso, E. y Abelenda, F., trads.). Buenos Aires: Sudamericana.

Breton, A. (2007). *Antología del humor negro*. Barcelona: Anagrama.

Buck-Morss, S. (2004). *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de utopías de masas en el Este y el Oeste* (Ibáñez Ibáñez, J. R., trad.). Madrid: La Balsa de Medusa.

Bürger, P. (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.

Bürger, P. (2010). Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: an attempt to answer certain critics of *Theory of the Avant-Garde. New Literary History*, (41), 695-715.

De Torre, G. (1974). *Historia de las literaturas de vanguardia* (3 tomos). Madrid: Guadarrama.

Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue Universidad.

Dubatti, J. (2010). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, J. (dir.). (2015). *Primer Informe Proyecto UBACyT 2014-2017 «Historia del Teatro Universal y Teatro Comparado: origen y desarrollo del teatro de la vanguardia histórica (1896-1939)»*. [Inédito].

Dubatti, J. (2016a). «Para la teoría y la historia de la vanguardia artística/política en el teatro». *La Escalera. Anuario de la Facultad de Arte*, (26), 13-50.

Dubatti, J. (2016b). *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, J. (2017a). Vanguardia artística y política en los procesos del teatro. En Pavis, P. *et al. Puesta en escena y otros problemas de teatro* (pp. 39-67). Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.

Dubatti, J. (coord.). (2017b). *Poéticas de liminalidad en el teatro*. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.

Eco, U. (1988). El Grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia. En *De los espejos y otros ensayos* (pp. 99-111). Buenos Aires: Lumen.

Fondo Nacional de las Artes. (1965-1972). *Anuario del Teatro Argentino / Argentine Theatre Yearbook / Annuaire du Théâtre Argentin* (7 vols.). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. Las vanguardias a finales de siglo*. Madrid: Akal.

García, S. (1997). *As trombetas de Jericó. Teatro das Vanguardas Históricas*. San Paulo: Editora HUCITEC.

Huyssen, A. (2002). *Después de la gran división*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Jarry, A. (2001). *Oeuvres complètes I.* París: Gallimard.

Jarry, A. (1987). *Oeuvres complètes II*. París: Gallimard.

Jarry, A. (1988). *Oeuvres complètes III*. París: Gallimard.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Lehmann, H. Th. (2013). *Teatro posdramático*. México-Murcia: Paso de Gato/ CENDEAC.

Méndez Castiglioni, R. D. (2014). *Surrealismo: Aldo Pellegrini. El pionero en América*. Puerto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras.

Nadeau, M. (1993). *Historia del surrealismo*. Montevideo: Altamira y Nordan-Comunidad. Col. Caronte Ensayos.

Pavis, P. (2007). Le jeu de l'avant-garde théâtrale et de la sémiologie. En *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène* (pp. 155-168). París: Presses Universitaires du Septentrion.

Pavis, P. (2016). Vanguardia. En *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo* (pp. 355-359). México: Paso de Gato.

Paz, O. (1974). La tradición de la ruptura. En *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia* (pp. 13-35). Barcelona: Seix Barral.

Pellegrini, A. (1964). *Teatro de la inestable realidad*. Buenos Aires: Ediciones del Carro del Tespis. Col. Nuestro Teatro, 14.

Pellegrini, A. (ed.). (2001). *Manifiestos del surrealismo, de André Breton* (Pellegrini, A., trad., pról. y notas). Buenos Aires: Argonauta.

Pellegrini, A. (2016). *La conquista de lo maravilloso. Ensayos reunidos*. Buenos Aires: Argonauta.

Poggioli, R. (1964). *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente.

Pollock, J. (2003). *¿Qué es el humor?* Buenos Aires: Paidós.

Richter, H. (1973). *Historia del dadaísmo* (Molina, E., trad.). Buenos Aires: Nueva Visión.

Sánchez, J. A. (ed.). (1999). *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.

Tinianov, J. (1968). *Avanguardia e tradizione*. Bari: Dedalo.

Tzara, T. (1955). *El surrealismo de hoy* (Aguirre, R. G., trad. y nota prel.). Buenos Aires: Alpe.

Notas

* Doctor por la Universidad de Buenos Aires (Área de Historia y Teoría de las Artes). Catedrático de Historia del Teatro Universal en la carrera de Artes de la Universidad de Buenos Aires. Director regular del Instituto de Artes del Espectáculo Dr. Raúl H. Castagnino de la misma institución. Correo electrónico: jorgeadubatti@hotmail.com

[1] Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

[2] El libro *Surrealismo: Aldo Pellegrini. El pionero en América* (2014), de Rubén Daniel Méndez Castiglioni, profesor de la UFRGS, Puerto Alegre, es reelaboración de su tesis doctoral y marca una insoslayable sistematización y actualización bibliográfica en los estudios sobre Pellegrini (véase su «Bibliografía», 2014, pp. 141-151).

[3] Por razones de espacio, no nos detendremos en esta cuestión, estudiada con detalle en el Primer Informe de nuestro Proyecto UBACyT (Dubatti, 2015).

[4] Entre otros aspectos relevantes del libro de Bürger que deben revisarse y que el mismo Bürger ratifica en su relectura de 2010: su forma de pensar las relaciones entre arte y burguesía; su noción de autonomía artística; la tesis de que la vanguardia surge en oposición al esteticismo; su concepto de «neovanguardia». Véanse al respecto nuestras observaciones en Dubatti, 2015.

[5] En este sentido, no coincidimos con Bürger, quien sostiene que la vanguardia va en contra del esteticismo y del concepto de autonomía del arte. Sobre la relación simbolismo-vanguardia histórica, véanse Dubatti 2016a y 2017a.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

[6] Un caso es el de Alfred Jarry, quien, dentro del ciclo dedicado a Ubú o en el resto de su amplia producción teatral (en buena parte no traducida aún al castellano), por ejemplo, en sus piezas *Pieter de Delft y Le Bon Roi Dagobert*, trabaja con recursos de modernización distantes de la radicalidad de la vanguardia.

[7] Para teatro liminal y la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral y para la distinción entre lo dramático y lo no-dramático, Dubatti 2016b, pp. 7-28 y 2017b.

[8] En *¿Qué es el humor?* (2003), Jonathan Pollock reflexiona sobre los poderosos vínculos entre la vanguardia, la risa y el «humor destrucción» (cap. 4, «La negrura del humor», pp. 109-135).

[9] Para la descripción e interpretación de los procedimientos del drama moderno realista, Dubatti, 2009.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Artículos

EL TEATRO COMO VEHÍCULO DE LA MEMORIA PARA LA GUERRA DE MALVINAS (1982): *BAR ADA*, DE JORGE LEYES

Dubatti, Ricardo

Ricardo Dubatti ricardo.dubatti@gmail.com
Universidad de Buenos Aires , Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
núm. Esp.09, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 31 Marzo 2018
Aprobación: 24 Mayo 2018

URL: http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601676015/index.html

Resumen: Durante la posdictadura, la violencia institucional sistematizada por el aparato represivo de la dictadura (1976-1983) se presenta como un tiempo «irrevocable» (Bevernage, 2015). En este contexto, la guerra de Malvinas ocupa un lugar significativo. Si consideramos el carácter dilemático (Rozitchner, 2015), simbólico-nacional (Guber, 2001; Lorenz, 2012; Vitullo, 2012) y subjetivo (Palermo, 2007; Gamerro, 2012) de la causa, Malvinas deviene un territorio donde se presentan múltiples perspectivas divergentes que, debido a su fuerte heterogeneidad, no permiten configurar un relato histórico orgánico al día de la fecha. En dicha heterogeneidad, la producción dramática de los últimos treinta y seis años se constituye como «vehículo» de la memoria (Jelin, 2002). A pesar de la baja visibilidad del corpus de representaciones (Chartier, 1992, 2007) que aún nos encontramos relevando, este continúa en expansión. En el presente artículo, analizaremos *Bar Ada*, escrita por Jorge Leyes entre 1988 y 1993. Si bien la pieza es editada en 1996 y se estrena en 1997, en el Teatro Municipal General San Martín, sigue siendo hoy un caso poco estudiado. Emplearemos conceptos de la poética comparada con el fin de examinar de qué manera la micropoética configura, a través del personaje de Ada, una metáfora epistemológica (Eco, 1984), que difumina el sentido de la pieza y proyecta al espectador la activación de la memoria.

Palabras clave: Teatro Argentino, Representación, Poética Comparada, Memoria, Metáfora Epistemológica.

Abstract: *During the Postdictatorship, the institutional violence systematized by the repressive apparatus of the dictatorship (1976-1983) is presented as an "irrevocable" time (Bevernage, 2015). In this context, the Malvinas War occupies a significant place. If we consider the dilemmatic (Rozitchner, 2015), symbolic-national (Guber, 2001; Lorenz, 2012; Vitullo, 2012) and subjective (Palermo, 2007; Gamerro, 2012) character of the cause, Malvinas becomes a territory where multiple divergent perspectives that, due to their strong heterogeneity, do not allow us to configure an organic historical account to date. In this heterogeneity, the dramatic production of the last 36 years is constituted as a "vehicle" of memory (Jelin, 2002). In spite of the low visibility of the corpus of representations (Chartier, 1992, 2007) that we are still gathering, it continues to expand. In the present article we will analyze* Bar Ada, *written by Jorge Leyes between 1988 and 1993. Although the piece was edited in 1996 and it was premiered in 1997 at the General San Martín Municipal Theater, it is still a little studied case today. We will use concepts from Comparative Poetics in order to examine how micropoetics, through the character of Ada, shapes an epistemological*

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

metaphor (Eco, 1984) that diffuses the meaning of the piece and projects the activation of memory to the viewer.

Keywords: *Argentine Theater*, *Representation*, *Comparative Poetics*, *Memory*, *Epistemological Metaphor*.

Durante la postdictadura, novedosa etapa cultural para la Argentina (Cattaruzza, 2012, pp. 82-83), la violencia institucional sistematizada por el aparato represivo de la dictadura (1976-1983) se presenta como un tiempo «irrevocable» (Bevernage, 2015). El pasado reciente retorna como una serie de acontecimientos que continúan presentes y que siguen aconteciendo porque nunca se han ido (Agamben, 2000). A causa de esta persistencia del pasado, asociada con la «caída de la experiencia transmitida, el resultado paradójico de una declinación de la transmisión en un mundo sin referencias» (Traverso, 2007, p. 69), la producción dramática de los últimos treinta y seis años se constituye como «vehículo» de la memoria (Jelin, 2002)[1].

En este contexto, la guerra de Malvinas[2] ocupa un lugar significativo debido al impacto que produce tanto para el gobierno *de facto* (Ministerio de Educación, 2009, p. 14) como para la sociedad (Guber, 2001)[3]. Si consideramos el carácter dilemático (Rozitchner, 2015), simbólico-nacional (Guber, 2001; Lorenz, 2012; Vitullo, 2012) y subjetivo (Palermo, 2007; Gamerro, 2012) de la causa, Malvinas se transforma en un territorio donde aparecen múltiples perspectivas diversas que, a causa de su fuerte heterogeneidad, no permiten configurar un relato histórico orgánico al día de la fecha.

Carlos Gamerro ha afirmado, de modo atinado, que «[l]a Guerra de Malvinas fue la construcción ficcional más elaborada de la historia argentina del siglo XX» (2008, s. d.). A pesar de esto y de numerosos trabajos que indagan sobre la guerra desde diversas perspectivas culturales (Lorenz, 2006 —luego reeditado en 2012—; Palermo, 2007; McGuirk, 2007; Mantiñán, 2012; Vitullo, 2012; Segade, 2016; parcialmente Laufenberg, 2017[4]; entre otros), al día de la fecha, su visibilidad en el campo teatral es baja[5]. En contraste con esta visibilidad reducida, el corpus de representaciones (Chartier, 1992, 2007) que aún nos encontramos relevando continúa en expansión, nutrido tanto por autores de renombre[6] como por el trabajo sostenido de muchos dramaturgos y directores que no gozan del mismo reconocimiento[7].

En el presente artículo, nos detendremos sobre *Bar Ada*, escrita por Jorge Leyes entre 1988 y 1993. Si bien la pieza es editada en 1996 y se estrena en 1997, en el Teatro Municipal General San Martín, sigue siendo hoy un caso poco estudiado. Emplearemos conceptos de la poética comparada[8] con el fin de examinar de qué manera la micropoética configura una metáfora epistemológica (Eco, 1984) a través del personaje de Ada. En ella se produce una liminalización de procedimientos —el símbolo simbolista, el expresionismo y el personaje jeroglífico—, que genera que el aparente carácter realista de la pieza se reconfigure gradualmente, dando como resultado un ámbito de extrañeza sumamente estimulante para la actividad del espectador.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

GÉNESIS DE *BAR ADA*

Jorge Leyes se presenta en la contratapa de la edición de *Bar Ada / El Instituto* (1996) de la siguiente manera: «9 de julio de 1962. Chajarí. Entre Ríos. / Actuación: EMAD y Taller con Felisa Yenny [*sic*] y Javier Daulte. / Puesta en escena: Seminario con Augusto Fernández. / Dramaturgia: Taller con Mauricio Kartun. Integra el grupo Caraja-Ji». A pesar de encontrarse, al momento de la edición, formando parte del grupo Caraja-Ji, *Bar Ada* no pertenece al trabajo realizado dentro del taller[9]. Por el contrario, como se consigna al final del texto, comienza a ser gestado en 1988, pero se concluye en 1993 (Leyes, 1996, p. 45).

En una entrevista realizada en el diario *La Nación*, titulada «La realidad en una mesa de bar», Leyes señala con respecto a su participación en la guerra de Malvinas: «En aquel entonces yo había terminado la conscripción, pero me convocaron nuevamente al Batallón de Recambio n.° 1, en La Tablada. Sabíamos que en cualquier momento nos mandaban. La oración del día era "Van a ir a la guerra". No viví la guerra, apenas los simulacros de partida» (s. d., 1997a). En esa misma entrevista, observa, con respecto a su trabajo como dramaturgo, que

> ... si hay algo que me obsesiona en un punto es la aparente banalidad de lo cotidiano. Hay una ferocidad terrible. Siempre que escribo termino con una situación que parece que no dice nada y termina derivándose en algo terrible. [...]. [Los argentinos] tenemos una capacidad para banalizar lo terrible. Lo más importante del día termina siendo banal (s. d., 1997a).

En la crítica publicada en *La Nación* nueve días después de la entrevista, se releva un fragmento del programa de mano del espectáculo así: «Malvinas, palabra difícil de pronunciar sin caer en la retórica escolar [...]. Un fantasma que impide ver las otras innumerables Malvinas de nuestro territorio continental [...]. La guerra vivida como un partido de fútbol y los partidos de fútbol vividos como una guerra» (s. d., 1997b).

La preocupación que atraviesa la génesis de *Bar Ada* radica en la guerra de Malvinas como punto sensible del imaginario social, susceptible de ser trastocado: lo importante —los efectos de la guerra— se presenta banalizado, mientras que lo irrelevante —la lectura «deportiva» en clave de triunfo o derrota — termina siendo el titular. Esto sugiere un eje clave a la hora de entender de la pieza: la compleja relación entre deseo y olvido, entre lo social y lo individual.

Esto responde, a su vez, al contexto en el que se gesta el texto dramático, marcado por diversos hechos significativos que remiten al pasado cercano de la dictadura cívico-militar y la guerra de Malvinas. En 1985 se produce el juicio a las Juntas Militares, que logra gran visibilidad nacional e internacional (Bevernage, 2015). En 1986 se firma la Ley de Punto Final, complementada, en 1987, con la Ley de Obediencia Debida. Entre 1987 y 1990, se producen diversos levantamientos «carapintadas», protagonizados, entre otros, por Aldo Rico y por Mohamed Alí Seineldín, dos figuras fuertemente vinculadas a la guerra de Malvinas. En 1990 se firma el Acuerdo de Madrid, donde Argentina y el Reino Unido retoman sus relaciones diplomáticas. Entre 1989 y 1990, el presidente Carlos Saúl Menem firma los indultos a civiles y militares.

A esta serie de sucesos, debemos sumar el proceso de «desmalvinización», que puede ser leído desde dos enfoques. Por un lado, desde el trato que recibieron las

PDF generado a partir de XML-JATS4R

tropas por parte del Ejército y del Estado a partir del momento inmediatamente posterior a la rendición. Por otro, como la toma de distancia que el presidente Raúl Alfonsín realiza con el fin de evitar que la reivindicación de la causa Malvinas sea eventualmente interpretada como una reivindicación del accionar militar de la dictadura (Ministerio de Educación de la Nación, 2009; Lorenz, 2012, 2014; entre otros). *Bar Ada* se gesta así en un período convulsionado, en el que resulta complejo volver sobre los hechos de la guerra de Malvinas y el gobierno de facto.

EL DESIERTO DENTRO Y FUERA

Bar Ada se estructura en una única escena. La acción transcurre en «*el interior de un viejo bar de ruta*» (Leyes, 1996, p. 9; bastardilla en el original) ubicado en medio de la Patagonia. Es propiedad de Ada. En la primera didascalia, ella aparece como «*enorme, alta, gorda, muy gorda. Completamente vestida de negro*» (p. 9) y está cortando «*un pedazo deforme de carne*» (p. 9). Separa partes, que van a parar a una cacerola o a una fuente. Recita una carta dirigida a un Roberto, a quien le pide que no la visite debido a que «he decidido dejarme morir. Debo morir» (p. 9)[10]. La carne de la fuente es lanzada a los perros. Tras un extraño llamado telefónico, llega Roberto Crespo —denominado, durante el resto de la pieza, simplemente Titino—, aquel a quien iba dedicada la carta que Ada recitaba hace un momento. Titino está sorprendido ante la imagen de Ada y expresa sus dudas acerca de que ella fuese quien escribía las cartas, pero se retracta luego de que ella le diga «dale, acercate, que no te voy a comer. (*Estalla en una carcajada terrorífica que espanta a Titino*)» (p. 14). Ante la voluntad de Titino de irse, ella lo arrincona. Titino desiste alegando no tener noción de la regularidad de los micros por la ruta. Su presencia allí se debe a la carta de ella, donde afirmaba estar en un estado emocional delicado, similar al que él tenía: «Usted me ayudó mucho, pero mucho, Ada... Me acompañó, me consoló. Desde la primera carta. Le juro que cuando recibí la primera me dio en el corazón. Por eso vine. Esas cartas eran mi consuelo. Las leía una y mil veces» (p. 17). Agrega luego:

> A veces uno siente que las cosas son para uno... Cuando empezó todo, no me voy a olvidar nunca, tuve una corazonada. Todos festejaban, en la calle, en la radio. ¡Cómo hablaban en la radio! En la televisión ni qué decir. ¿Se acuerda? [...]. Se llenaban la boca... Sabía que me iban a llamar, lo supe desde el primer minuto... Caminaba por la calle como un *zombie*. Me la veía venir (pp. 17-18).

No obstante, ella admite que escribió su carta porque su tía le sugirió hacerlo (p. 18). El teléfono suena, pero Ada no quiere contestar. Comenta que «es un tipo que me llama, ya sabés, un asqueroso. Se aprovecha, como me ve sola, Siempre llama a esta hora» (p. 19). Luego interroga a Titino acerca de por qué esperó tantos años para ir a verla. Él alega que ella siempre se estaba mudando. Ada cambia de tema y cuenta que escribe poesía sobre «la vida y la muerte» (p. 21). Titino responde que

> ... a mí también me da miedo la muerte, pero no tanto. Después de todo lo que pasé. A veces pienso cosas muy jodidas, muy jodidas. Hubiera sido mejor morir allá. Por lo menos sería un héroe. ¿No? ¿Acá qué soy? Mamá se enojó mucho cuando volví. «Tu abuelo murió en la guerra», me decía en las cartas. «Vamos ganando». Mamá era dura. No me habló más. Volví a casa y ni «A». Nada. Se sentía avergonzada. Murió sin decirme una palabra. Ni una carta, ni una nota. Nada (p. 21).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Luego agrega que «me siento un viejo. Todo me pasó por encima. Me vencieron todos, los de afuera y los de adentro» (p. 21). Tras pedirle a Ada algo de beber, afirma escuchar un sonido y comenta que «un correntino» cayó por un acantilado por seguir una voz (p. 22). Titino comienza a contar sobre otros compañeros como Martín —que habla mucho— y Pedro —que «quedó mal, le falla» y siempre está con el uniforme de soldado—. Comenta que «parece que todo hubiera pasado ayer», a lo que Ada responde «tenés que empezar a darte cuenta. El tiempo pasa» (p. 22). Titino le contesta que tiene muy buena memoria y narra, entre otros hechos, una vez que se encerró en el baño y se golpeó la cabeza «tres, cuatro, veinte veces» simplemente «para tranquilizarme» (p. 23). Ella vuelve a cambiar de tema y le cuenta de Anita, compañera que vivía con ella, pero que falleció por un cáncer (pp. 24-25). Él divisa en el piso un sobre y lo levanta, el remitente es Carlos Andreanni (p. 25). Ada le resta importancia, pero luego, ante la presión de Titino, afirma que era un joven «interesado» (p. 26). De manera repentina, Ada corre a apagar las luces y se esconde con Titino. Fuera del bar se escucha una «*voz masculina*» (p. 28) que llama a Ada. Ante la falta de respuesta, la voz se va tornando más agresiva, y alguien forcejea con la puerta (pp. 28-29). Al escuchar los pasos alejándose, Ada afirma que es «un loco» (p. 29). Titino observa que ella está vestida todo de negro como «la madre de Julián» (p. 30). Luego sugiere la conexión entre las cartas y el hombre de la puerta, y amenaza con irse. Ada intenta detenerlo: «Te vas porque no te atrevés a hacerme el amor» (p. 31). Propone contarle sobre el hombre: primero afirma que perseguía a Anita, pero luego admite un vínculo con él (p. 32). Titino cuenta sobre la madre de Julián por pedido de Ada:

> ... pavadas de vieja. Todo el día en el cementerio buscando la tumba de Julián. No quiere entender que el hijo quedó allá. Mil veces le expliqué. Le hablás y no te escucha. Siempre de negro [...]. El otro día se empecinó en que la había encontrado. Se llamaba Julián, sí, el pobre difunto... pero ni la fecha coincidía. Nada. Justo cae la viuda del muerto y se la encuentra ahí, llorando. La quiso sacar y no hubo manera. Ni con el guardián. Al otro día volvió pero no se acordaba en qué sector estaba. El cementerio es grande (pp. 32-33).

Agrega: «Yo la entiendo. Julián le llenaba la casa. No tiene dónde desahogarse... Pero no puede seguir con esa manía» (p. 33). Su relato se detiene. Nota que su reloj está parado, al igual que el del bar. Escucha a Ada que duda de su ropa y señala que no podía vestirse la primera vez que escuchó los bombardeos. Luego vuelve sobre Julián, cómo el pozo de zorro que compartían nunca fue descubierto, aunque «igual no sirvió» (p. 34). Titino sugiere que han pasado diez años de la guerra:

> ... aprendí a estar días enteros sin comida. Julián se volvía loco. Pobre Julián, al principio estaba convencido de que ganábamos. Fue al único al que se le ocurrió llevar una radio. Cuando agarrabas una radio del continente de lo único que hablaba era de fútbol. ¡Todos los días partido! Boxeo, carreras. De nosotros, nada. [...]. Por ahí hablaban de nosotros, pero nadie decía la verdad (pp. 34-35).

Titino vuelve a amenazar con partir pronto. Ada le pide que se lleve las cartas que él escribió «porque quiero olvidar» (p. 37). «¿Para qué me pediste que viniera?», inquiere Titino, pero Ada responde «yo nunca pido nada» (p. 37). Titino le recrimina a Ada que fuera tan inconsistente para responderle. En contraste, él se obsesionaba con escribir encerrado en su habitación, y eso le llegó

a costar su trabajo: «… si no te escribía pensaba en las islas, nada más que las islas […]. Yo cierro los ojos y vuelvo a ver todo, Ada. A mí no me pasó nada. (*Se toca la cabeza*). Quedó todo acá. Todo torcido. Acá» (p. 38). Ada vuelve a sugerir que olvide todo (p. 39), se enoja y pasa a la cocina, donde se queda afilando sus cuchillos. Titino se desespera ante la indiferencia de ella, que, repentinamente, comienza a recordar cartas. Tras cambiar de humor una vez más, pone boleros. Titino afirma oír la voz que escuchó el correntino (p. 41), y la luz comienza a entrecortarse mientras Ada se acerca a él. Intentan erráticamente hacer el amor. Titino vuelve a escuchar la voz (p. 44). Tras un agresivo clímax, la luz se va. Se escuchan los perros. La luz retorna, junto a la música. Ada corta carne. El maletín y un zapato de Titino están en el suelo. Ada comienza a recitar una carta similar a la del comienzo de la pieza, pero ahora dirigida a «Alberto» (p. 45).

HABITAR EL VACÍO

La pieza de Leyes se construye a partir de la tensión que se produce entre un universo referencial definido —concentrado en Titino—, que reenvía a las coordenadas de la guerra de Malvinas, y la extrañeza del mundo poético de la obra —que recae principalmente en Ada—. A partir de la acumulación de elementos poco habituales —acciones como cortar «carne deforme», la espectral amenaza de los perros, la peculiar llamada telefónica anterior a la llegada de Titino, la intervención de la «voz masculina» que golpea la puerta, la voz que oye Titino, etc.—, el aparente realismo inicial se transforma de manera gradual. Gracias al efecto de progresiva desrealización, lo cotidiano se torna sombrío y siniestro, lo violento se troca en banal y lo banal en violento.

Para comprender de manera más concreta la referencialidad de la guerra de Malvinas resulta útil la noción de *topic* desarrollada por Umberto Eco (1993, pp. 125-134). Los topics estimulan inferencias abductivas (Mancuso, 2010) en el lector y en el espectador, posibilitando que el sentido al que un texto apunta estratégicamente pueda ser acotado. Algunos de estos estímulos que se presentan a lo largo de *Bar Ada* son el enemigo interno; la espera incierta; el triunfalismo generalizado ante el anuncio de la «recuperación» de las islas; el uso de los medios para provocar dicha reacción social; la incertidumbre del conscripto ante el posible llamado; la falta de comida; la manipulación de los medios; la manipulación de los acontecimientos sociales deportivos como modo de distracción de la acción bélica; las cartas al soldado argentino, acompañadas por las bufandas tejidas; la experiencia de vida en los pozos de zorro; el «loco de la guerra», que no puede deshacerse de la carga traumática —Titino— ni quitarse el uniforme —Pedro—; la figura del cuerpo ausente, mediante el relato de la madre desesperada por encontrar la tumba de su hijo que «quedó allá»; los efectos traumáticos proyectados a la vida cotidiana y familiar; el desierto patagónico como conexión con el «desierto» de las islas; el miedo al rechazo sufrido por los combatientes al momento del retorno —por ejemplo, mediante el relato del maltrato efectivo que sufre Titino por parte de su propia madre—; la falta de contención en el regreso; el silencio del excombatiente —Titino comenta, hacia el final de la pieza, que «hay cosas que nunca me animé a contar», (p. 35) —; la pérdida del compañero en el campo de batalla; los cambios en los hábitos alimenticios como síntesis de la logística militar; la imposibilidad de poder «dejar

PDF generado a partir de XML-JATS4R

de pensar» (p. 39) en el pasado de la guerra, asociado a una «voz» que Titino escucha (pp. 22, 41 y 44)[11]. La referencialidad que se configura a través de la presencia de estos *topics*, en principio, parece proponer una lectura realista, donde se exponen los efectos de la guerra de Malvinas a diez años del acontecimiento.

Sin embargo, Ada opera como contrapunto. Su presencia torna ambigua la lectura y multiplica los sentidos posibles de la pieza al borrar los límites de lo que ocurre exactamente en el bar. Esto se produce mediante el cruce de, al menos, tres procedimientos que tornan indefinible quién —o qué— es ella. Opacidad e infrasciencia devienen, de este modo, rasgos clave para la multiplicación de miradas[12]. Procederemos a resumir someramente estos elementos.

En primer lugar, en Ada resuena la deriva del símbolo simbolista (Dubatti, J. 2016). Si bien no constituye un símbolo simbolista en sentido estricto, el desarrollo del personaje remite a su funcionamiento. Ada se opera como un símbolo debido a su carácter opaco, que requiere una interpretación por parte de un lector/espectador (Oliveras, 2007), pero, en este caso, funciona de manera autónoma. No se encuentra anclado en un principio racional delineado por una lógica causal que pueda ser dilucidada intelectualmente. Por el contrario, parece responder más bien a una lógica propia de la poética y del universo que despliega.

En segundo lugar, al no ser explicitada la lógica de la poética a la que responde este devenir símbolo, Ada pasa a portar un cierto carácter expresionista. Su presencia genera un efecto de extrañamiento que se retroalimenta con el carácter grotesco del espacio en el que los personajes se encuentran. Las acciones y las situaciones que se suceden se redimensionan por al contacto con Ada, y viceversa[13]. Lo oscuro y lo sublime (Burke, 1997) del desierto se transforma en un territorio donde lo impensable parece transformarse en —una amenaza— posible.

Finalmente, Ada se constituye como personaje jeroglífico (Dubatti, J., 2009). La pieza construye un marco de infrasciencia que enfatiza el carácter opaco de Ada y decepciona deliberadamente la voluntad del espectador de poder clausurar el sentido mediante una única justificación causal y/o racional. Diversas hipótesis se pueden proponer alrededor de ella, pero ninguna es realmente satisfactoria ni para explicar su sentido ni sus motivaciones: ¿Ada es un monstruo, una bruja? ¿Es simplemente una mujer que se aprovecha de la desesperación de los excombatientes y les tiende trampas? ¿Ella es una metáfora de la guerra, de las islas, de la dictadura, de la violencia como abstracción? ¿Podría ser una alegoría del enemigo interno que devora a sus propios combatientes? ¿El bar podría ser un templo o un terreno sagrado donde los combatientes van a morir? Todas estas opciones se presentan como posibles, pero ninguna permite penetrar en el misterio y dilucidar con precisión sobre qué bases se arraiga la acción de la pieza, sobre qué lógica se edifica.

Ada, como metáfora epistemológica[14] (Eco, 1984), reúne en su cuerpo la ambigüedad de la guerra de Malvinas, sus sentidos múltiples. Al no privilegiarse ninguna hipótesis de manera cerrada, el espectador debe mantenerse en constante movimiento. Así, resulta imposible cerrar ese espacio que se abre y esa incertidumbre que se proyecta al espectador. En este aspecto, en Ada y su bar, resuenan las palabras —posteriores— de Gamerro:

> Si a algo me recordaron siempre las formas de Malvinas es a un Roscharch, esas manchas simétricas de tinta en las cuales el paciente puede reconocer las formas del delirio o el deseo, y el médico estudiar las de su locura. Las Malvinas pertenecen a nuestro inconsciente colectivo, ese inconsciente que poco tiene de mítico o arquetípico y mucho de sedimento de un incesante goteo ideológico que lleva generaciones, pero que aun así corresponde a nuestro lado oculto, a nuestra mitad de sombra, inaccesible a la luz de la razón (2002, s. d.).

Ada se convierte en sombra. En ella el espectador no puede cerrar sentido, aunque sí detecte resonancias del deseo, del miedo, de la muerte y del olvido. La presencia del excombatiente —¿o son muchos?— que va a su encuentro puede ser interpretada, en este aspecto, como metáfora de la imposibilidad de dejar atrás la experiencia de las islas. No es un detalle menor que Ada sugiera a Titino, en reiteradas ocasiones, que el tiempo pasa o que no «piense» en lo acontecido (Leyes, 1996, p. 39).

Olvidar no es necesariamente opuesto a la memoria, sino complementario (Ricoeur, 1999). Ada, su bar y el desierto patagónico se presentan como el campo de batalla para un dilema apenas desplazado: la necesidad de olvidar por el bien personal —la salud mental— entra en tensión con el recuerdo como forma de mantener su vigencia en lo colectivo. Tal es la situación de Titino[15]. Tanto olvidar como recordar son actos intensamente afectivos. Esa tensión del dilema se manifiesta en la visión de lo sublime para Titino, que, al mismo tiempo que atrae, representa el peligro de la muerte[16]. El hecho de que Ada asesine a Titino mientras tienen relaciones remite a la noción de «pequeña muerte», de George Bataille (1997), donde lo orgásmico y la muerte son vistos como dos partes de un mismo acto.

La infrasciencia —ya sea realista o metafísica— que se produce en *Bar Ada*, a su vez, reenvía al vacío social producido por la falta de una historia orgánica. El espectador, a la manera de la paradoja de la comunicación de Yuri Lotman (1996), encuentra una mayor posibilidad de acción interpretativa en la ambigüedad que se le presenta. No obstante, dicho movimiento desemboca inevitablemente en el reconocimiento de la imposibilidad de terminar de comprender quién es Ada —y qué pasó «realmente» durante la guerra y la posguerra—, por lo que el espectador debe, inexorablemente, construir su propia lectura. Ada, devenida en desierto de sentido, se proyecta en el ámbito que rodea al bar y que produce resonancias con la topografía de las Islas Malvinas.

Teatro y memoria se encuentran vinculados como fenómenos de la cultura viviente. Ambos son fluctuantes, efímeros, inaprensibles y vinculantes (Halbwachs, 2004; Dubatti, J., 2010). A través de estas relaciones, y contemplando las problemáticas señaladas por Traverso (2007), el teatro se posiciona en la posdictadura como un terreno rico para la formulación de *representaciones* que permiten apropiarse de aquello que aparece como conflictivo (Chartier, 1992 y 2007). Mediante este trabajo de apropiación de los hechos históricos, es posible la configuración de «metáforas epistemológicas» (Eco, 1984), que permiten volver a traer el pasado al presente, pero aportando un nuevo matiz. El teatro logra así hablar de lo traumático y de lo no «decible» (Mancuso, 2010). *Bar Ada*, escrita en un contexto de tensión social y política, aparece como la posibilidad de movilizar al espectador a activar sus conocimientos, a obligarlo a tener que tomar una posición ante el vacío. En el texto de Leyes, no es posible

PDF generado a partir de XML-JATS4R

leer ni triunfos ni derrotas. Por el contrario, la infrasciencia y la construcción simbólica opaca de Ada sugieren el poder del teatro para abrir nuevas perspectivas sobre el pasado reciente, para vehiculizar los trabajos de la memoria (Jelin, 2002).

Referencias Bibliográficas

S. d. (1997a, mar. 11). La realidad en la mesa de un bar. *La Nación*. Recuperado el 5 de mayo de 2018, desde https://www.lanacion.com.ar/65006-la-realidad-en-la-mesa-de-un-bar

S. d. (1997b, mar. 20). En «Bar Ada» se preparan menús sazonados con tragedia y grotesco. *La Nación*. Recuperado el 5 de mayo de 2018, desde https://www.lanacion.com.ar/65536-en-bar-ada-se-preparan-menus-sazonados-con-tragedia-y-grotesco

Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. Homo Saccer III*. Valencia: Pre-Textos.

Bataille, G. (1997). *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets.

Bevernage, B. (2015). *Historia, memoria y violencia institucional. Tiempo y justicia*. Buenos Aires: Prometeo.

Burke, E. (1997). *Indagación sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos.

Cattaruzza, A. (2012). Dimensiones políticas y cuestiones historiográficas en las investigaciones históricas sobre la memoria. *Storiografía*, (16), 71-91.

Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.

Chartier, R. (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa.

Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.

Dubatti, J. (2010). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, J. (2012). *Cien años de Teatro Argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.

Dubatti, J. (2016). La dramaturgia de Ezequiel Martínez Estrada. La poética del drama moderno, versión ampliada, en *Lo que no vemos morir*. En Lamoso, A. y Banegas, A. M. (comps.). *Tercer Congreso Internacional sobre la vida y la obra de Ezequiel Martínez Estrada* (pp. 122-167). Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur.

Dubatti, R. (2017a). Prólogo. La Guerra en el teatro, el teatro de la guerra. En *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra* (pp. 7-20). Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación.

Dubatti, R. (2017b). *Gurka (un frío como el agua, seco)* de Vicente Zito Lema: delirio, confinamiento y represión social institucionalizada. En Mirza, Roger (comp.). *Crisis de la dramaturgia y las prácticas escénicas en la contemporaneidad* (pp. 123-138). Montevideo: Universidad Nacional de la República.

Eco, U. (1984). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.

Eco, U. (1993). *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.

Gamerro, C. (2002, jun. 16). Tras un manto de neblina. *Radar. Página 12*. Recuperado el 4 de mayo de 2018, desde https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-228-2002-06-17.html

Gamerro, C. (2008). Pequeña entrevista a Carlos Gamerro, de Marcelo López. *No Retornable*. Recuperado el 3 de mayo de 2018, desde http://www.no-retornable.com.ar/v2/dossier/gamerro.html

Gamerro, C. (2012, jun. 10). El eterno retorno. *Radar. Página 12*. Recuperado el 5 de mayo de 2018, desde https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4695-2012-06-10.html

Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica.

Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Caracas: Antropos.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Laufenberg, M. E. (2017). *Tempering Trauma with Humor in Argentine Post-Dictatorship Theatre: Laughing to Recover, Reimage, Rebuild* [tesis de doctorado inédita]. University of Wisconsin.

Leyes, J. (1996). *Bar Ada / El instituto*. Buenos Aires: Sol en X.

Lorenz, F. (2012). *Las guerras por Malvinas 1982-2012*. Buenos Aires: Edhasa.

Lorenz, F. (2014). *Todo lo que necesitás saber sobre Malvinas*. Buenos Aires: Paidós.

Lotman, Y. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Valencia: Frónesis Cátedra.

Mancuso, H. R. (2010). *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*. Buenos Aires: Editorial SB.

Mantiñán, G. (2012). «*A vos te faltan las Malvinas*». *Señales de identidad en el relato testimonial de la guerra de Malvinas (1982-2005)* [tesis de maestría]. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Recuperado el 1 de mayo de 2018, desde https://avostefaltamalvinas.wordpress.com

McGuirk, B. (2007). *Falklands Malvinas. An unfinished business*. Seattle: New Ventures.

Ministerio de Educación de la Presidencia de la Nación (2009). *Pensar Malvinas*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Presidencia de la Nación.

Oliveras, E. (2007). *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires: Emecé.

Palermo, V. (2007). *Sal en las heridas. Las Malvinas en la cultura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Sudamericana.

Ricoeur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife.

Rozitchner, L. (2015). *Malvinas: de la guerra sucia a la guerra limpia*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional.

Sagaseta, J. E. (1996). Jorge Leyes: entre el teatro de Entre Ríos y el Caraja-Ji. En Lena Paz, M. (comp.). *Los dramaturgos/as del Interior del país. Actas de las Terceras Jornadas* (pp. 96-104). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Segade, L. (2016). El lugar de la guerra. Relatos de Malvinas en la cultura argentina (1982-2012). En Red de bibliotecas CLACSO. Recuperado el 4 de mayo de 2018, desde http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/becas/20160511025828/LaraSegade-PLA.pdf

Traverso, E. (2007). Historia y memoria. Notas sobre un debate. En Franco, M. y Levín, F. (comps.). *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción* (pp. 67-97). Buenos Aires: Paidós.

Vezzetti, H. (2002). *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Vitullo, J. (2012). *Islas Imaginadas. La Guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: Corregidor.

Notas

*Doctorando CONICET/Universidad de Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo. Correo electrónico: ricardo.dubatti@gmail.com

[**1**] Beca Doctoral del CONICET «Representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) y sus consecuencias socioculturales en el teatro argentino (1982-2017): poéticas dramáticas, historia y memoria». Dirección de Hugo Mancuso y codirección de Mauricio Tossi.

[**2**] Conflicto bélico ocurrido entre la Argentina y el Reino Unido entre el 2 de abril y el 14 de junio de 1982. Su duración total fue de setenta y cuatro días. En ese período, la Argentina sufre 649 bajas. La tasa de suicidios posteriores a la guerra no posee datos oficiales, pero se estima entre 300 y 500.

[**3**] Es posible leer el prefijo *post-* de dos maneras. Por un lado, como lo que ocurre «luego de» la dictadura. Por el otro, lo que acontece «como consecuencia» de ella. De manera análoga, podemos identificar como posguerra aquellos fenómenos que se desprenden del acontecimiento bélico y que continúan repercutiendo en la sociedad argentina. Privilegiaremos, en nuestro análisis, el primer término. Esto responde a, al menos, dos motivos. En primer lugar, a causa de la lectura que realizan diversos autores sobre la guerra enmarcada dentro del proyecto del «Proceso de Reorganización Nacional» (Guber, 2001; Vezzetti, 2002; Lorenz, 2012, 2014; Rozitchner, 2015, entre otros). En segundo, porque permite considerar una mayor amplitud de procesos en tensión. La guerra se arraiga en contextos sociales complejos como, por ejemplo, las relaciones entre Buenos Aires y el resto de las provincias del país.

[**4**] Agradecemos a Paola Hernández por el contacto con la autora.

[**5**] Al dialogar con investigadores, historiadores, dramaturgos, etc., que trabajan o se han vinculado con la temática, se hace recurrente la «pregunta en cuanto a la extensión del corpus teatral a estudiar, habitualmente asumido como muy reducido o directamente inexistente.

[**6**] Podemos mencionar a Abelardo Castillo (1982), Griselda Gambaro (1984), Roberto Cossa (1987), Vicente Zito Lema (1988), Javier Daulte (1997) y Lola Arias (2015), entre otros.

[**7**] Para un primer listado cronológico de las piezas teatrales que, de diferentes formas, proponen representaciones de la guerra, véase nuestro trabajo «Prólogo. La Guerra de Malvinas en el teatro, el teatro de la guerra» (2017a).

[**8**] Sobre poética comparada, véanse Claudio Guillén (1985) y Jorge Dubatti (2009, 2012, 2016).

[**9**] Acerca del Caraji-Ji remitimos a nuestro trabajo sobre Casino. *Esto es una guerra* (1997), de Javier Daulte, a publicarse próximamente.

[**10**] Si bien en el texto dramático no se hace ninguna indicación particular, Julia Sagaseta (1996) sugiere que esta primera carta era recitada mediante una voz en *off* (p. 99).

[**11**] *Topic* que se reproduce también, por ejemplo, en *Gurka (un frío como el agua, seco)*, de Vicente Zito Lema, escrita y estrenada en 1988. Remitimos a nuestro trabajo (Dubatti, R., 2017b).

[**12**] Como sugiere de manera pertinente Julia Sagaseta, «el tratamiento es elusivo y en él, la ferocidad de la guerra produce hechos desbordados que pueden crear terribles monstruos. O bien —la ambigüedad permite muchas lecturas— seres terribles usan, como Madre Coraje, en su propio provecho, las necesidades que originan las situaciones límite» (1996, p. 99).

[**13**] En este aspecto, *Bar Ada* recuerda a *La nona* (1977), de Roberto Cossa. Ambos personajes, que dan título a sus respectivas piezas, comparten un carácter destructor e insaciable, cíclico,

imposible de detener. Los dos se sugieren como una mirada deformada del mundo cotidiano, aunque no podamos determinar de qué exactamente.

[**14**] Eco sugiere que «el modo de estructurar las formas del arte refleja —a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura— el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad» (*Obra abierta*, 1984, pp. 88-89).

[**15**] Esta tensión se presenta análoga a la relación del individuo con los marcos de la memoria (Halbwachs, 2004).

[**16**] Si consideramos la posibilidad de que Titino esté motivado por una visión de lo sublime, se genera una mayor ambigüedad en la producción de sentido de la pieza, ya que implica que sus propias motivaciones, a pesar del marco referencial de la guerra de Malvinas, también se arraigan en el misterio y la opacidad.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Artículos

PROYECCIONES LITERARIAS DEL IMAGINARIO URBANO DECIMONÓNICO EN LA NARRATIVA ARGENTINA DEL PRESENTE

Grenoville, Carolina

Carolina Grenoville cgrenoville@hotmail.com.
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
núm. Esp.09, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 31 Marzo 2018
Aprobación: 24 Mayo 2018

URL: http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601676018/index.html

Resumen: Puede observarse, en la narrativa argentina de las últimas décadas, una suerte de puesta en valor de ese patrimonio urbano invisible e intangible forjado en la narrativa del siglo XIX. Las configuraciones de la fisonomía de la ciudad en la literatura del presente reelaboran, de manera recurrente, las utopías decimonónicas: ciudades panópticas y excluyentes, invadidas por marginales, montoneras y malones, escindidas y configuradas en guetos sociales. En la presente comunicación, analizaremos las reconfiguraciones de esta geografía «guetoizada» y las subjetividades que la habitan en tres novelas del siglo XXI: *Rabia* (2004), de Sergio Bizzio; *El desperdicio* (2007), de Matilde Sánchez; y *Más liviano que el aire* (2009), de Federico Jeanmaire, teniendo especialmente en cuenta sus vínculos con los patrones de visibilidad y de enunciación de la literatura decimonónica. Este diálogo con la literatura fundacional pone de relieve, por un lado, la pervivencia de un imaginario político compuesto por ideales de civilidad coloniales, discursos racistas y prácticas absolutistas de ejercicio del poder, que siguen jugando un papel central en la formación de identidades raciales, de género y de clase; por otro, permite apreciar los cambios en las formas de colonización del espacio: de los proyectos de transformación efectiva de los espacios existentes a los proyectos urbanísticos actuales en abierto antagonismo con lo existente.

Palabras clave: Ciudad, Invasión, Poder, Violencia, Literatura Argentina.

Abstract: *The Argentine narrative of the last decades recovers the invisible and intangible urban heritage forged in the narrative of the 19th century. The configurations of the physiognomy of the city in the literature of the present recurrently reworked nineteenth-century utopias: panoptical and excluding cities, invaded by marginal,* "montoneras" *and* "malones"*, split in social ghettos. In the present communication we will analyze the reconfigurations of this "ghettoized" geography and the subjectivities that inhabit it in three novels of the 21st century:* Rabia *(2004) of Sergio Bizzio;* El desperdicio *(2007) of Matilde Sánchez and* Más liviano que el aire *(2009) of Federico Jeanmaire, especially taking into account their links with the patterns of visibility and enunciation of nineteenth-century literature. This dialogue with the foundational literature highlights, on the one hand, the survival of a political imaginary composed of ideals of colonial civility, racist discourses and absolutist practices of exercising power, which continues to play a central role*

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

in the formation of racial identities, of gender, and class. On the other hand, it allows us to appreciate the changes in the forms of colonization of space: from the projects of effective transformation of existing spaces to the current urban projects in open antagonism with the existing.

Keywords: *City*, *Invasion*, *Power*, *Violence*, *Argentine Literature*.

I. LA CIUDAD INVADIDA EN LA LITERATURA DEL SIGLO XIX

Cementerio, matadero o, simplemente, *ciudad-desierto*, todo eso fue Buenos Aires para los románticos en la época en que, en palabras de Domingo F. Sarmiento, «la barbarie y la violencia bajaron a Buenos Aires, más allá del nivel de las provincias», de la mano de Juan Manuel de Rosas (1967, pp. 25 y 122). Pero ese sistema de oposiciones irreductibles instituye por la negativa una geografía imaginaria en que los deseo s de la joven generación quedan finalmente plasmados: se trata de la espacialidad de la ciudad futura, que se erigirá como monumento de la conquista y de la subyugación de la naturaleza (tanto el «desierto» como la «barbarie») por la «civilización». La «Explicación» que antecede la novela de José Mármol se proyecta en un futuro relativamente lejano: «Pero el autor, por una ficción calculada, supone que escribe su obra con algunas generaciones de por medio entre él y aquellos» (1984, p. 47). Junto con el destino hipotético que el narrador prevé para la obra (esto es la eventual recepción de *Amalia* por las generaciones venideras, que, desde esta «ficción calculada», se constituyen en contemporáneos del narrador), pronostica un nuevo orden social en sintonía con el *modelo* de ciudad (y, por extensión, de país) que resulta de las interpretaciones que hizo su generación del rosismo. *Amalia* participa, entonces, del conjuro colectivo pronunciado por el grupo de proscritos que, desde el exilio, bregaron por el derrocamiento de Rosas, entendiendo por conjuro las distintas acepciones que el término admite: alejar un daño o peligro, decir exorcismos, conspirar contra alguien, pero, fundamentalmente, tener potestad para llevar a cabo todo aquello que el término *compromete*.

La novela de Mármol puede, entonces, pensarse como el segundo capítulo de esa otra historia de la fundación de Buenos Aires, que se inicia con *El matadero*, de Esteban Echeverría. En el breve relato ficcional que este compone alrededor de 1838 (aunque su publicación recién tendrá lugar en la década de 1870), el croquis de la localidad del matadero, la descripción del unitario y su muerte —que reclama la restitución de la ley y del orden— son todos elementos que contribuyen con la organización de una territorialidad, que ya se concibe como *propiedad* de un grupo que se autodefine como civilizado cuando todavía faltarían casi quince años para que concluyera el mandato de Juan Manuel de Rosas.

El croquis de la localidad que se describe en *El matadero* para que el lector pueda percibir el espectáculo «a un golpe de ojo» (Echeverría, 1983, p. 103) permite apropiarse en un nivel simbólico de esa zona de la ciudad de Buenos Aires habitada por la clase proletaria. El croquis, manifestación de una racionalidad urbanística, no es solo el producto de un estado del saber geográfico, sino que, también, forma parte del ritual de fundación de esa pequeña república todavía gobernada por el juez del matadero, signo, a escala reducida, a su vez, de lo que,

PDF generado a partir de XML-JATS4R

siguiendo el texto, ocurría en el país. En ese espacio, se proyecta una concepción de ciudad destinada a contener el quebrantamiento de límites y el verdadero desmadre que se narrarán a continuación. Los mapas no son solo la expresión de un tiempo, sino también, como sostiene Karl Schlögel, «construcción, proyecto y proyección en el futuro» (2007, p. 87). La práctica panóptica anticipa aquí un control efectivo sobre los cuerpos que habitan la zona del matadero y proyecta, gracias a este proceso abstractivo y totalizador, un futuro en donde las contradicciones y las luchas heredadas del período colonial han sido superadas o eliminadas. De igual modo, la muerte del unitario anuncia la transformación de los espacios vitales del matadero en un orden inmóvil y contribuye, así, a la demarcación del territorio: a la manera de un mojón, no solo fija una frontera, sino que habilita la sanción de la ley en el lugar que ha sido violentado con la acción de la conquista.

Amalia narra la resistencia, en 1840, de un puñado de jóvenes afines al unitarismo —aunque, en la novela, se señalan expresamente, en más de una oportunidad, las diferencias entre estos y los miembros tradicionales del partido rivadavista— y portadores de los valores, los ideales y los estilos de vida europeos en territorio americano, que persisten en la ocupación de Buenos Aires mientras esperan la *nueva entrada* de «civilizadores» (esta vez, al mando de Juan Lavalle y bajo la protección francesa), que aseguraría su permanencia. Si nos atenemos pura y exclusivamente a la materia narrada y no ya a la historia de los textos (las instancias de composición, publicación, recepción y circulación de las obras), la novela de Mármol continúa *El matadero*, en tanto y en cuanto arranca precisamente allí donde nos había dejado Echeverría, concluido *El matadero*, una vez que ya ha tenido lugar la *entrada* o primera fundación de la República, una vez que ya se ha representado cartográfica y, literariamente, el territorio a conquistar, una vez que ya se ha realizado una primera inspección de la zona y de sus habitantes. La vivienda de Amalia funcionará, en efecto, a la manera de un fuerte destinado no solo a ofrecer resguardo a los detractores y perseguidos por el régimen rosista, sino también a ser el sitio desde donde se administren, estratégicamente, las relaciones con esos extraños moradores de la ciudad.

El matadero se limita, así, a establecer el campo de batalla y a fijar, en él, las posiciones de uno y de otro bandos. *Amalia*, en cambio, va más allá: las descripciones de lugares y de personajes y el relato de las acciones se orienta a modelar la forma que adoptará la nación futura. Como advierte De Certeau, «la descripción cuenta incluso con un poder distributivo y con una fuerza performativa (hace lo que dice) cuando se reúne un conjunto de circunstancias. Es, pues, fundadora de espacios» (1996, p. 135). El tipo de caracterización que ofrece Echeverría del unitario, en la que se busca exaltar el referido en desmedro de una transferencia en un afuera del texto, en el romance de Mármol, se extrema y se hace extensivo tanto a los distintos personajes que velan por un mundo civilizado como al espacio en disputa en el texto y fuera de él, y modela, de este modo, una subjetividad colectiva y una espacialidad comunitaria, esto es, lo que Benedict Anderson ha denominado, una «comunidad imaginada» o la imagen de la comunión de los miembros de una nación (1993, p. 4).

El desplazamiento del núcleo significativo de lo sustancial a lo adjetivo desbarata, como concluye David Viñas, «toda posibilidad de concreción, de estar ahí, *ahí delante*, para escamotearse en lo que está allá, *allá lejos*, en esa serie de

objetos ideales» (2005, p. 111). La inaccesibilidad de ese universo de perfecciones convencionales se apoya, fundamentalmente, en la distancia geográfica y en su carácter etéreo. La alcoba de Amalia aparece caracterizada a partir de objetos fastuosos traídos del extranjero y de otros elementos casi imperceptibles, pero que contribuyen a crear un ambiente distinguido e irreproducible, un estilo, una *forma* imposibles de imitar: un tapiz de Italia, una cama francesa de caoba, un tapafundas de Cambray y, también, una colgadura de gasa de la India, «tan leve, tan vaporosa, que parecía una tenue neblina abrillantada por un rayo de sol» (Mármol, 1984, p. 80). Un movimiento análogo encontramos, un poco más adelante, en la descripción de la ciudad, que solo se interrumpe ante los rastros *materiales* que deja el usurpador a orillas del Río de la Plata:

> La blanca luz de esa beldad pudorosa de los cielos que asoma tierna y sonrosada en ellos para anunciar la venida del poderoso rey de la naturaleza, no podía secar, con el tiernísimo rayo de sus ojos, la sangre inocente que manchaba la orilla esmaltada de ese río, de cuyas ondas se levantaba, cubierta con su velo de rosas, su bellísima frente de jazmines. Pero argentaba con él las torres y los chapiteles de esa ciudad a quien los poetas han llamado «La Emperatriz del Plata», la «Atenas» o «la Roma del Nuevo Mundo» (Mármol, 1984, p. 156).

Aquí la descripción también se apoya en un conjunto de referencias impalpables —la luz, los rayos de sol, las ondas, el velo de rosas— y lejanas, como Atenas o Roma, que funcionan como términos de comparación. Pero, además, el cuadro de la ciudad se compone desde la mirada de un observador que contempla la costa desde el río[1]. La escena, coherente con todo el sistema de signos que organiza la secuencia descriptiva en la novela, erige la posición del que viene de afuera en el punto de vista ideal desde donde contemplar la realidad rioplatense. En efecto, un punto de vista exterior, *desde fuera*, y un paradigma europeo constituyeron la posición privilegiada desde donde examinar las vicisitudes locales, como bien sintetiza Echeverría en el *Dogma Socialista*: «... tendremos siempre un ojo clavado en el progreso de las naciones y el otro en las entrañas de nuestra sociedad» (1958, p. 175).

Las mismas cualidades que definen el espacio se proyectan sobre los personajes. En «El ángel y el diablo», se contrapone, sinecdóquicamente, a las facciones enfrentadas a partir de la caracterización de Florencia Dupasquier, la novia del protagonista, y de doña María Josefa Ezcurra, cuñada de don Juan Manuel de Rosas. La escena, sobre la que la crítica ya se ha detenido en varias oportunidades (entre otras, Viñas, 2005, pp. 109-112; Gasparini, 2003, pp. 98-99), contrapone, nuevamente, el carácter «aéreo» y «vaporoso» de la muchacha al aspecto bestial de los personajes que frecuentan la casa de doña María Josefa. Ahora bien, al comienzo de este capítulo, se destaca especialmente un elemento aparentemente accesorio, un detalle menor y sin importancia: los pies de algunos personajes. Al llegar a la casa de doña María Josefa, Florencia bajó del coche saltando los dos escalones del estribo: «Y su gracioso salto dio ocasión por un momento a que asomase, de entre las anchas haldas del vestido, un pequeñito pie preso en un botín color violeta» (1984, p. 161). El diminuto pie de Florencia, protegido por un sofisticado calzado y envuelto en telas, se descubre casi accidentalmente a la vista del paseante. El descuido lleva a una provocación erótica. La descripción de la joven se expande generosamente por varios párrafos y, del pie, nos lleva y culmina con «algo de aéreo, de vaporoso en esta criatura, que esparcía en torno

PDF generado a partir de XML-JATS4R

suyo un perfume que solo era perceptible al alma —al alma de los que tienen el sentimiento de la belleza» (1984, pp. 161-162). Sin solución de continuidad, la joven se sumerge literalmente en «una multitud de negras, de mulatas, de chinas, de gallinas, de cuanto animal ha criado Dios» (1984, p. 162). Salvado este primer escollo, Florencia logra llegar a la sala donde esperaba...

> ... hallar alguien a quien preguntar por la dueña de casa. Pero la joven no encontró en esa sala sino dos mulatas, y tres negras que, cómodamente sentadas, y manchando con sus pies enlodados la estera de esparto blanca con pintas negras que cubría el piso, conversaban familiarmente con un soldado de chiripá punzó, y de una fisonomía en que no podía distinguirse dónde acababa la bestia y comenzaba el hombre (1984, p. 162).

Así como algunas líneas antes se había negado el sentimiento de belleza e incluso, por omisión, la existencia del alma en ciertos individuos, que hasta ese punto permanecen convenientemente innominados, ahora, el desconcierto de Florencia (compartido por el narrador y por su lector modelo), que se refleja en la adversativa («Pero»), niega, sin ambages, que estos personajes no solo sean un interlocutor válido, sino también que sean «alguien», que sean personas. El narrador no se detiene aquí. Las negras y las mulatas están cómodamente sentadas, son figuras pesadas, ancladas a la tierra, mezcladas con el suelo y con lo animal. Sus pies (que presumimos desnudos) ensucian y salpican la alfombra que viste el interior de ese hogar criollo. La exhibición descarada de los pies también lleva a una provocación, pero esta vez social y política. La mezcla se hace insoportable.

No solo se trata de ir a buscar aquellos atributos, cuya virtud y belleza están fuera de toda discusión, a los lugares en que estos son emblemáticos, sino que, además, su sutileza los vuelve evanescentes y escurridizos. Son detalles que pasan inadvertidos para hombres acostumbrados al universo de la faena y, en torno a los cuales, precisamente, se entreteje una política de inclusiones y de exclusiones propias de un espacio público hereditario de la experiencia colonial y, por tanto, de escasa participación política. *Amalia* viene, entonces, a terciar entre dos formas antagónicas de la fantasía: si, por un lado, el rosismo aparece en la novela como el artífice de una «*ficción repugnante* de los sucesos de la época», en virtud de la cual esos personajes «osaban creerse, con toda la clase a que pertenecían, que la sociedad había roto los diques en que se estrella el mar de sus clases oscuras, y amalgamádose la sociedad entera en una sola familia» (Mármol 1984, p. 163; el destacado es nuestro), por otro, los unitarios exiliados con los que conferencia Daniel Bello en Montevideo son cuestionados precisamente por llevar una...

> ... vida de ilusión, de esperanza, de *creaciones fantásticas* que despotizan las más altas inteligencias, cuando la fiebre de la libertad las irrita, y cuando viven delirando por el triunfo de una causa en cuyas aras han puesto, con toda la fe de su alma, su felicidad, su reposo, y el presente y el porvenir de su vida (1984, pp. 371-372; el destacado es nuestro).

La *ficción calculada* que pergeña Mármol, en cambio, no constituiría una negación de la «realidad» o su acomodamiento en función de los propios deseos, como se obstinaban a hacer —desde la perspectiva de la novela— los expatriados, sino un movimiento opuesto al de la utopía, que deja, momentáneamente, en suspenso el orden soñado: en lugar de colocar la acción en un futuro lejano, el autor de *Amalia* desplaza, calculada y ficcionalmente, el plano de enunciación

algunas generaciones hacia adelante, disfrazando, de este modo, el presente de pasado. Pero además finge, a la vez que urde, una restauración conservadora proyectándose hacia el futuro con poderosa exclusividad.

La literatura de este período, anticipándose al proyecto político-jurídico que se inicia con la sanción de la Constitución Nacional u ocupando quizá un lugar vacante, perfila una subjetividad social y política en virtud de la superposición de un territorio y de una clase, que contribuirá a configurar una identidad nacional, modelando así la percepción de la realidad y delineando pautas de conducta. Bajo esta perspectiva, los discursos fundacionales se constituyen, toda vez que se contempla la dimensión epistemológica de ellos, como fenómenos discursivos, como formas de conocimiento y como hechos ideológicos. El procedimiento de la *inverosimilización* (que consiste en resaltar el referido o la imagen en detrimento del referente) lleva, justamente, a reafirmar un discurso público a partir de la exaltación de los atributos particulares de una clase social. La violencia ejercida sobre los protagonistas y sobre la casa de Amalia se presenta, desde esta operación, como una violencia infringida a la nación, cuando todavía esta era tan solo una idea, o la nacionalidad se encaminaba hacia algo bien distinto. El juego es doble: se pide al otro que reconozca como universal un valor o atributo particular (y patrimonio que ostenta la alta burguesía), pero, a la vez, se le niega la posibilidad de apropiarse de él:

> A partir del acatamiento a los propios valores, esos escritores aparecen dispuestos a exaltar cualquier detalle elevando circunstancias a categorías inmodificables, metahistóricas y con signo positivo; por el solo hecho de haber pasado a través de ellos, lo empírico, lo contingente, se eleva a sustancia. El mecanismo es tan admirable como fraudulento: —Este peón es formidable— enuncian con mayor o menor claridad. —¿Por qué es formidable?— se les podría preguntar. —Porque tiene el valor equis. —¿Y por qué es formidable el valor equis? —Porque es el que nosotros valoramos— nos dirían. —¿Y por qué lo valoran? —Porque nosotros también lo tenemos— habrían de concluir. O lo que es lo mismo: el pensamiento de la alta burguesía tradicional santifica aquello que se le parece. Mejor aún, a través de ciertos hombres y cosas se santifica a sí mismo (Viñas, 2005, p. 72).

El énfasis que la novela de Mármol pone en la apariencia y en la representación de un papel sirve, por un lado, a los fines de legitimación de la facción unitaria en el marco de la virulenta lucha política por la constitución de un poder hegemónico (¿quiénes son los dirigentes *naturales* de la culta Buenos Aires?, ¿qué forma debe asumir la República, la de la «campaña» o la de la «ciudad»?). En los decorados y en el atavío personal de los personajes principales, se entrevé un esfuerzo por mantener una idiosincrasia que se contrapone al poder soberano de la sociedad de la época. Son las huellas de un modo de vida singular que se halla amenazado y sobre el que hay que testimoniar. Pero, además, contribuye a forjar formas de sociabilidad basadas en la preocupación por la visibilidad. Ese pequeño bosquejo de la inmoralidad federal y de la virtud y de la nobleza unitarias constituye una fuente común a la que se seguirá acudiendo también en el siglo XX y XXI en busca de principios y de bienes cuya realidad no se discute.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

II. EL DISPOSITIVO DE LA INVASIÓN EN LA NARRATIVA CONTEMPORÁNEA

El par conceptual desierto/salvaje, núcleo del complejo ideológico de la campaña que encabezó Roca y que se remonta al imaginario de la generación del 37, dio lugar a un proceso de nacionalización fallido: la exclusión del otro, lejos de imprimir una identidad cultural homogénea al incipiente Estado, dejará abierto un conflicto social de cara a la siguiente centuria. En efecto, ya en el siglo XX, como señala Jens Andermann, la frontera deja de ser un divisor entre el desierto y la civilización para pasar a ser un cerco que rodea la ciudad de Buenos Aires (2003, pp. 360-363). Los núcleos ideológicos de la literatura de frontera se constituyen en una clave para explicar la ciudad masificada en la que parecen haber resurgido los antiguos males de la extensión.

La imagen de una Buenos Aires invadida es recurrente en la historia de la literatura argentina: toda vez que los sectores populares adquirieron mayor visibilidad, la antigua dicotomía sarmientina, según la cual lo criollo, lo negro, lo indio constituyen un obstáculo para el progreso y la civilización, resurgió con fuerza renovada. Los bárbaros de la campaña, extranjeros europeos de baja extracción social, migrantes internos o provenientes de países limítrofes que pueblan nuestros textos parecen señalar un mismo temor a la contaminación. El paisaje americano se inmiscuye entre los resquicios del mundo civilizado, amenazando con reducir al mínimo el componente europeo con el que ciertas élites porteñas de distintas épocas han buscado identificar la ciudad. Las tres novelas a las que nos referiremos a continuación recrean parcialmente, en los años 2000, esta arquitectura o dispositivo forjado en el siglo XIX, pero para introducir allí lo que Jacques Rancière denomina un *disenso*, es decir, un conflicto entre distintos regímenes de sensorialidad (2013, p. 61). Mediante la apropiación de una competencia que tradicionalmente les estaba vedada a las clases proletarias, los textos dan cuenta de la internalización de la violencia, pero también de la reversibilidad de las relaciones de dominación. Y en ese uso de la mirada, de la palabra y de la violencia que los protagonistas les arrebatan a sus antiguos propietarios, las novelas redefinen el *lugar común*.

La Visibilidad del Testigo: Rabia (2004), de Sergio Bizzio

La novela de Bizzio narra la historia de amor entre José María, un obrero de la construcción, y Rosa, una empleada doméstica que trabaja en una mansión emplazada en el emblemático barrio de Recoleta. Se conocen haciendo las compras en un supermercado y, desde ese momento, procurarán pasar juntos la mayor cantidad de tiempo posible. Pero, con cada encuentro, se ponen de manifiesto las tensiones irreconciliables que reavivan una jurisprudencia referencial que elimina al indígena, al negro, al migrante interno de la configuración de la genealogía nacional. La relación entre esta pareja de trabajadores en el enclave por excelencia de las élites porteñas los expone a toda clase de humillaciones por parte de aquellos que se creen más poderosos: el encargado de un edificio, el capataz de María, los patrones de Rosa, los vecinos.

Bizzio reinscribe y actualiza así la antigua frontera que alojaba la barbarie y los discursos racistas con que se configuró este espacio de contacto en las distintas operaciones de deslinde que tienen lugar diariamente en la ciudad, conservadas

PDF generado a partir de XML-JATS4R

en las costumbres domésticas. *Rabia* presenta un régimen de visibilidad que condena a los protagonistas a la sumisión, al ocultamiento y a la mentira o bien a la violencia. El grado cero de la mirada que la novela configura, en un primer momento, participa de una economía de competencias que restringe a las clases bajas a la productividad y a la obediencia. No hay espacio en ese orden para el descanso, el pasatiempo, la aventura amorosa de la clase trabajadora, pero tampoco para un ejercicio de la palabra y de la mirada que se salga de los marcos sensibles fijados por las élites locales.

La felicidad y el entusiasmo de María despiertan la indignación del encargado del edificio aledaño a la casa de los Blinder, quien procurará restablecer el orden de inmediato a través de una mirada vigilante:

> En líneas generales, lo que se hacía era «marcar» a los cuerpos extraños, principalmente con la vista, transmitiéndoles la sensación de ser vigilados: una insolencia muy efectiva, avalada y practicada por todo el barrio, incluido un buen número de mascotas. De hecho, el portero dejó muy pronto de observarlos de reojo para empezar a mirarlos abiertamente (2012, p. 16).

Pero María se rehúsa a acatar ese código que lo insta a bajar la vista y a ser servil: «¿Qué mirás, pedazo de boludo?», lo increpa al encargado, y continúa caminando como si nada (2012, p. 16). Ya en la obra, María también se enfrenta al capataz, y será nuevamente la mirada la protagonista de ese enfrentamiento: «José María asintió en silencio con la cabeza, sin quitarle ni un segundo la vista de encima. El capataz, por su parte, le sostuvo la mirada sin soltarle el brazo» (2012, p. 18). Estos actos, en apariencia menores, que se salen del molde preestablecido trastocando las jerarquías, serán los verdaderos disparadores de la trama narrativa. La ruptura con la distribución de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del silencio, del trabajo y del ocio desencadena una escalada de reacciones cada vez más agresivas, que culminará con el asesinato del capataz a manos de María.

Luego de perpetrado el crimen, María se refugia en la mansarda de la residencia donde trabaja Rosa. Escondido en el último piso de la casa, María va convirtiéndose en una suerte de fantasma. Y desde esa clandestinidad, la novela registra la silenciosa decadencia de la elegante clase alta porteña. *Rabia* construye un escenario en el que se logran invertir los roles que fijaba el régimen de visibilidad gestado y conservado en la literatura de frontera. Ese singular punto de vista «desde las alturas», que, en la literatura decimonónica, estaba reservado al conquistador victoriano y a los miembros de la elite dirigente, es ahora ejercido por un proletario. Desde el cuarto piso de la residencia, el protagonista observa y controla los movimientos de sus moradores, domina el cuadro, proyecta, en suma, una estrategia, en virtud de la cual, logrará sostener este nuevo orden de cosas tan paradójico: por un lado, escapa a la fuerza policial que lo busca por asesinato al encerrarse en la buhardilla de la casa; por otro, logra asistir a la intimidad de su mujer y de su hijo a condición de permanecer como un espectador mudo e invisible de la vida cotidiana de sus seres queridos.

> Desde hacía mucho tiempo distinguía claramente el sonido de los pasos de los habitantes de la casa; ahora sabía también la dirección, el apuro y hasta lo que llevaba en mente cada uno de ellos. Conocía sus rutinas, sus caprichos, sus respiraciones, reconocía sus modos de abrir o cerrar las puertas, sabía quién acababa de apoyar su copa en la mesa (2012, p.67).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

La vista en perspectiva no solo redefine la subjetividad del protagonista por fuera de la antigua relación de dominación, sino que reubica, además, a los otros. La mirada de María descubre ahora precisamente aquello que esta clase tan preocupada por la visibilidad vela por ocultar: problemas económicos, adicciones, violaciones, rivalidades; secretos a media voz que contribuyen a forjar la idea de un régimen en decadencia. Y desde la impunidad que le da la invisibilidad, el protagonista procurará hacer justicia por mano propia, castigando a todos aquellos a los que nunca alcanza la ley.

Las Posibilidades de la Voz: Más liviano que el aire (2009), de Federico Jeanmaire

En *Más liviano que el aire*, una anciana de noventa y tres años perteneciente a la alta sociedad porteña, Lita, mantiene encerrado en el baño de su casa, durante cuatro días, a Santiago, un adolescente de catorce años que quiso robarle, hasta que decide poner fin a la vida de ambos. Desde el otro lado de la puerta, Lita se propone contarle a este muchacho la historia de su madre bajo la promesa de liberarlo una vez que haya concluido. La asimetría se disfraza, de este modo, de amistad, y el cautiverio se presenta como el único modo de «educar» y de «enderezar» a Santiago, de «salvarlo», en definitiva, de los males que le depara su condición social, de la misma manera que, como afirma Frantz Fanon, «la madre colonial defiende al niño contra sí mismo, contra su yo, contra su fisiología, su biología, su desgracia ontológica» (2001, p. 192).

En el monólogo de la anciana —dado que en la novela nunca se incluye la voz de Santiago y solo es posible reponer lo que él dice por las reacciones de la protagonista—, el relato de su propia vida se trama con los consejos que ella le da al adolescente acerca de lo que «debe» hacer cuando salga del baño y con la biografía del chico que ella reconstruye a su antojo. En este discurso homogéneo, que no admite un contradiscurso —cuando el adolescente la contradice, la anciana apela a su lugar de poder—, la realidad solo puede ser una: los «buenos» son siempre miembros de la clase alta, que actúan movidos por los más elevados propósitos; mientras que las clases bajas son poco más que animales, que, bajo nuevos ropajes, siguen cultivando, al igual que antaño, la pereza y los malos hábitos: «Es muy distinto, mire con lo que me sale. Mi madre era una persona sana, buena, que quería volar. Sus padres son unos vagos y unos inmorales. Aunque le disguste escucharlo, son unos depravados» (Jeanmaire, 2009, p. 142). Amparada en la autoridad que le otorga su pertenencia de clase y el discurso de los noticieros, Lita no solo construye arbitrariamente la historia de su infancia, sino que también se arroga el poder de recrear la historia de vida de Santiago, siempre caracterizada negativamente.

La novela exhibe, de este modo, los mecanismos a partir de los cuales se puede erigir un punto de vista, una perspectiva, que es eminentemente ideológica, en la única verdad. Pero la rígida estructuración del régimen de clases al que apela Lita para contrastar las virtudes de la clase alta argentina con los defectos y pulsiones de las clases bajas se desdibuja en el mismo relato. El hambre, la violencia y el abandono que la anciana atribuye a Santiago se hallan, en realidad, en el origen de su historia personal. En esos exabruptos del chico, que crispan a la anciana y que la novela calla, el texto exhibe las fisuras que desbaratan esa pretendida realidad.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

El perverso proceso de aprendizaje pergeñado por Lita, entonces, entra en crisis cada vez que el chico se resiste a aceptar la «verdad» de los hechos.

Las ideas de más de un siglo de existencia que mecánicamente repite la anciana en la novela de Jeanmaire configurando (nuevamente) un país de civilizados y de bárbaros sobre el que se apoya la farsa de una infancia épica, se destacan y emancipan de los hechos narrados, dejando, de este modo, al desnudo la estructura y las operaciones sobre las que se fundan los discursos prescriptivos de la autoridad. Sin embargo, el racismo por el racismo mismo, que Lita aprendió de su entorno y corroboró en la televisión, da cuenta de la consolidación, pero también de la agonía de estos presupuestos. El pasado que se inmiscuye en el soliloquio grandilocuente de la protagonista manifiesta la sobrevivencia de ese otro tiempo fosilizado, muerto, y concebido como edad dorada en medio de una sociedad que se ha transformado radicalmente.

La Venganza de la Naturaleza: El desperdicio (2007), de Matilde Sánchez

El desperdicio, de Matilde Sánchez, constituye una lectura a contrapelo del *Facundo*, de Sarmiento. Así como Sarmiento se propuso, en 1845, hacer la historia de la barbarie y dar a conocer sus resortes (Sarmiento, 1967, p. 96), Matilde Sánchez, en esta novela, compone una «pornografía de la venganza» (2007, p. 85) de esas fuerzas bárbaras reprimidas. En una suerte de actualización de los viejos presupuestos sarmientinos, *El desperdicio* se presenta como un desarrollo de la conexión entre «*eslabones de acontecimientos humanos y evolución de la geografía, una dinámica en redes*» (Sánchez, 2007, p. 183). Y al igual que en el *Facundo*, la dinámica entre el suelo y el carácter se despliega a partir de un relato ejemplar. La vida de Elena Arteche servirá para ilustrar una época que se extiende desde fines de los años setenta al 2001. A partir de la recuperación de toda una mitología localista, la debacle del país de fines del siglo XX asume la forma de una suerte de castigo para el *delito de leso americanismo*.

La novela se detiene, de manera pormenorizada, en la descripción de la propagación de distintas manifestaciones de la crueldad a lo largo de todo el territorio. A medida que la recesión se profundiza, una serie de crímenes aberrantes se producen, primero, en el interior del país, y la saña con que son llevados a cabo no permite inscribirlos en una narración coherente que los torne descifrables en función de una lógica organizada en torno a medios y fines. «Hace falta un mínimo de humanidad para juzgar a un hombre. Ninguna cuestión moral. Atavismo puro» (2007, p. 145). Los homicidios asumen extrañamente una «forma local», una suerte de forma americana del crimen, como si estuviesen motivados por los «instintos de carniceros», reprimidos desde los tiempos del mismísimo Sarmiento. Se trata de vejámenes perpetrados por «opas habituados a copular con mulas y ovejas en pedregales olvidados del Señor» (2007, p. 145), que revelan la frágil artificiosidad de la vida cotidiana en la ciudad y sus estándares de «normalidad».

El paisaje no permanece ajeno a este rebrote de furia. La naturaleza indómita se rebela contra las miradas utilitarias y hace causa común con los parias bajo la forma de lluvias torrenciales e inundaciones. Con el objeto de «contener las inundaciones», la municipalidad mandará construir un zanjón semejante «a una gran muralla china invertida», como el que, en su momento, en 1876-1877,

PDF generado a partir de XML-JATS4R

encargara Alsina para refrenar los malones indígenas. Y al igual que la zanja del entonces ministro de Guerra, esta nueva divisoria también está llamada a contener, más de un siglo después, la ira de las hordas salvajes: «Hace falta un zanjón para desviar la ira» (Sánchez, 2007, p. 194). La acumulación de furia acaba por estallar en el corazón de la ciudad capital y, según la interpretación que ofrece la narradora, el decurso de los episodios violentos no es meramente azaroso, sino que la violencia se propaga de acuerdo con una pauta imitativa desde el interior a las ciudades (2007, pp. 145-147). Pero no son solo estos «opas» los que obran por contagio. Tanto la interpretación de la narradora como la de la protagonista del mal que aqueja a la sociedad argentina de aquellos años siguen muy de cerca las tesis del *Facundo*. En efecto, resuenan, en este punto, una vez más, las palabras de Sarmiento, para quien el gobierno de Rosas constituye un claro indicio de que la barbarie y la violencia bajaron a Buenos Aires, más allá del nivel de las provincias, también por contagio (1967, p. 25; p. 122). Pareciera que un único ojo está leyendo dos realidades diferentes y las lee de un mismo modo.

El desperdicio recupera, en medio de una crisis económica sin precedentes, un mapa humano que contrapone los hábitos de la comunidad americana con el estilo civilizado de vida de las metrópolis, forjado en esa narrativa tributaria del positivismo que, parafraseando a Ricardo Cicerchia, reinventó, en el siglo XIX, una Argentina para el capitalismo (2000, p. 21). Pero si, en el siglo XIX, estos tipos humanos eran configurados precisamente por una tecnología política de control que bregaba por la transformación o por el sometimiento de las comunidades autóctonas a los fines de encasillar los cuerpos dentro de los valores domésticos burgueses, en la novela de Sánchez, la convalidación de aquellos modelos culturales (en tono de farsa) trae aparejado un feroz cuestionamiento a estos valores burgueses. Las mismas imágenes robadas, que antaño sirvieron para legitimar las relaciones hegemónicas de poder, se emplean aquí transmutadas en venganza para poner en evidencia la doble moral capitalista y el fracaso del mito civilizatorio.

Referencias Bibliográficas

Andermann, J. (2003). Crónica de un genocidio: últimas instantáneas de la frontera. En Schvartzman, J. (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. II. La lucha de los lenguajes* (pp. 355-381). Buenos Aires: Emecé.

Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Bizzio, S. (2012). *Rabia*. Buenos Aires: Interzona.

Cicerchia, R. (2000, ago. 10). De diarios, mapas e inventarios. La narrativa de viaje y la construcción de la modernidad. Ponencia presentada en el *19th. International Congress of Historical Sciences*. Universidad de Oslo. Recuperado el 30 de octubre de 2018, desde http://www.oslo2000.uio.no/program/papers/s17/s17-cicerchia.pdf

De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

Echeverría, E. (1958). *Dogma Socialista y otras páginas políticas*. Buenos Aires: Estrada.

Echeverría, E. (1983). *La cautiva. El matadero*. Buenos Aires: Editorial Abril.

Fanon, F. (2001). *Los condenados de la tierra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Graña, M. C. (1985-1986). Buenos Aires en *Amalia*: la ciudad desierto. *Nueva Revista de Filología Española*, 34 (1), 194-218.

Jeanmaire, F. (2009). *Más liviano que el aire*. Buenos Aires: Alfaguara.

Mármol, J. (1984). *Amalia*. Madrid: Editora Nacional.

Rancière, J. (2013). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Sánchez, M. (2007). *El desperdicio.* Buenos Aires: Alfaguara.

Sarmiento, D. F. (1967). *Facundo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Schlögel, K. (2007). *En el espacio leemos el tiempo*. Madrid: Siruela.

Viñas, D. (2005). *Literatura argentina y política. I. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

Notas

* Dra. en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Docente en las materias Teoría Literaria II (UBA) y Semiología (UBA), y Secretaria académica de la Maestría en Estudios Literarios (UBA). Correo electrónico: cgrenoville@hotmail.com.

[1] Un análisis de este pasaje se encuentra en María Cecilia Graña (1985-1986). Allí, la autora también señala la correspondencia entre el ángulo de visión desde el cual se compone esta vista de la ciudad y el resto de la estructura de la novela (p. 202).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Artículos

LAS EVOCACIONES ARGENTINAS DE CARMEN AROLF, ENTRE LA HISTORIA Y LAS LEYENDAS

Llana, Rocío Macarena

Rocío Macarena Llana rociomllana@gmail.com
Universidad del Salvador, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
núm. Esp.09, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 31 Marzo 2018
Aprobación: 24 Mayo 2018

URL: http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601676019/index.html

Resumen: Carmen Arolf, seudónimo de Flora del Carmen García Black de Gómez Langenheim (1884-1976), fue una escritora originaria de Chascomús, provincia de Buenos Aires, Argentina. En este trabajo, abordaremos *Evocaciones argentinas* (1946). En esta compilación de veintidós relatos breves, se rescatan ciertos episodios de la historia nacional, en los que el narrador hace hincapié en los valores de la religión católica y el patriotismo. Carmen Arolf contribuye a la creación de lo que Nicolas Shumway denomina «ficciones orientadoras», a través de la fuerte axiología de sus narraciones. Las ficciones orientadoras son relatos que buscan crear o reforzar el sentimiento de unión de un país. Para ello, Arolf recupera leyendas tradicionales de varias etnias —collas, tehuelches, charrúas, quichuas, entre otras— y las combina con relatos historiográficos. Las notas al pie que acompañan estas narraciones dan cuenta de su base histórica real.

Palabras clave: Carmen Arolf, Ficciones Orientadoras, *Evocaciones argentinas*.

Abstract: *Carmen Arolf, pseudonym of Flora del Carmen García Black de Gómez Lagenheim (1884-1976), was a writer born in Chascomús, Buenos Aires, Argentina. In this work we address* Evocaciones argentinas *(1946). In this compilation of twenty-two short stories the author recreates certain episodes of Argentinian history, reflecting the moral values of catholic religion and patriotism. Carmen Arolf contributes to the creation of what Nicolas Shumway calls guiding fictions with the strong axiology of her narratives. These guiding fictions are tales aimed to create or reinforce the feeling of union in a certain country. For this purpose, she recovers traditional legends of many ethnic groups —collas, tehuelches, charrúas, quichuas, among others— and combines them with historiographical accounts. The footnotes that go with these tales show their true historic base.*

Keywords: *Carmen Arolf*, *Guiding Fictions*, Evocaciones argentinas.

Carmen Arolf, seudónimo de Flora del Carmen García Black de Gómez Langenheim[1] (1884-1976), fue una escritora originaria de Chascomús. Publicó artículos y relatos para *La Nación*, *Caras y Caretas* y *Para ti*. Su obra incluye relatos infantiles, como los de *El hada del Famatina* (1937); novelas

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

sentimentales, como *Ana Teresa* (1935); trabajos historiográficos, como la *Monografía del libertador Simón Bolívar (en el centenario de su muerte)*, y compilaciones de narrativa breve, como *Haz de añoranzas* (1936), *Matices sureños* (1936) y *Evocaciones argentinas* (1946).

En la última obra citada, recopila veintidós narraciones breves, sin una organización declarada, que aparecieron previamente en *Matices sureños*, *Haz de añoranzas* y *El hada del Famatina*. Carmen Arolf pretende echar luz sobre momentos y personajes poco transitados de la historia de nuestro país. Buenos Aires casi no figura como escenario de las narraciones. Los espacios más explorados aquí son los de la Patagonia, vista como «desierto»; el noroeste, sobre todo, Humahuaca; la región de Cuyo; las misiones jesuíticas o un paisaje indefinido, de estética romántica.

Para comenzar el análisis, debemos, en primer lugar, considerar su título. Se trata de «evocaciones» porque hablan de una realidad que ya no está presente en el tiempo de la enunciación: los pueblos originarios, las misiones evangelizadoras, la época de la colonia o la Argentina de las primeras décadas del siglo XIX. Si tomamos en cuenta las tres definiciones que brinda el *Diccionario de la lengua española* (2014) de evocar —'recordar', 'imaginar por asociación de ideas', 'llamar a los muertos'—, vemos que la palabra abarca el contenido de este libro, que trae a la memoria paisajes desaparecidos, se entronca con la tradición argentina precedente y recupera algunas figuras históricas elevadas a la categoría de próceres, ya fallecidas en aquel entonces.

La segunda palabra del título abre un horizonte de expectativas relativo a lo nacional, muy cercano a lo que Nicolas Shumway (2015) define como «ficciones orientadoras», necesarias e incluso positivas para explorar la identidad de un país: «Las ficciones orientadoras de las naciones no pueden ser probadas y [...] suelen ser creaciones tan artificiales como ficciones literarias» (Shumway, 2015, p. 18). Su objetivo es crear un sentimiento comunitario, de identidad y de destino nacional común. Shumway también las llama mitologías nacionales al servicio del sentimiento nacionalista. En nuestro país, cuyo destino al comienzo estaba ligado al de España, las ficciones orientadoras fueron creadas por los intelectuales que «abordaron la tarea crucial de crear [...] mitos de identidad nacional que pudieran reunificar países quebrados y quizás reducir la tendencia a una fragmentación mayor» (Shumway, 2015, p. 28).

El plano axiológico de *Evocaciones argentinas* es tan llamativo que podríamos considerar la mayoría de los relatos como didácticos o ejemplares, aunque no haya una moraleja explícita. Estos valores son el amor a la patria, la honestidad en el matrimonio, la fe entendida desde el catolicismo y la integración social, ya que se establece una dialéctica entre Buenos Aires y el resto del país en ciertos relatos, de los cuales el cuento «El colla Paichú» es un ejemplo. En esta historia, un colla contrae matrimonio con una joven porteña de clase alta; la madre de la novia tiene sus reparos, pero accede a la boda, aunque su círculo social mantiene la duda sobre si Paichú no le «habría echado mal de ojo» a su enamorada.

En cuanto a la religión, los misioneros de la Araucanía, como el padre Mascardi, son retratados como figuras heroicas. Sucede algo similar con todos los personajes que colocan los valores antes mencionados por encima de sus circunstancias personales, como una india que impide que dos hombres enamorados de ella se batan a duelo, en el cuento «La fe de Michua».

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Las evocaciones de Carmen Arolf son pequeños cuadros que, muchas veces, no siguen la estructura tripartita típica de los cuentos ni presentan un conflicto. Esto obedece a las dos vertientes de su prosa: por un lado, las leyendas que recuperan la tradición oral de diversos pueblos, como los collas, los tehuelches, los pehuenches, los comechingones, los charrúas y los quichuas, y, por el otro, su trabajo con documentos históricos y con estrategias textuales verosimilizadoras, con el fin de iluminar a personajes secundarios y oscuros de la historiografía argentina.

Las leyendas se asocian estrechamente con el acto de narrar cuentos. Se trata de un hábito perdido en la ciudad, pero que, en el campo, mantiene vivas las tradiciones. Berta Vidal de Battini (1900) asocia estas historias con la infancia y comenta que los narradores que se dirigen al público infantil son los que mejor las transmiten, dado que la sencillez del lenguaje es fundamental. En el caso de Carmen Arolf, esto se verifica en *El hada del Famatina*, una novela corta para niños, que fue vista así por sus contemporáneos, quienes destacaron su didactismo. Esto consta en un apéndice en la edición consultada[2], en la que figuran numerosos elogios de miembros de la Academia Argentina de Letras y de medios reconocidos como *La Nación*.

Ya que nos referimos anteriormente a la construcción de una mitología nacional, debemos aclarar qué entendemos por «mitología nacional». Siguiendo a Mircea Eliade, el mito es una historia sagrada y verdadera que cuenta el advenimiento de una realidad gracias a la intervención de seres sobrenaturales (Eliade, 1978). Hemos dicho que Carmen Arolf recupera y reelabora leyendas tradicionales. Como género discursivo, la leyenda tiene cierto parentesco con el mito, en cuanto a que también es el relato de un origen. Según Susana Chertudi, «[l]as leyendas, [...] a semejanza de los mitos, son consideradas verdaderas por el narrador y su auditorio, pero se ubican en un período considerado menos remoto, cuando el mundo era como es hoy» (1967, p. 10). No son infrecuentes los elementos de ubicación espacial y temporal en ellas. En la obra estudiada de Arolf, estos rasgos aparecen con claridad: por ejemplo, en la «Leyenda del Tronador», la acción se sitúa a mediados del siglo XV; y, en «La maga de Gualeguay», los hechos transcurren en septiembre de 1573. En otros casos, los datos temporales están consignados en el paratexto, como es el caso de la leyenda «La piedra milagrosa», extraída del diario de viajes de Francisco P. Moreno.

Rescatar leyendas implica recuperar la voz de los silenciados, es fundar o refundar una identidad, o, retomando a Shumway (2015), (re)crear los mitos nacionales. Para ello, Carmen Arolf sigue, además, otro camino: el trabajo sobre documentos históricos de la vida íntima o el estudio de la genealogía de los próceres. Por ejemplo, en «Un viaje a las islas Malvinas en 1830», la nota al pie pretende reproducir la primera acta de matrimonio civil en la Argentina, dado que, en Malvinas, no existían autoridades eclesiásticas. El documento parece oficial, pero las circunstancias están ficcionalizadas. La autora declara que el original está en manos de María Sáenz de Vernet, la esposa de Luis Vernet, gobernador de las islas. En su *Diario* (2016), Sáenz de Vernet reproduce la ceremonia del casamiento, pero los nombres de los novios son diferentes —Antonio y Marta, en vez de Gregorio y Victoria, los del diario— y las fechas también varían —25 de octubre de 1829 en lugar de 29 de mayo de 1830, la consignada por Sáenz de Vernet (2016)—[3].

PDF generado a partir de XML-JATS4R

«Un viaje a las islas Malvinas en 1830» está dentro de los cánones de la narrativa histórica de Walter Scott (Mata, 1995)[4]. El narrador, en primera persona —el único con estas características en todo el libro—, es un joven que viaja en barco a las islas por trabajo. Su padre es uno de los firmantes del documento; él es testigo de la boda y amigo de los novios. Es significativo que, en el libro, figure el espacio de las islas Malvinas. Esta preocupación por la integridad territorial del país forma parte de la ficción orientadora que consiste en el deseo de que la Argentina conserve las fronteras que había alcanzado en el Virreinato del Río de la Plata (Shumway, 2015).

En el cuento «Un naufragio en el estrecho de Magallanes en 1767», se relata la historia de cómo Manuel Moreno y Argumosa, el padre de Mariano Moreno, se estableció en el Río de la Plata. Esta narración, si bien histórica, también es la de un origen. La división que trazamos no puede ser de ningún modo tajante: historia y leyenda se entrelazan constantemente para moldear la noción de la identidad de los argentinos; así se crean las ficciones orientadoras. Esto es posible por el uso de la base histórica real en los cuentos y los paratextos, sobre todo, en las notas al pie. Ambas son una estrategia verosimilizadora utilizada en las novelas históricas (Mata, 1995). Roland Barthes afirma, sobre la relación entre historiografía y los hechos relatados, que «[...] el discurso histórico no concuerda con la realidad, lo único que hace es significarla» (Barthes, 1994, p. 175-176), y a esta situación la denominó «efecto de realidad». Nuestra autora lo crea al recurrir, como ya hemos visto, a los documentos, pero también lo hace al citar sus fuentes en las notas al pie, como en el relato «El padre Mascardi y la Tribu de Tancún», donde, además, ficcionaliza a un jesuita de existencia comprobada por los documentos históricos. Las notas al pie también aclaran el sentido de algún término indígena, o sus costumbres o creencias, como se comprueba en el cuento «La rosa de Payubré».

Otro recurso que emparenta a Carmen Arolf con la narrativa histórica tradicional es la presentación de personajes históricos marginales, pero, a la vez, relevantes, como un engranaje pequeño en un sistema mayor (Mata, 1995). Es el caso de «El baqueano Ñancú», un anciano ciego de ochenta años, quien le dio a las mulas que cruzaron los Andes con José de San Martín una hierba llamada pay pay para evitar que comieran quembo, una planta venenosa. Su servicio como baqueano fue valorado por el Gobierno, que le ofreció un reconocimiento económico, pero él lo rechazó. El narrador comenta que «murió ignorado, allá por los valles del Atuel» (Arolf, 1947, p. 100); por eso recordarlo a través de la literatura se convierte en un gesto de justicia poética. La fuente de esta narración es el jesuita Tomás Falkner (1702-1784), como indica el paratexto. El baqueano es un modelo de virtud; su retrato busca destacar la importancia de la cooperación para que el país no pierda unidad.

A continuación, estudiaremos cómo, en un relato, pueden confluir todas estas vertientes que buscan la construcción de una identidad nacional. Para ello, resulta muy significativo el primer cuadro de *Evocaciones argentinas*, ya que podría ser una síntesis del contenido de la obra en su totalidad; se titula «El nazareno de Humahuaca» y es la historia de por qué una estatua de Jesús en una iglesia de Jujuy tiene un poncho rojo, tejido por una india de etnia desconocida, llamada Nicha. Esta narración puede ser considerada una leyenda, el relato de un origen, y tiene como protagonistas a personajes que no han trascendido en la historia.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

El presente del enunciado se ubica en una fecha precisa, 1820. A través del paratexto, asistimos a las descripciones de la estatua del nazareno —una estrategia verosimilizadora— y de los rituales necesarios para el matrimonio, explicados por el narrador: la novia tejía un poncho rojo y se lo entregaba a su futuro marido. En el caso de que este muriera, aquella debía enterrar la prenda. Por medio de una analepsis, sabemos que Nicha había preparado el poncho para casarse con Cachy, quien no se presenta en el día fijado para su boda. Tres años más tarde, ella se entera, por voz de un anciano, que «el indio, respondiendo al sentimiento patrio que abrigaba su espíritu, corrió a engrosar las filas de los jujeños que se aprestaban para defender la ciudad de Jujuy contra las fuerzas del general español Olañeta» (Arolf, 1947, p. 6) y que murió a causa de las heridas recibidas, en 1817.

Nicha, al escuchar esto, no se siente traicionada —ella comparte la escala de valores de su prometido— y desentierra el poncho para ofrecérselo a la estatua de Jesús. Este gesto revela el sincretismo y la primacía del culto católico, la religión nacional, *universal*, por sobre la religión indígena, particular. Los pueblos originarios son asimilados y abandonan sus costumbres[5]; la cultura de la civilización sarmientina devora a la *barbarie*. Pero también asistimos a un ideal en el que las desgracias privadas quedan relegadas al bien público: la nación. En el relato se presentan dos sacrificios: el de Cachy, que muere peleando por la Independencia, el origen de la patria, y el de su novia, con su ofrenda religiosa. Aquí se combinan la leyenda, la base histórica real y la axiología unificadora que construye la idea de nación argentina.

En todas las evocaciones que hemos mencionado, se descubre la ficción orientadora de una identidad argentina unida bajo los valores de la religión católica y el patriotismo. La obra de Carmen Arolf refleja el deseo de integración del país una vez finalizado el período inmigratorio desde Europa, frente a los cambios que se estaban produciendo en el mundo después de la Segunda Guerra Mundial. Estas narraciones, sin duda, habrán iluminado y consolado a la Argentina de la década de 1930, herida por sus crisis.

Referencias Bibliográficas

Arolf, C. (1947). *Evocaciones argentinas*. Buenos Aires: Ferrari Hermanos.

Barthes, R. (1994) El discurso de la historia. *En El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura* (pp. 163-177.). Buenos Aires: Paidós.

Chertudi, S. (1967). *El cuento folclórico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Eliade, M. (1978). *Mito y realidad*. Barcelona: Guadarrama.

Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica. En Spang, K, Arellano, I. y Mata C. (comps.). *La novela histórica: Teoría y comentarios* (pp. 13-64). Navarra: Ediciones Universidad de Navarra.

Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2014). «Evocar». *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa. Recuperado el 30 de agosto de 2017, desde http://dle.rae.es/?id=H9sydqn el 30 de agosto de 2017

Sáenz de Vernet, M. (2016). *Diario de María Sáenz de Vernet en Malvinas*. Buenos Aires: Punto de Encuentro.

Shumway, N. (2015). *La invención de la Argentina: Historia de una idea* (Aira, C., trad.). Buenos Aires: Planeta.

Vidal de Battini, B. (1900). *Cuentos y leyendas populares de la Argentina* (t. I). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado el 30 de agosto de 2017, desde http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuentos-y-leyendas-populares-de-la-argentina-tomo-i--0/

Notas

* Licenciada en Letras por la Universidad del Salvador. Integrante del grupo de investigación Ediciones críticas de Literatura Argentina siglo XIX. Trabajo avalado por la Dra. Marina L. Guidotti. Correo electrónico: rociomllana@gmail.com

[1] Nótese que su seudónimo surge de la anástrofe de sus dos nombres y, a la vez, de la escritura inversa del segundo de ellos (Flora del Carmen, Carmen Flora; Flora, Arolf).

[2] La edición consultada, que figura en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno y de donde provienen todas las citas, está consignada en las referencias bibliográficas.

[3] En futuras investigaciones, buscaremos una posible explicación para estas variantes.

[4] Walter Scott (1771-1832) es considerado el padre de la novela histórica. Algunas de sus obras más famosas son *Waverley* (1814) e *Ivanhoe* (1820). Su estilo se basó principalmente en la exactitud y en la minuciosidad en la descripción del uso y de la costumbre del tiempo pretérito. El pasado es mostrado como prehistoria del presente. La historia se ve a través de los individuos. Uno de los recursos más típicos es el empleo de personajes ficticios, pero verosímiles, en contextos históricos definidos con precisión.

[5] Si bien podría objetarse que las costumbres indígenas son respetadas, en un principio, porque Nicha entierra el poncho, ella lleva a cabo esta acción antes de saber el motivo de la muerte de su prometido. Una vez que se produce la anagnórisis, Nicha desentierra la prenda; esto representaría su abandono de los mandatos anteriores y su subordinación a las costumbres nacionales, la religión católica y el patriotismo.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Artículos

DEMARCACIONES POLÍTICAS Y SOCIOCULTURALES DE NUESTRO TERRITORIO EN DOS NOVELAS DE EDUARDA MANSILLA: *LUCÍA MIRANDA* Y *PABLO O LA VIDA EN LAS PAMPAS*

Minellono, María

María Minellono mariaminellono@gmail.com
Universidad Nacional de La Plata , Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
núm. Esp.09, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 31 Marzo 2018
Aprobación: 24 Mayo 2018

URL: http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601676020/index.html

Resumen: Me dedicaré en particular a dos novelas de Eduarda Mansilla, las que podrían atestiguar su tardía adhesión al Romanticismo, en tanto en una de ellas la escritura se aproxima formalmente a la novela histórica, una de las especies literarias más cultivadas por los adscriptos a dicho movimiento, me refiero a *Lucía* (1860), y la otra, *Pablo o la vida en las pampas* (1868-1869), abunda en análisis políticos y sociológicos, en los cuales confluyen sus observaciones directas y privilegiadas sobre el país y sus lecturas de los modelos europeos de la estética referida.

Palabras clave: Novelas, Romanticismo, Modelos Europeos, Observaciones Directas.

Abstract: *I devote me in particular to two novels of Eduarda Mansilla, who could attest to their late accession to romanticism, insofar as one of them writing formally approaching the historical novel, one of the most cultivated by the ascribed literary species this movement, I am referring to* Lucía Miranda *(1860) and the other,* Pablo o la Vida en las Pampas *(1868-1869), abounds in political and sociological analysis confluence of privileged and direct observations of the country and its European models of the aforementioned aesthetic readings.*

Keywords: *Novels*, *Romanticism*, *European Models*, *Direct Observations*.

1. 1.

En 1934 Victoria Ocampo le envía una carta a Virginia Woolf desde Madrid. Le recuerda las escenas del reciente encuentro en la casa de Tavistock Square (la puerta de entrada verde oscuro con su número de identificación en el centro, el *living room* con la chimenea encendida —en franco contraste con el frío y la niebla de las calles de Londres—, los paneles en las paredes y los cuadros pintados por Vanesa, hermana de Virginia), al tiempo que trata de reactualizar alguna de las ideas que habían intercambiado con la consagrada escritora inglesa, que ya había publicado entonces sus novelas más significativas y el celebrado ensayo *A room*

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

of one's own (1929), con hipótesis relativas a la escritura de las mujeres. Escribió Victoria sobre este punto:

> En todo caso, estoy tan convencida como usted que una mujer no logra escribir realmente como una mujer sino a partir del momento en que esa preocupación la abandona, a partir del momento en que sus obras, dejando de ser una respuesta disfrazada a ataques disfrazados o no, tienden solo a traducir su pensamiento, sus sentimientos, su visión (1981, p. 315).

El vínculo establecido entre ambas escritoras parecería haber invertido sus respectivos condicionamientos de clase, reemplazados por categorías propias de sus diferentes tradiciones culturales. Victoria se asume como pobre, detrás de ella solo reconoce el vacío y la nada de un país periférico y patriarcal; Virginia es rica y sus textos son sostenidos por tradiciones literarias seculares a las que se asimilan, además, las nuevas corrientes del feminismo anglosajón y francés.

En realidad, Victoria Ocampo no tenía una percepción ajustada sobre el pasado de su país de origen y la obra de algunas escritoras argentinas, que hubieran colisionado contra sus propias certezas en tanto podían considerarse valiosos antecedentes literarios y de las problemáticas de género, las que, salvo excepcionales reconocimientos, por lo común, asociados con la inmediatez de sus publicaciones, se encontraban en un cono de sombras respecto del canon vigente a comienzos del siglo XX y aun con posterioridad a esta fecha.

Tal el caso de la escritora Eduarda Mansilla, que anticipó los planteos de Victoria y nunca dio prioridad al elegir sus temas o adherir a determinadas posiciones estéticas y doctrinarias, a su condición de ser mujer como factor determinante, y desestimó los mullidos límites del gineceo para manejarse con libertad en el amplio mundo de la escritura desde una percepción distópica, favorecida por un amplio bagaje de lecturas, por numerosos viajes y por el cosmopolitismo derivado de ellos, por el dominio de varios idiomas y por una temprana convivencia con los representantes del poder político y económico de la Argentina.

Otro tanto podríamos decir respecto de Juana Manuela Gorriti, Juana Manso, Rosa Guerra y, en etapas previas, de muchas escritoras que publicaron en la prensa local y firmaron generalmente con seudónimos (tal el caso de «una joven argentina aficionada a las Musas», incluida en Barcia, 1982), junto a las que participaron en revistas femeninas desde el año 1830, fecha de aparición de *La Aljaba*, dirigida por Petrona Rosende de Sierra, y luego de Caseros; en *La Camelia* (1852); en *La Educación* (1852); en *Album de Señoritas* (1854); en *La Flor del Aire* (1864); en *La siempre viva* (1864); en *La Ondina del Plata* (1875-1879); en *La Alborada del Plata* (1877-1878), que, en su segunda época y con modificaciones en su título inicial, sustituido por *Alborada literaria del Plata*, perduró hasta el año 1880; en *El pensamiento* (1895); y en *Búcaro Americano* (1896-1906), para acotar el catálogo solo a la prensa periódica del siglo XIX.

Me dedicaré, en particular, a dos novelas de Eduarda Mansilla, las que podrían atestiguar su tardía adhesión al Romanticismo, en tanto, en una de ellas, se aproxima formalmente a la novela histórica, una de las especies literarias más cultivadas por los adscriptos a dicho movimiento; me refiero a *Lucía* (1860), titulada a partir de su segunda edición con el nombre completo de la protagonista, *Lucía Miranda*, basada en la narración histórico-mítica incluida en *La Argentina* o *La argentina manuscrita* (1612), del mestizo Ruy Díaz de Guzmán, implicado

PDF generado a partir de XML-JATS4R

ideológicamente con la mitad española de su sangre y el punto de vista de los hombres blancos[1].

La segunda novela, *Pablo o la vida en las pampas* (1868-1869), fue escrita inicialmente en francés y después traducida al castellano por Lucio V. Mansilla, su hermano, que la publicó en formato de folletín en el diario *La Tribuna* (desde el número 6033 hasta el número 6059), y es rica en análisis políticos y sociológicos, en los cuales, confluyen su observación directa y privilegiada del país y sus lecturas de los representantes de la primera generación romántica, en especial, de Esteban Echeverría y de Domingo F. Sarmiento.

1. 2. A PROPÓSITO DE *LUCÍA MIRANDA*

Ruy Díaz exaltó, en su texto, las vicisitudes y los éxitos de los españoles en América durante el período comprendido entre los años 1512 y 1540, y sus destinatarios fueron, en primera instancia, los lectores de la península ibérica, a quienes trató de persuadir sobre el carácter épico de una gesta narrada conforme a los recursos del género. Su dedicatoria a Don Alonso Pérez Guzmán, El Bueno, Duque de Medina Sidonia, heredero de la casa donde habían servido sus antepasados, ratifica esta intención y lo coloca en una cultivada relación de súbdito frente a la Corona, que fue compartida por otros autores de una familia de textos y documentos formada por cartas, cartas relatorias, relaciones y crónicas, a veces de carácter protocolar.

En el Libro I de *La argentina manuscrita*, capítulo VII, titulado «De la muerte del Capitán D. Nuño de Lara y su gente y lo demás sucedido», episodio fechado en 1532 y narrado casi ochenta años después, Ruy Díaz de Guzmán trastoca el fluir del acontecer histórico e incluye, sin marcas que revelen un cambio de registro, un relato ficcional que, con el correr del tiempo, habría de transformarse en nuestro primer «mito blanco» de la Conquista. En su desarrollo, narra los padecimientos sufridos por el matrimonio de los españoles Sebastián Hurtado y Lucía Miranda, la que, por su belleza y por su ingenuidad en el trato afable con los indios, provocó los amores desordenados de dos caciques timbúes, Mangoré y Siripo, hermanos entre sí.

Durante el asalto al fuerte Sancti Spiritu realizado por sus tribus, enmascarado tras la formalidad de una visita de cortesía para llevarles víveres a sus pobladores —con el conocimiento previo del faltante de un significativo número de soldados que habían incursionado en la selva para buscar «bastimentos»— se libra una lucha despareja y sangrienta, cuya finalidad última es apoderarse de Lucía, la codiciada mujer blanca. Mangoré es muerto durante el combate, y entonces Siripo se lleva a Lucía como cautiva y esclava, aunque después le ofrece que se convierta en su mujer y señora.

Este episodio fue reescrito por muchos autores de diferentes épocas con pequeñas modificaciones y matices diversos; la crítica María Rosa Lojo enfatiza sobre la influencia que ejerció sobre Eduarda Mansilla la versión incluida en *Historia del Paraguay*, *Río de La Plata y Tucumán*, del padre José Guevara, publicada en 1836 por Pedro de Angelis junto al texto base de *La Argentina Manuscrita*, como parte de su célebre Colección de Obras y Documentos (ver Mansilla, 2007a). Indicios del empleo de esta fuente podrían reconocerse, por ejemplo, en el uso de los nombres de los caciques que sustituyeron a los empleados

por Ruy Díaz de Guzmán, «Marangoré» por «Mangoré» y «Siripó» por «Siripo», que la escritora habría tomado de los empleados por el padre Guevara.

Varias hipótesis podrían ser formuladas a partir de la escritura de esta novela, en primer término:

a) La preocupación de la escritora por los acontecimientos protonacionales de la Argentina y su conocimiento de las historias local y europea

Eduarda se instala en el tiempo del acontecer histórico sin excluir las problemáticas derivadas de la condición femenina; así como Elena fue el motivo aparente que desencadenó la lucha entre griegos y troyanos, Lucía Miranda resulta el detonante de un solapado conflicto entre timbúes y blancos.

El «no saber» de Lucía, el amoroso tratamiento con el prójimo, incentivado por su condición de cristiana, y el atractivo de sus rasgos físicos, la descolocan respecto de los efectos que puede provocar en los hombres de cualquier etnia, y constituyen el motivo de las pasiones desordenadas de Marangoré, en primer término, y de Siripó, después, que podrían pensarse como reacciones más cercanas al instinto y a la naturaleza que a las mediaciones de los afectos y la cultura. Pero la inocencia de Lucía no es equiparable a la lucidez de la escritora, que se atreve a representar escenas donde transgrede los tabúes femeninos de su época. En el capítulo XX del texto, donde narra el despertar de Lucía después de la noche de su rapto, podemos constatarlo:

> Cuando Lucía vuelve de su desmayo, el día está ya muy adelantado; un sol ardiente inunda los campos con su luz rojiza. El primer momento, créese presa de una terrible pesadilla, agolpándose a su memoria las horribles imágenes que había visto en su fantástica carrera. Pasa las manos por su abrasada frente, vuelve los ojos en derredor, hállase en una choza estrecha y miserable, y al fijar la extraviada mirada en su desnudo cuerpo, cubierto apenas por lijeras y estrujadas ropas, la horrible realidad, se le presenta en toda su más palpable verdad. Amargas lágrimas brotan de sus ojos, hondos suspiros arroja su pecho, siente un terror extraño, indefinible; hállase sola, abandonada, y el nombre de Sebastián se escapa de sus labios, confundido con repetidos sollozos (Mansilla, 2007a, p. 353).

La violación sugerida por la desnudez del cuerpo y por las ropas estrujadas de Lucía, aunque contravenga la verdad histórica, dado que, en la expedición de Gavoto, no vinieron mujeres, y la destrucción del Fuerte es anacrónica respecto de la fechación fijada por Ruy Díaz, además de nivelar, en el plano simbólico, la violación de las indias por parte de los españoles, inaugura una serie acumulativa de cautivas blancas recuperadas por nuestra literatura y por otras expresiones artísticas. Valga como ejemplo el personaje de «La Lunareja», cuya historia es incluida por Hilario Ascasubi en *Santos Vega o Los mellizos de la Flor*, basada en el rapto de los hijos de Silverio Bengolea durante el malón de Río Cuarto. Se trataba de dos varones y una mujer, Francisca, que logró regresar al mundo de los blancos después de dar a luz a sus dos hijos en las tolderías y transformarse en lenguaraz de un tratado que se firmó con el Marqués de Sobremonte, cuando este se desempeñaba como gobernador de la provincia de Córdoba del Tucumán.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Sus acciones personales no solo la facultaron para reinsertarse entre los suyos, sino que la habilitaron, además, para reclamar sus honorarios como mediadora y lenguaraz del pacto celebrado. También pueden incluirse en esta serie los óleos de Ángel Della Valle, Mauricio Rugendas y Juan Manuel Blanes[2].

Otro elemento de interés para la lectura de *Lucía Miranda* es el conocimiento de la historia europea, previa al viaje de Gavoto, por parte de la autora, que le permite recrear los avatares y las desdichas del capitán Nuño de Lara.

La narración de su vida y su participación en los episodios bélicos posteriores a la muerte del rey Fernando el Católico y los conflictos que concluyeron con la convalidación sucesoria de Carlos V o I, así como su participación en los enfrentamientos armados que se libraron entre España e Italia, simultáneos con su desdichado amor por la hermosa Nina Barberini, le permiten a la escritora exhibir sus destrezas en las descripciones de la naturaleza europea y en la representación de escenarios fastuosos como el palacio Barberini de Nápoles, donde las Nereidas y los Tritones de la cultura clásica conviven con los epígrafes de Víctor Hugo, de Lamartine, de Dante o de Garcilaso, incorporados a la escritura de Eduarda Mansilla al modo de Esteban Echeverría.

Pero la escritora muestra, también, sus aciertos en el discernimiento y en la percepción de las pasiones humanas, su pericia al plantear los juegos sofisticados del amor y las reglas universales de seducción propias de su mundanidad, que le permiten trascender los modelos y las trayectorias lineales de los viajes desde la periferia hacia el centro.

Esta circunstancia nos permite reflexionar sobre algunos ítems de la novela:

b) El lado de allá y lado de acá, que se expresan correlativamente a través de la primera y de la segunda parte del desarrollo argumental de *Lucía Miranda*, definen un contexto de emergencia donde la escritora se manifiesta como una ciudadana del mundo, hábil para representar geografías heterogéneas y proliferar en precisiones topográficas y culturales.

c) El amor y la religión: tal como en la escritura de La Argentina Manuscrita, subyace, en toda la novela, un pensamiento cristiano, que constituye el fundamento de la construcción del mito fundacional de Lucía Miranda, donde las muertes de los esposos en calidad de mártires, que pueden leerse en relación especular con las figuras de San Sebastián y de Santa Lucía[3], es funcional a la convalidación de la sacralidad de los vínculos matrimoniales, más fuertes que la contingencia y las vicisitudes que ambos debieron afrontar frente a la irrupción de lo «otro».

La escritora describe dos zonas de la tierra americana con límites precisos: el ámbito reglado y racional del fuerte, en primer término, y la selva que lo circunda, con la exuberancia propia de la naturaleza local, representada en el plano simbólico como «el paraíso de Mahoma» por su capacidad propiciatoria de los desbordes sensuales de naturales y de conquistadores.

> A su vez, en *Pablo o la vida en las pampas*, la topografía del suelo se distribuye entre el ámbito rural, cuyas unidades productivas y sociales fueron las estancias y las estructuras de ellas derivadas, las pulperías y los fogones, y la ciudad de Buenos Aires, donde la civilización alcanza sus mayores refinamientos y se concentra el poder de decisión sobre el resto del país...
>
> Entre ambos espacios, que nos retrotraen a la dicotomía formulada por Domingo F. Sarmiento en *Facundo* (1845) y el uso de las categorías civilización y barbarie, la autora ubica los pequeños pueblos del interior de la provincia de Buenos Aires, tal la Villa de Rojas, cercana a la estancia de Juan Correa, más conocida como la estancia de «El Federal» con su casco denominado «La Blanqueda».

1.3. PABLO O LA VIDA EN LAS PAMPAS

Han pasado dos escasos años desde la caída de Rosas, el «Taita» al que hacen referencia los vecinos al rememorar, con nostalgia, otras épocas, cuando no se libraban encuentros armados entre los indios y los guardias nacionales, generando obstáculos decisivos para el amor entre Dolores y Pablo.

La joven muere víctima de un malón, y la intervención circunstancial y errónea de la negra Mamá Rosa, su niñera y aya, que trata de evitar que se la lleven como cautiva; a su vez, el desafortunado joven es enganchado por las fuerzas nacionales a pesar de su papeleta que lo acredita como único sostén de madre viuda, que no solo ha perdido a su marido, sino también a sus tres hijos mayores, que han combatido en la facción unitaria.

Mediante el uso de la tercera persona correspondiente a un narrador omnisciente, la escritora asume su función de mediadora y de traductora del paisaje local en los aspectos relacionados con la flora, con la fauna y con los habitantes de la campaña, y realiza también algunas instantáneas o sinécdoques de la ciudad de Buenos Aires desde una perspectiva que contempla a los desinformados lectores europeos, en primera instancia, pero sin restricciones para otros posibles receptores locales y extranjeros. Asume la descripción y la explicación de un topos, que sus lecturas de autores argentinos y europeos, fundamentalmente franceses, le permiten sistematizar, y les asigna a sus componentes una significación que trasciende los condicionamientos y las fidelidades a su familia de origen.

Valgan como ejemplos de su libertad de criterio y la desenvoltura con que se desmarca de los pensamientos cumbre de su época, su ironía al referirse a la crueldad de los indios, que harían corregir a Juan Jacobo sus afirmaciones sobre «el buen salvaje», o sus devoluciones a los juicios de los extranjeros sobre nuestro país:

> Tiempo es que los europeos aprendan a juzgarnos de otro modo. Es verdad, hay guerras en nuestro país, pero en Europa también las hay, y allí como aquí, se ven siempre en pugna las dos corrientes que agitan los mundos... (Mansilla, 2007b, p. 220).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

1.4. SIGNIFICACIÓN Y USOS ESPECÍFICOS DE ALGUNAS CATEGORÍAS TEÓRICAS EN *PABLO O LA VIDA EN LAS PAMPAS*

a) La Llanura:

Desde el primer capítulo de la novela, titulado «La Papeleta», no es difícil reconocer la presencia de nexos de intertextualidad con el primer canto de *La Cautiva*, de Esteban Echeverría.

En su línea inicial, la narradora hace referencia a «una llanura vasta y abierta que se extiende en todas direcciones» (Mansilla, 2007b, p. 97), imagen acrecentada con posteriores y sucesivas predicaciones y acumulación de propiedades del objeto representado mediante el uso de adjetivos y comparaciones, que constituyen un verdadero motivo literario del desierto, que antecedió, a su vez, a la descripción del propio Echeverría[4].

El silencio absoluto, la soledad, la ausencia de puntos de referencia donde fijar la vista que se pierde en la inmensidad, el océano de tierra y el mar inmóvil donde los fachinales se agitan como olas, nos inducen a pensar que Eduarda Mansilla escribe en el contexto de una tradición literaria argentina. Esta afirmación también podría aplicarse a sus prolijos catálogos sobre la fauna local, exótica para los lectores extranjeros. Pero a estas fuentes literarias, la escritora agrega su conocimiento directo del paisaje que representa, utilizando el lenguaje de manejo habitual para las familias de los hacendados posteriores a la Revolución de Mayo, cuando la tierra comenzaba a adquirir un valor económico del que careció durante el virreinato, y empezaban a desaparecer los arrimados y el derecho a carnear, especialmente, animales orejanos.

El medio es planteado en una relación de determinismo con sus habitantes, fundamentalmente, el gaucho y el indio, pero también los hacendados y los patrones que vivieron en sus estancias y no los que habitaron en las ciudades, disfrutando de las rentas obtenidas por el trabajo agropecuario de sus estancias.

Su independencia ideológica y las críticas al rosismo expuestas en su novela no obliteran la sombra omnipresente de Juan Manuel de Rosas, su tío, que parecería infundir color local y legitimidad a sus reflexiones sobre la querencia (reservada a los bueyes colorados de Pablo y a otros animales que saben regresar por sí solos al pago), pero nunca atribuida a los gauchos que carecen del cobijo o la preferencia por un espacio particular en razón de su nomadismo consecuente con sus características de «desposeídos de la tierra», incentivado por la aplicación de la Ley de Levas, motivo de desigualdad jurídica entre los habitantes de la campaña y de las ciudades. Cabe destacar que este planteo polémico fue argumentado por la escritora mucho tiempo antes de la escritura y de la publicación de *Martín Fierro* (1872) y de *La vuelta de Martín Fierro* (1879), que se encargó de popularizarlo ante la opinión pública.

Más allá de la historia de amor que le permite enhebrar argumentalmente los episodios de la novela, la escritora se maneja con comodidad cuando asume las preocupaciones comunes al mundo masculino de su época y logra escapar del cliché de la literatura femenina

en sus aspectos más restrictivos y convencionales. En este sentido, son destacables sus explicaciones sobre el *fogón*, definido «como el foyer del campesino francés» (Mansilla, 2007b, p. 110), así como sus descripciones de los ranchos y de los cascos de las estancias del período rosista y las figuras del gaucho malo, el payador y los primeros estancieros.

b) El Federal, arquetipo del estanciero del sesenta:

La autora alude con frecuencia a la estancia propiedad de «El Federal», designación que nos remite, una vez más, a la figura de su tío, recientemente derrotado en Caseros por otro estanciero que le reclamó las rentas de la aduana porteña para el resto de las provincias. «El Federal» es dueño de 4000 cabezas de ganado, a las que trata con extremo cuidado y sin interés por convertirlas en dinero. En el capítulo III, que lleva por título «Dolores», nombre de su única hija, la narradora describe el interior del casco de la estancia:

> Aquel gran cuarto, sombrío, de alto techo, amueblado apenas con algunas sillas arrimadas a la pared y alumbrado por la luz indecisa y vacilante de dos velas tiene algo de fúnebre. Una de las velas está colocada sobre una mesa de pino pintada de color en la que hay un poco de loza y algunos cubiertos de cabo negro. En un rincón se ve un baúl de madera negra también, y la otra vela está sobre el bastidor. La falta de alfombra descubriendo un suelo de ladrillos le da un aspecto más desmantelado aún. El techo triangular, cubierto de paja, está sostenido por dos enormes vigas blanqueadas con cal, como las paredes (Mansilla, 2007b, pp. 121-122).

La riqueza de «El Federal» no condice con las comodidades de las que hace uso, y Dolores, su hija, no tiene conciencia de su propia fortuna; inclusive llega a sentir el menosprecio de sus primas, que viven en la Villa de Rojas, porque las familias «gauchonas» no son bien consideradas ni siquiera en los centros urbanos más pequeños.

Es un interés deliberado de la escritora, que ha sabido exaltar la exuberancia del palacio Barberini de Nápoles y de otras construcciones españolas de igual índole en la novela Lucía Miranda, muestra a los europeos nuestras construcciones menos sofisticadas, pero más aptas, potencialmente, para generar las riquezas de un país agroexportador.

El casco de la estancia de «El Federal» tiene puntos de contacto con los establecimientos de campo que habitó Rosas en la provincia de Buenos Aires, y solo presenta diferencias estéticas y organizativas con «Los Talas», la estancia de los hermanos Echeverría, conforme la descripción de Juan María Gutiérrez. Todas tienen en común aspectos jurídicos que la escritora no deja pasar; en tiempos del gobierno de Rosas, se expropiaron las estancias y las tierras de los unitarios, y, a la inversa, en tiempos de gobiernos unitarios, se confiscaron los bienes y las estancias de los rosistas, tal el caso de su tío, que tardíamente recobró parte de sus propiedades, adquiridas previamente a su acceso al gobierno.

c) Dolores

La escritora construye la imagen de Dolores dotándola de los rasgos característicos de la belleza criolla, tal como después sería representada por Eugenio Cambaceres (recordemos, en este sentido, el personaje de Donata) y por Eduardo Gutiérrez en su novela folletín *Santos*

Vega, cuando se refiere, respectivamente, a María y a Petrona como las «prendas» del payador. Inscripta en un circuito de la literatura donde es influida por la pluma de los primeros románticos locales y extranjeros, ejerce su propio ascendiente sobre otros escritores que la sucedieron en el ámbito local, consolidando un arquetipo femenino de gran centralidad en nuestra cultura:

> Era viva y gentil en sus movimientos, y desde los pliegues flotantes de su vestido oscuro sin adornos, un tanto corto, hasta el nudo de su esclavina de muselina blanca que cubría un seno magníficamente desarrollado, demasiado desarrollado quizá, todo era hermoso y picante en su persona. Pero por un concurso de circunstancias muy explicables, Dolores reunía en sí el tipo peculiar de las dos razas de que provenía: el español y el indígena, pues su padre habíase casado con una mujer cuyos abuelos descendían de esos pampas oriundos de la tierra [...]. De ahí un cierto contraste entre su cuerpo blanco, regordete, redondeado y su bella cabeza melancólica, serena, casi clásica, si la expresión me es permitida. Sus cabellos que eran negros con reflejos azulados, gruesos y en extremo abundantes, caían sobre sus espaldas en dos gruesas trenzas pesadas y macizas tocando casi el suelo. Su cara era perfectamente ovalada... (Mansilla, 2007b, p. 128).

Me sorprende la libertad expresiva de Eduarda Mansilla al recrear escenas cargadas de erotismo, tanto en la primera como en la segunda de sus novelas a las que he hecho referencia, sin límites interiores o concesiones al pudor propio de su horizonte de lecturas y del contexto histórico donde le tocó escribir. Su condición de mujer no la induce a velar con elipsis u omisiones algunas situaciones de sexo explícito, tal como sucede durante el furtivo y único encuentro entre Dolores y Pablo, donde el peligro y la futura muerte de ambos parecerían colocarlos fuera de las leyes humanas y las divinas en una apuesta transgresora por Eros.

También encontramos, en el amor materno, otra de las claves que articulan los conflictos personales y los políticos; en este sentido, destaco el crecimiento y el desarrollo del personaje de Micaela, que abandona su pasividad resignada para salir en la búsqueda de su único hijo, guiándose más por su corazón que por su perspicacia para manejarse en la ciudad de Buenos Aires, donde deambula por la Plaza Once, la calle Rivadavia y la Casa de Gobierno, atrapada por las redes del periodismo, que poco se preocupa por su angustia, hasta que obtiene un permiso, papeleta o salvoconducto hacia la locura, dado que no le sirve para impedir que El Duro fusile a su hijo, acusado de desertor.

Estas mujeres fuertes abrevan en la energía de una narradora que las saca de las previsiones y las costumbres del género femenino para colocarlas en un mundo de igualdad simbólica, donde ella también disputa un espacio.

d) Una última apreciación, orientada a vincular el texto con la música

Eduarda, ejecutante y compositora de repertorio pianístico (otra faceta de su interesante personalidad), introduce, subliminalmente, alusiones ocasionales, pero significativas. La voz de «El Federal» tiene registro de bajo; la de Pablo, de barítono, y tanto él como Dolores abordan con la guitarra un repertorio folklórico de música de la llanura, con los ritmos y con las entonaciones propias de los tristes y las vidalitas.

Los méritos de su producción literaria y de su figura de escritora reclaman, sin duda, su postergada inclusión en la literatura canónica del siglo XIX.

Referencias Bibliográficas

Azara, F. de (1941). *Viajes por la América Meridional*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

Barcia, P. L. (ed.). (1982). *La Lira argentina*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.

Cattáneo, G. y Gervasoni, C. (1941). *Buenos Aires y Córdoba en 1729*. Buschiazzo, M. J., est. prel. y notas. Buenos Aires: Compañía de editoriales y publicaciones asociadas.

Gillespie, A. (1818/1921). *Gleanings and remarks collected during many months of residence at Buenos Ayres and within the upper country [Buenos Aires y el interior]* (Aldao, C., trad.). Buenos Aires: La Cultura Argentina.

Haigh, S. (1920). *Bosquejos de Buenos Aires, Chile y Perú* (Aldao, C., trad.). Buenos Aires: La Cultura Argentina.

Head, B. (1920). *Las Pampas y los Andes* (Aldao, C., trad. y notas). Buenos Aires: La Cultura Argentina.

Mansilla, E. (2007a). *Lucía Miranda*. Edición crítica de Lojo, M. R. y equipo. Madrid: Iberoamericana.

Mansilla, E. (2007b). *Pablo o la vida en las pampas*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional. Colección Los Raros.

Minellono, M. (2008). Echeverría: perspectivas estéticas, políticas y económicas en la obra de un intelectual del siglo XIX. En *El Campo y sus representaciones literarias. Estrategias político- ideológicas en la apropiación y selección de sus significantes*. Buenos Aires: Biblos.

Ocampo, V. (1981). *Testimonios. Primera serie/1920-1934*. Buenos Aires: Ediciones Fundación Sur.

Torre Revello, J. (1938). Viajeros, relaciones, cartas y memorias. En *Historia de la Nación Argentina* (Parte II, vol. IV). Buenos Aires: Academia de la Historia.

Notas

* Secretaria de la Maestría en Literaturas Comparadas y directora del Centro de Investigación en Literaturas Comparadas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata (IdIHCS/CONICET). Correo electrónico: mariaminellono@gmail.com

[1] En su genealogía, tuvo peso significativo ser nieto de Domingo de Irala y de la india Leonor, por parte de madre, y sobrino nieto de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, por vía paterna.

[2] Me refiero en particular a *La vuelta del malón* (1892), de Ángel Della Valle, y *El Malón* (1845), de Mauricio Rugendas.

[3] La madre de Santa Lucía, que estaba enferma, la comprometió para casarse con un joven pagano. Como la joven quería evitar esa situación, su progenitora le pidió que rezara en la tumba de Águeda de Catania y pidiera por su salud. La madre sanó, y Lucía le rogó entonces que la liberara del acuerdo previo para consagrar su vida a Dios y donar su fortuna a los más pobres. Aquella accedió al pedido, pero su pretendiente la acusó de ser cristiana ante el procónsul Pascasio en tiempos del emperador Diocleciano, que ordenó a sus soldados que la llevaran a un lupanar para que la violaran, y le dijo a Lucía lo siguiente: «Te llevaré a un lugar de perdición así se alejará el Espíritu

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Santo». Los soldados trataron de hacerlo, pero, por más que se esforzaban, no podían moverla de su sitio; intentaron atarla con cuerdas en las manos y en los pies, pero no pudieron llevársela. Inexplicablemente, la muchacha permanecía rígida como una piedra. Pascacio, al enterarse de lo sucedido, acusó a Lucía de brujería, y, por esa razón, fue llevada a la hoguera; sin embargo, el fuego no le hizo daño alguno. Al ver esto, ordenó que le sacaran los ojos, pero, a pesar de la mutilación, ella continuó viendo. Pascasio, entonces, ordenó que fuera decapitada.

[4] El piloto holandés del navío El Mundo de Plata, Enrique Ottsen, que arribó a nuestra tierra en 1599, anotó en su diario: «Viene a ser un país sin árboles... es un país *llano y "abierto"*, y divisamos allí algunas casas» (citado en Torre Revello, 1938, p. 548; el destacado es nuestro). También las cartas de los padres Cattáneo y Gervasoni repiten este esquema primario de caracterización de la llanura (1941); también el libro de Félix de Azara (1941); el de Alexander Gillespie (1921); las significativas obras de los hermanos Robertson (1838, 1839 y 1843 [las cartas pueden ser consultadas en las traducciones realizadas por Nova y Emecé, de 1950 y 2000]); Haigh (1920) y las numerosas obras de Bon Head, entre las que destaco *Vida de Bruce* (1830), *Murmullos de la fuente de Nassau* y *Los emigrantes* (1846), *Inglaterra desarmada* (1852), *Puñado de plagas francesas* (1852, dos tomos), *Ensayos descriptivos* (1857) y *El caballo y el jinete* (1861), reunidas en una selección de carácter antológico, *Las Pampas y los Andes* (1920). Consultar sobre este punto Minellono, 2008.

Artículos

APUNTES DE TEORÍA LITERARIA DESDE EL ARCHIVO DE VICENTE FIDEL LÓPEZ

Molina, Hebe Beatriz

Hebe Beatriz Molina hebemol@ffyl.uncu.edu.ar
Universidad Nacional de Cuyo , Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
núm. Esp.09, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 31 Marzo 2018
Aprobación: 24 Mayo 2018

URL: http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601676021/index.html

Resumen: Los archivos personales guardan tesoros. La Colección de los López, conservada en el Archivo General de la Nación (Buenos Aires), no es una excepción: la correspondencia familiar permite reconstruir las vicisitudes de esas vidas dedicadas a la política, y los manuscritos descubren los proyectos no concluidos y los vaivenes en las decisiones escriturales. En particular, las anotaciones del historiador y novelista Vicente Fidel López (1815-1903) manifiestan su interés permanente por la reflexión teórica no solo historiográfica, sino también literaria; y por ello, proporcionan claves para comprender el resto de su producción. En el presente artículo, pretendemos analizar esta faceta de su polifacética personalidad, pues consideramos a López como el principal teorizador literario del siglo XIX argentino. Nos centraremos en su *Curso de Bellas Letras* (1845) a fin de demostrar la originalidad de su planteo metaliterario. De este modo, además, nos proponemos rescatar los manuales de retórica y de poética como fuentes indispensables para los estudios de teoría literaria decimonónica.

Palabras clave: Vicente Fidel López, Teoría Literaria Argentina, *Curso de Bellas Letras*, Manual de Retórica y de Poética, Curso de Bellas Letras.

Abstract: *Personal files enclose treasures, and the Lopez collection kept in the General Archive of the Nation (Buenos Aires) is no exception. The family's correspondence makes it possible to reconstruct the vicissitudes of their lives devoted to politics, and manuscripts reveal inconclusive projects and fluctuations in writing choices. In particular, the notes of the historian and novelist Vicente Fidel López (1815-1903) show his constant interest in theoretical reflection, both historical and literary. Thus, they provide clues to understand this aspect of his versatile personality since López is regarded as the main Argentine literary theorist of the 19th Century. This paper focuses on his* Curso de Bellas Letras *(1845) and demonstrates the originality of his metaliterary approach. In addition, it reviews his manuals on rethoric and poetics as indispensable sources for the study of decimononical literary theory.*

Keywords: *Vicente Fidel López*, *Argentine Literary Theory*, Curso de Bellas Letras, *Manual of Rhetoric and Poetics*.

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Vicente Fidel López puede ser considerado un autor poco transitado por la crítica; la Colección de los López, una biblioteca oculta del siglo XIX, y el *Curso de Bellas Letras*, un texto marginal, merecen el rescate.

La Colección de los López contiene más de cinco mil cien documentos concernientes a los tres López: el padre, Alejandro Vicente —o solo don Vicente—; el hijo, Vicente Fidel —Fidel para la familia—; y el nieto, Lucio Vicente, además de las cartas de Carmen Lozano, esposa de Fidel, y otra documentación de autores diversos, según la catalogación preparada por el equipo del Archivo General de la Nación, encabezado por Graciela Swiderski (1999). Para esta exposición, interesan unos doscientos treinta y ocho documentos: la correspondencia familiar, fragmentos de obras inéditas y cuadernos de apuntes. La mayor parte de las epístolas entre padre e hijo atañe al período 1840-1856, durante los exilios de Fidel por Córdoba, Chile y Montevideo, hasta la muerte de don Vicente.

Siendo un escritor de larga trayectoria, trasciende como historiador, pero no como teorizador literario, aun cuando esta sea una faceta de sus múltiples actividades intelectuales, que merece ser enaltecida por la originalidad de su planteo. Aún más, analizar la teoría literaria argentina de mediados del siglo XIX es una tarea pendiente debido a la centralidad que han alcanzado los estudios con enfoques sociocríticos. Los académicos hablamos mucho de los contenidos ideológicos de los textos literarios y de sus autores, un poco de las formas gracias a las cuales esos contenidos se destacan y perduran, pero casi nada de las reflexiones metaliterarias que nuestros escritores no descuidaron. Generalmente conocemos los esbozos de teoría literaria que se hallan en los prólogos de los textos literarios o imbricados en escritos de índole filosófica; pero hay otro formato, apenas tenido en cuenta en la actualidad: el manual de retórica, es decir, el libro didáctico para enseñar a hablar y a escribir bien, el que —precisamente por su fin pedagógico— requiere una sistematización de los conceptos teóricos fundamentales.

Del autor que nos convoca, se comenta y se repite solo la caracterización sobre la novela histórica, que expone en la «Carta-prólogo» al editor Miguel Navarro Viola, que precede a la novela *La novia del hereje* o *La Inquisición de Lima* en su edición de 1854. Sin embargo, su interés por la teoría literaria es anterior y precoz. Para entender el desarrollo de su pensamiento, es necesario recordar primero, brevemente, cuál es su itinerario vital.

VICENTE FIDEL LÓPEZ

Se llamaba a sí mismo «hermano del himno» por ser hijo unigénito del autor de la «Marcha patriótica», con quien lo une una relación que supera los lazos filiales. Don Vicente es su primer maestro y, progresivamente, un fervoroso discípulo en materia de filosofía de la historia[1]. El padre le marca la impronta de la conducta moral, de la que el hijo hará su sello distintivo. Por seguir una axiología similar, Fidel también reconoce como su maestro a Diego Alcorta, médico y su profesor de Ideología o Filosofía, en el curso preparatorio de la Universidad de Buenos Aires. Esa asignatura incluía Retórica. En esta sección dedicada al bello decir, Fidel reemplaza a Alcorta durante unos meses de 1837.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Precisamente el año de 1837 representa un hito iniciático en su vida. Participa activamente en todas las actividades públicas y secretas de la Nueva Generación: la Asociación de Estudios Históricos y Sociales, el Salón Literario; *La Moda*, donde publica «Diálogo sobre alguna cosa importante» e «Importancia del trabajo intelectual». En Córdoba, en la primera etapa de su exilio, activa una sucursal de la Asociación de Mayo.

La vida en Copiapó, Valparaíso y Santiago no le resulta nada fácil, en parte por su propia necesidad de ser reconocido como un pensador original. Muchas veces, disfraza esta necesidad privada en un reclamo nacionalista a los chilenos, quienes no son —en su opinión— agradecidos con los argentinos (sobre todo, con los porteños) por la ayuda indispensable que les dieron durante las luchas independentistas y por la asistencia que, en el presente, reciben en materia de actualización intelectual, gracias a los exiliados.

De los cinco años de su estada en el país vecino, destaco su incorporación a la Facultad de Humanidades de la Universidad de Chile, su actividad periodística y su amistad con Sarmiento, otra relación que bien valdría la pena analizar. Juntos publican en el primer diario de Santiago, *El Progreso*; fundan y administran un liceo, y originan un fuerte debate periodístico sobre tendencias literarias, nada menos que contra Salvador Sanfuentes, una de las figuras más respetadas de la intelectualidad chilena. Deben de haber formado una pareja despareja. En sus cartas, Fidel se muestra como un joven reflexivo, mientras que Domingo es impetuoso. Fidel inicia, casi sin querer, la denominada Polémica de 1842, a cuyo fuego Sarmiento echa la mayor cantidad de leña. López publica el artículo «Clasicismo y Romanticismo», en el que explica que ha llegado la hora de superar no solo el Clasicismo, sino también el Romanticismo, tendencia que —en su visión— fomenta una sensibilidad muy individualista; lo que las sociedades americanas necesitan —afirma—, atendiendo a la evolución del tiempo y a la realidad que viven, es una Literatura Progresista, es decir, una literatura «útil a la humanidad [...] pan de los pueblos y uno de los instrumentos del progreso que ellos reclaman con pleno derecho» (Figueroa, 2004, p. 314). Los chilenos regresan el debate a la oposición Clasicismo-Romanticismo, por lo que la propuesta de López no es analizada. El concepto de «Literatura Progresista» semeja al de «Literatura Socialista», que han esbozado Echeverría, Gutiérrez y Cané en el Río de la Plata. A mi juicio, estas son las denominaciones que deberíamos usar para caracterizar la literatura argentina de buena parte del siglo XIX (1830-1870).

En Chile, Fidel se afirma como escritor de historiografía, manuales escolares, crítica literaria, novelas históricas y teoría literaria; también como poeta galante. En uno de sus cuadernos de apuntes (Doc. 5271), están copiados los poemas «Una visión», «A nombre de la S$^{ra.}$ E[milia]. H[errera]. de T[oro]» y «Mis disculpas», datados en 1843; poemas que ha escrito en los álbumes de jóvenes chilenas según la usanza de la época. En ellos, Fidel se muestra amable y gentil, pero también melancólico: el exilio se ha convertido no solo en su más fuerte experiencia vital, sino también en una impronta lírica.

De lo que publica en Chile, me interesa, en particular, el *Curso de Bellas Letras* (1845). Está concebido como un manual de retórica, pero, además, contiene definiciones sobre la literatura, en general, y sobre los géneros, en particular. Lo escribe para los alumnos del Instituto Nacional, dependiente de la Universidad;

PDF generado a partir de XML-JATS4R

por eso, está publicado con la «ortografía chilena». Su autor confía en venderlo en otros países, como Nueva Granada y Bolivia. Don Vicente se encarga de distribuirlo por la Argentina; Juana Manso lo publica en Album de Señoritas (1854). José Manuel de Estrada lo usa en la Universidad de Buenos Aires años más tarde.

Cuando se instala en Montevideo y en Buenos Aires, López se dedica a la abogacía, a la política (como funcionario y como legislador) y a la historiografía, que es su declarada vocación. No obstante, como la historia es una de las bellas letras, en su relato del pasado, se hallan tanto narraciones y diálogos ficcionales como comentarios metaliterarios. Por ejemplo, en *Debate histórico: Refutación a las Comprobaciones históricas sobre la Historia de Belgrano* (1882), la discusión de fondo se centra no tanto en el valor de los documentos en la tarea del historiador —según la postura de Mitre—, como en la veracidad de una reconstrucción del pasado hecha mediante un discurso literario, que exige del lector labor hermenéutica, pero que también debe ofrecer animación interesante para atraer a ese mismo lector.

Para completar el panorama de su intensa actividad, diré que la producción historiográfica de López es espiralada, desde *Vindicación de la República Argentina en su revolución y sus guerras civiles* (1841), hasta los diez tomos de *Historia de la República Argentina: Su origen, su revolución, su desarrollo político hasta 1852* (1883-1893).

Las novelas históricas que publica son cuatro: *Alí Bajá*, *La novia del hereje*, *La gran semana de 1810* y *La Loca de la Guardia*; apenas si han sido analizadas por la crítica literaria. La historiadora Daisy Rípodas Ardanaz, explorando en la correspondencia de los López, descubre el dato que permite asignarle a López la autoría de *Alí Bajá*, novelita histórica que aparece anónimamente en 1843 como folletín de *El Progreso*.

Escasean también los estudios sobre la *Revista Río de la Plata*, que López codirige con Juan María Gutiérrez y con Andrés Lamas entre 1871 y 1877. O sobre su labor parlamentaria y como ministro de Instrucción Pública, o el trabajo de dirección en la Universidad de Buenos Aires y en el Instituto Libre de Enseñanza, con Mitre. Ochenta y ocho años de una vida intensa (24 abril 1815-30 agosto 1903), que no podemos analizar ahora.

LOS TESOROS ESCONDIDOS EN LA COLECCIÓN DE LOS LÓPEZ

Una perla son los dos manuscritos de *El capitán Vargas*, novela histórica ambientada en Chile, en 1814, que el autor escribe y reelabora, pero deja inédita (publicada en Molina, 2015b). Incompletos se hallan, además, los dos primeros capítulos de «Liniers» (Doc. 5270), tal vez la novela que anunció como *El conde de Buenos Aires*; y «El último de los Pizarros (Acto primero)» (Doc. 5277), fragmento de un drama que deja inconcluso y que revela el interés permanente de López por el período colonial y por la cultura quichua —en particular, por su lengua—.

Otras perlas de la biblioteca oculta de Vicente Fidel López son dos cuadernos, los documentos 5271 y 5451. Nos interesa, en particular, el segundo: un cuaderno grande, de tapas duras, con cerca de doscientas hojas, no todas ocupadas y algunas faltantes, pues han sido cortadas al ras. Tiene la particularidad de que las

PDF generado a partir de XML-JATS4R

anotaciones están agrupadas por secciones; entre las secciones, hojas en blanco, para rellenar cuando fuese necesario. Las primeras páginas también están en blanco, como si el escritor pensase ocuparlas copiando algo muy importante, tarea que no llega a concretar. Las notas iniciales se refieren al nacimiento de sus hijos y, poco después, al de sus nietos, en fechas ubicadas entre 1876 y 1877. Más adelante, registra: «El 13 de Mayo de 1843 principié en Santiago de Chile un libro sobre literatura» y, a continuación, hay varias páginas en borrador sobre moral, armonía, poesía; luego, apuntes sobre historia y una lista de sus escritos en Chile de ese mismo año de 1843; pero, hacia el final del cuaderno, un texto de 1835. Estos años indican que el proceso de anotación es lento. La memoria parece no avanzar, sino retroceder, aunque la parcelación del cuaderno impide saber en qué orden se hacen las anotaciones. Lo único claro es que cada nota es un fragmento de memoria que se resiste al olvido. ¿Qué más ha registrado López? Pasajes de textos de autores europeos (Staël, Planche, Fortoul, Constant), en sus idiomas originales o en traducciones hechas por el propio López. Además, apuntes sobre diversos hechos y personajes históricos, como Merlos y Francis Drake (en inglés) para los antecedentes de los personajes de sus novelas; o sobre cuestiones religiosas europeas, por un lado, y la toma de Montevideo, por otro.

Entre las anotaciones estéticas, hay una traducción de un pasaje de *Mélanges de littérature et de politique* (1829), de Benjamin Constant, sobre la moral de una obra de imaginación, que no debe ser una moralidad legalista como la neoclásica, sino una que obligue al cambio de actitudes:

> 1.º La moral de una obra de imaginacion se compone de la impresión q^{e}. su conjunto deja en la alma; si cuando uno [#] deja el libro se encuentra mas lleno de sentimientos dulces, nobles, generosos q^{e}. antes de haberlo empezado, la obra es moral, y de una alta moralidad.
>
> ... Yo no sé p^{r}. q^{e}. parece q^{e}. desagrada á muchas gentes esta moral q^{e}. resultando de las emociones naturales influye sobre el tenor general de la vida. Será precisamente p^{r}. lo q^{e}. se estiende a todo [...], modifica necesariamte. nuestra conducta; mientras q^{e}. los axiomas directos quedan, p^{r}. decirlo así, en sus nichos? Seria tal vez p^{r}. q^{e}. no se quiere p^{a}. sí la moral q^{e}. nace del entendimiento y del entusiasmo; p^{r}. q^{e}. esta moral nos obliga en cierto modo á obrar mientras q^{e}. las maximas directas no obligan á los hombres sino á respetarlas? [...].
>
> Una obra de imaginacion no debe tener un obgeto moral, sino un resultado moral (Doc. 5451)[2].

Si bien este fragmento es solo una traducción del texto de Constant, el recorte del argentino evidencia su adhesión a esta idea. La moral «nace del entendimiento y del entusiasmo»: parece la fórmula del texto elocuente, ese que quiere convencer de algo importante con razones y con emociones, es decir, argumentando y conmoviendo al mismo tiempo. Toda literatura es (o debería ser) elocuente, retórica, con una finalidad no solo estética, sino también social, transformadora. En definitiva, un texto perlocutivo, en términos actuales.

Otros apuntes metaliterarios del documento 5451 son escritos sin datos pragmáticos, por lo que pueden ser traducciones (poco probable porque López suele ser prolijo y riguroso), reflexión personal a partir de alguna lectura o directamente elucubración teórica propia del autor. Las notas son didácticas, productos de una reflexión analítica que busca ser coherente e integral;

las explicaciones siguen un orden lógico claro y tienden a la definición, la caracterización y la clasificación. Un ejemplo:

> El drama trágico se puede dividir en
> terrible y — tragedia
> sentimental — melodrama
> Esto depende de q^{e}. lo trágico tiene dos momentos —el de la accion y el del remordimiento—
> Si el drama caé sobre el momento de la accion infunde el terror y se llama tragedia; si recae sobre el remordimiento inspira lastima y se llama melodrama. Cuando recae el drama sobre la accion es vivo y sorprende, cuando recae sobre el remordm^{to} es lánguido p^{r}. q^{e}. no tiene accion presente, de aquí el flojo interes qe. exita el melodrama (Doc. 5451).

También interesa un breve cuestionario —al estilo de los antiguos catecismos y textos didácticos similares— sobre la belleza y la fantasía. El último fragmento que destaco es un texto explicativo acerca del «Origen y psicología de la literatura», título que aparece tachado y sustituido por una autoaclaración: «Cosas de otro tiempo que quizás no son inútiles» (publicado en Molina, 2015a). La utilidad de estas «cosas» radica en la sistematización de las ideas estéticas de López.

En estos dos textos se advierte la preocupación por definir el rol de la fantasía en las actividades de la inteligencia. Recordemos que, durante la Ilustración, se endiosa la razón como la facultad suprema del ser humano, mientras que la fantasía no es recomendable porque *aparta* de la realidad concreta y «verdadera». López, quien cree en la evolución de las ideas, pero no en revoluciones drásticas, analiza la «psicología de la literatura» y llega a la conclusión de que la fantasía es tan importante como la razón. Su argumentación es la siguiente: el objeto de conocimiento es la verdad; la verdad se manifiesta en la armonía de las ideas, o sea, en el centro que las reúne y relaciona; a la verdad o a la armonía se puede acceder por dos vías: por medio de las deducciones metódicas de la razón, que accede a las formas inmediatas, o por medio de las rápidas y audaces conexiones que establece la fantasía, la que lleva al nivel más alto de las ideas. La fantasía, además, crea nuevas armonías, es decir, produce nuevas verdades, idealizaciones de la realidad, siempre bellas porque la forma de la armonía es la belleza. En definitiva, los productos de la fantasía no solo son bellos, sino también —y he aquí lo importante— son verdaderos.

EL *CURSO DE BELLAS LETRAS*

Esteban Echeverría alaba este manual en la «Ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 37» (1846): «obra utilísima para la juventud [...] que revela en el señor López facultades analíticas y sintéticas poco comunes entre nosotros; no conocemos ninguna obra escrita en nuestro idioma sobre la materia, que pueda parangonarse con la suya» (1972, p. 83). El juicio de Echeverría es correcto. No hay otro manual como este.

López actualiza la enseñanza de las Bellas Letras, la cual —hasta entonces— estaba supeditada a las *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, de Hugh Blair, que se conocían desde fines del siglo XVIII a través del original inglés, la traducción al francés y, sobre todo, a través del *Compendio* preparado por

PDF generado a partir de XML-JATS4R

José Luis Munárriz (1815), quien agrega comentarios y ejemplos de literatura española. El libro de López debe competir, además, con el *Arte de hablar en prosa y verso* (1825), de José Gómez Hermosilla, muy conservador y —en mi opinión— poco hábil para la interpretación de las connotaciones literarias; y con el *Manual de literatura* (1842), de Antonio Gil de Zárate, autor ecléctico, a quien el argentino cita reiteradamente. Téngase en cuenta que el compendio Blair-Munárriz, Hermosilla y Gil de Zárate son material de consulta obligatoria en las escuelas españolas desde comienzos del siglo XIX.

Elvira Narvaja de Arnoux analiza el *Curso de Bellas Letras* desde los estudios glotopolíticos. Lo ubica en distintas series, como la de las artes de escribir ilustradas, que incluyen los textos de Condillac, Blair, Jovellanos, Gómez Hermosilla, Fernández de Agüero y el de López, que cierra esa serie (Narvaja de Arnoux, 2008). Otra serie es la de los textos de retórica destinados a la escuela secundaria en el sur del continente americano (Narvaja de Arnoux, 2013). En ambos casos, el texto de López generalmente resulta ser la excepción por las novedades: la representación del «hombre que escribe» y de la situación de escritura, propia del Romanticismo (Narvaja de Arnoux, 2007, p. 65), y «una notable sensibilidad a lo diverso que lo lleva a orientar al lector respecto de los autores que pueden servir de modelo para variados estilos, modalidades y géneros» (2007, p. 77). Y, sobre todo, se destaca que López adopte, «por lo menos programáticamente, una perspectiva histórica que relativiza la actitud normativa»; que insista «en una regulación que tenga en cuenta las nuevas producciones discursivas»; y que destaque «la importancia de las prácticas de lectura y escritura, más que el conocimiento de las normas, en la formación de los jóvenes» (Narvaja de Arnoux, 2008, p. 322).

En cuanto al *Curso de Bellas Letras* como libro de retórica, Elvira de Arnoux afirma:

> Un caso excepcional es el de López, ligado a un temprano proceso de modernización del Estado chileno, que en los fragmentos en que busca teorizar los alcances de la disciplina señala enfáticamente: «cada época tiene y ha de tener su retórica» (p. VIII). Este gesto que no está presente, en general, en los libros de texto deriva no solo de las condiciones de producción sino también de la voluntad ilustrada (que por su etapa de formación en la Universidad de Buenos Aires ha calado hondo en él) de que todo debe ser sometido a crítica. Pero, asimismo, incide el cuestionamiento a las reglas en la producción artística propio del Romanticismo al cual adscribía el autor y que tendía a erosionar el edificio retórico. Si bien despliega un dispositivo normativo muestra que está históricamente situado, lo que se evidencia en los géneros que recorre (2013, pp. 194-195).

Un manual de retórica suele ser un instrumento político de dominio ciudadano. El *Curso de Bellas Letras* no logra ese estatus porque no responde a una política orgánica que se impone desde un gobierno. Por el contrario (y a esto apunta mi comentario), es una acción individual que quiere convertirse en norma social. No es un dato menor que la Universidad de Chile no lo haya aceptado finalmente. Fidel le cuenta a su padre que un nuevo ministro de Instrucción lo rechaza porque lo considera «un embrollo alambicado de especulaciones metafisicas y que el *Compendio de Blair* valia mucho mas p^{r}. la claridad y la corrección» (1846b Doc. 3979). Don Vicente le da otras razones: «Los accidentes á que esta sujeta una obra, son independientes de su merito. Tu calidad de arjentino, la ignor^{a} de la base filosofica de q^{e} has partido para formarla,

son sin duda los malos hados que rigieron en su publicación» (1846a, Doc. 2318).

En la «Introducción» del *Curso de Bellas Letras,* López *ha atacado de punta*, pues critica a Blair que no tenga en cuenta la evolución del pensamiento humano; a Hermosilla, que sea anticuado, terco y petulante; y a Gil de Zárate, que carezca de método (1845, pp. i-iii). Estas críticas manifiestan su ambiguo propósito de diferenciarse de los hipotextos europeos, al mismo tiempo que procura insertarse en esa tradición retórica; no obstante, es clara su conciencia de que ocupar el nicho vacío de la didáctica normativa hispanoamericana es una osadía, mucho más en una sociedad conservadora como la chilena (Stuven, 2008).

La novedad que incomoda se descubre en la comparación con el manual de Blair, que pondera el ministro chileno. Mejor dicho, en comparación con el compendio preparado por Munárriz, al que accedían los alumnos. El propio traductor enuncia la estructuración del manual, que evidencia los conceptos de fondo y el fundamento ilustrado: «cinco partes: 1.ª algunas disertaciones preliminares sobre el gusto y sobre las fuentes de los placeres: 2.ª la consideracion del lenguaje: 3.ª la del estilo: 4.ª la de la elocuencia: y 5.ª el exámen crítico de los demas escritos, tanto en prosa, como en verso» (Munárriz, 1823, p. VIII).

López, en cambio, empieza por analizar el concepto *literatura* en un sentido amplio y «vulgar», y, en un sentido estricto, la «idea especial», o sea, trata la literariedad de un texto. Y solo como una aclaración al margen, establece la siguiente distinción: «La *Literatura* ni da preceptos, como la *Retórica*, ni dogmatiza, como la *Crítica*; sino qe impone tendencias i civiliza. La Literatura desenvuelve las creencias sociales; la *Crítica* las discute; la *Retórica* se atiene sola o [sic] la organizacion material de la espresion: tales son sus diferencias terminantes» (López, 1845, p. 27). Por esto, el *Curso de Bellas Letras* está organizado en dos partes: la primera dedicada a las cuestiones retóricas generales, y la segunda, a los géneros literarios.

López, muy minucioso en sus explicaciones, atiende, por un lado, a lo que podríamos llamar «psicología de la literatura», según sus propias palabras; por otro, a la pragmática de la lectura, porque reconoce a la literatura como medio de comunicación unidireccional: «todo trabajo literario lleva en sí el carácter de una transmisión» (1845, p. 146). De aquí deviene el análisis del libro como una estructura tripartita, formada por un autor —«una INTELIJENCIA»—, el contenido —«FONDO del libro»— y la expresión —«Una escritura o una palabra, un signo» (p. 5).

El trabajo de la inteligencia es *crear* y disponer el asunto. El fondo consiste no solo en el contenido, sino, sobre todo, en la combinación lógica de las ideas, que hace posible la comprensión en el lector. Inteligencia y fondo dependen de la personalidad del autor, de su libre albedrío, de sus conocimientos, aunque están condicionados por el tiempo, por la evolución de las ideas en la sociedad, porque inteligencia y fondo constituyen la literatura de una nación. Solo la expresión está limitada por la ley de la perfectibilidad, que exige claridad y precisión, o sea, un buen decir; por lo que hay que acudir al arte de escribir, a la retórica, a las bellas letras. Las exterioridades del fondo son la forma, el plan y el estilo, esto es (en términos actuales), el género, la estructura interna y el discurso.

Sin embargo, aclara López, no todo libro es literario. Para esta calificación, hace falta un requisito: despertar sublimidad o belleza, es decir, producir un efecto

PDF generado a partir de XML-JATS4R

intenso en el lector. No hay mucha novedad en esta exigencia; sí en afirmar que la sublimidad y la belleza se originan «en la perfecta armonia de todas las partes con el objeto i el sentimiento qe el autor se propuso representar en ella» (1845, p. 12). Blair-Munárriz explican la sublimidad como uno de los placeres del gusto o facultad de juzgar (Munárriz, 1823, p. 12) y, por ende, atienden a los efectos provocados en el espectador, que dependen tanto del objeto observado (es decir, que sea sublime en sí mismo), como del estilo del escrito. López, por su parte, hace hincapié en la composición integral del libro, que asegura el efecto esperado en el lector y que le permite establecer una gradación, según la distancia entre el centro y las dependencias ligadas a ese centro: sublime, bello, lindo, regular, «a medida qe [la armonía] vaya teniendo centros mas palpables, ménos abstractos i ménos ideales» (1845, p. 15).

La armonía produce en el alma —aclara López— un «sacudimiento nervioso, por decirlo así, proveniente del rápido trabajo qe a debido hacer en un solo momento para transportarse por las vastas rejiones del pensamiento» (1845, p. 15). Este sacudimiento constituye la sublimidad de la idea percibida; y, en definitiva, manifiesta la cualidad poética del texto literario. Concluye con esta síntesis: «la *sublimidad*, la *belleza*, la *armonía* de la concepcion i la *poesía* de la espresion son las condiciones peculiares qe constituyen una obra literaria» (1845, p. 16).

Hasta aquí la novedad es sutil. Aparece con más nitidez en el capítulo segundo de la «Sección preliminar», cuando expone la «idea especial de la palabra literatura». López postula como axioma —siguiendo a Hegel, a Constant y a Villemain, entre otros— que la literatura es un «echo social» porque es consecuencia del «desenvolvimiento intelectual i moral» de un pueblo (1845, p. 17), y la «serie de libros» constituye un «echo istórico» de la humanidad; por eso mismo, la literatura integra un sistema interrelacionado con la filosofía, la religión y la historia. Cuando el pueblo alcanza un grado avanzado de progreso, aparece el libro, el cual manifiesta —a su vez— el nivel de civilización de esa sociedad. Todo libro «está destinado a enseñar», porque contiene «doctrinas» (p. 19), agrupadas en diversas escuelas; y, porque enseña, es «un *modelo* para los qe aprenden» (p. 18), un modelo artístico[3] del arte de pensar y del arte de expresarse. Por lo tanto, la literatura —en su sentido amplio de sucesión y conjunto de libros— es un elemento civilizador: «[c]omo echo histórico, patentiza los progresos de la intelijencia umana: como modelo artístico, refluye sobre esa intelijencia, la cultiva, la enseña, la civiliza» (p. 18). En síntesis:

> ... un libro, *para el qe lo sabe leer*, no solo es una compilacion de doctrinas, sino la espresion de cierta faz de una época, tal cual la concibe un individuo. De este modo, la Literatura se ermana [...] con la filosofia i *sus revoluciones*, en primer lugar; i en segundo, con el *carácter personal* i los accidentes especiales de la vida de los escritores (p. 26; el destacado es mío).

Para López, es un axioma que lo mejor, para el desarrollo intelectual, es la evolución progresiva y no el cambio radical; en literatura, «se necesita *sostener* i *variar* a la vez; *conservar* i *progresar*» (p. 27). ¿Qué se conserva en el desenvolvimiento histórico-social de la literatura? La forma, que nace asida al contenido: «las formas literarias espresan [...] la unidad intrínseca del asunto qe ellas visten. Tómese una tragedia, una historia, una novela, i se verá confirmada esta verdad; estas formas son, pues, tipos invariables de composicion» (p. 144).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

La cuestión del género, pues, no es, ni debe ser, un asunto superficial para la crítica; por el contrario, es primordial, del mismo modo que la forma es lo primero que diseña el autor apenas decide sobre qué asunto quiere escribir.

Ahora bien, la forma genérica es invariable, pero las prácticas literarias están marcadas por la dimensión temporal. López resuelve esta aparente contradicción a través de tipología discursiva orgánica, que atiende tanto al acto literario contextualizado como a las modalidades genéricas y a las nuevas formas que van apareciendo en la historia literaria debido al desarrollo de la civilización y a la emergencia de nuevas situaciones sociales. Por ejemplo: «La tragedia no es pues un jénero de obras literarias, sino una obra pura i exclusivamente griega, qe despues a sido imitada, pero no copiada, por las naciones modernas» (p. 274); en cambio, la novela o romance, «jénero desconocido casi absolutamente de los antiguos, es la mas viva i fiel espresion de nuestra moderna civilización», dice citando a Villemain (p. 295).

Para entender esta novedad y el carácter orgánico de esta teoría, volvamos a la comparación. Blair-Munárriz agrupan los géneros según la forma, en prosa o en verso. En prosa, la elocuencia, la historia, los escritos filosóficos, diálogos, cartas y, por último, «romances y novelas» como historias ficticias. En verso, la poesía, definida como «el lenguaje de la pasion ó de la imaginacion animada, formado por lo comun en números regulares» (Munárriz, 1823, p. 256). Describen siete tipos de poesía: pastoral, lírica, didáctica, descriptiva, de los hebreos (o poesía sagrada), épica y dramática (tragedia y comedia).

López aplica criterios ajustados a la circunstancia comunicativa: trabajos verbales (orales) y trabajos escritos; a los orales los subclasifica en «asuntos solemnes» y «asuntos vulgares»; y a los escritos los agrupa según la facultad mental —razón, memoria, fantasía— que predomine: textos filosóficos, históricos y poéticos, respectivamente (1845, p. 152), siguiendo en parte la propuesta ilustrada de la Enciclopedia[4].

Entre los discursos de la memoria, interesa recordar la definición de la historia como «*la representacion científica i literaria de todos los echos qe cambian el modo de ser de las naciones*; i qe por esto se llaman echos sociales» (1845, p. 213). López explica que se habla de representación literaria porque el historiador pone en relieve —mediante la forma, el plan y el estilo— aquellos acontecimientos que son fundamentales según su modo de ver (p. 213); es decir, mediante la retórica discursiva, el historiador configura el pasado según su propia interpretación. Nada menos que Roger Chartier (2001) advierte la modernidad de este planteo. Adjudicar una característica retórica a la historia y emparentarla con la novela histórica le trajo problemas a López; no solo la polémica con Bartolomé Mitre entre 1881 y 1882, sino, sobre todo, el mote de «mal historiador», causa primera de la actual marginación que padece.

Respecto de la fantasía, se destaca el hecho de que López empiece por definir y caracterizar esta facultad humana, ya que no es un tema desarrollado en las otras retóricas. La fantasía produce una ilusión cierta y verosímil, una «realidad ideal», la poesía: «toda poesía, pues, es la idealización de la realidad» (p. 237). Esto le permite superar la división por el aspecto formal del verso o de la prosa. Poesía, en esta teoría, es sinónimo de literatura (según el uso actual).

La clasificación que propone se basa, en consecuencia, en el aspecto de la realidad que se idealice: si son las sensaciones, se trata de poesía descriptiva o

PDF generado a partir de XML-JATS4R

pintoresca; si los sentimientos, de la lírica; si las pasiones, de la dramática; si los recuerdos históricos, de la épica; si la verdad o el error, lo respetable y lo ridículo, de la poesía didáctica y de la satírica.

En el último capítulo, López renueva la definición del género novela, pues no la considera una «historia fingida», sino una composición poética destinada a representar la vida familiar, privada y cotidiana, que complementa la vida pública, objeto de atención de la historia. El verso deja de ser requisito *sine qua non* para la mejor literatura:

> El *Qijote* de Cervantes es para nosotros un verdadero *poema épico cómico*, apesar de estar escrito en prosa, i de no ser istórico por los personajes ni la accion; como esta obra tiene tambien rasgos de novela (o de romance, segun se dice aora) nos servirá para ponerla como un ejemplo de los númerosos puntos de identidad qe ai entre el poema *Epico* i la *Novela* (p. 294).

La teoría se ajusta a los textos; y los textos, a los nuevos tiempos: sea el tiempo de la civilización y del progreso, a nivel mundial; sea el tiempo del retraso cuando la tiranía obstruye el camino de los progresistas. Las relaciones entre poder y literatura afloran en las últimas páginas del manual cuando describe la novela como

> ... una obra de partido i qe puede servir con eficacia para favorecer toda clase de miras. [...] cada escritor, segun su partido, cria tipos ideales de perfeccion o de iniquidad, qe pone en accion por medio de los resortes de la novela provocando las ideas i los sentimientos favorables o contrarios, qe quiere imprimir en sus lectores. [...] i asi es como la novela ha venido a ser en sus manos una palanca política o social de primer órden por sus poderosos resultados (p. 302).

La novela, en particular, y la literatura, en general, son presentadas como el instrumento civilizador más importante por su capacidad de producir mejoras sociales, conmoviendo y convenciendo a los lectores de que la acción moral es la única digna de toda persona. Pensemos en el *Facundo*, ejemplo puro de elocuencia, que veía la luz por esos mismos días; en *El matadero*, tal vez novela histórica, que ya se agitaba entre los papeles de Echeverría; y en *Amalia*, que pasará de novela política a histórica a medida que cambian las circunstancias, y Mármol modifica el texto original para la segunda edición, la definitiva.

El *Curso de Bellas Letras* es también un ejemplo cabal de libro literario. López sigue el método de escritura que él mismo propone. Primero ha decidido sobre qué asunto escribir e, inmediatamente, ha seleccionado la forma más apropiada. Decide promover una literatura progresista, preocupada por las cuestiones de sociabilidad que han emergido en los tiempos revolucionarios del siglo XIX; una literatura moral, que impela a transformar la sociedad hispanoamericana en naciones nuevas y libres. Decide promover esta literatura entre los alumnos avanzados, entre los jóvenes ávidos de novedades. Y, para ello, elige la forma del manual de retórica, único instrumento que llega seguro a todas las manos, porque todo alumno debe saber escribir bien. Pero, en el plan de su libro, la retórica ocupa solo la mitad, aun cuando extienda el espacio dedicado a las normas clásicas con ejemplos contemporáneos de autores americanos (como Olmedo, López, Bello, Heredia, Echeverría, Domínguez y Fernández Madrid). La otra mitad está dedicada a lo más específicamente literario, a la poética, las «exterioridades de las obras literarias tomadas en concreto i aplicadas a cada jénero de composición» (p.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

145). En esta parte, despliega no solo criterios lógicos de clasificación, sino también actualiza la lista de formas literarias disponibles, más acordes al siglo.

El resultado de las decisiones compositivas y estilísticas de Vicente Fidel López es un texto bello y armonioso, literario, además de estrictamente científico, que expone una teoría literaria coherente y única en el sur de Hispanoamérica. En medio de un proceso de pretendida independencia cultural y de inestabilidad política, López propone modificaciones sustanciales en el paradigma literario, por lo que se constituye en un agente de cambios ideológicos.

La comparación con los manuales posteriores, como *Elementos de teoría literaria* (1883), de Calixto Oyuela, o *Teoría literaria* (*Nueva preceptiva*), de Enrique de Vedia (1913), proporciona otras pruebas acerca de la originalidad, la coherencia y el carácter precursor del *Curso de Bellas Letras*; pruebas que aportaremos en otro momento.

Referencias Bibliográficas

Alcorta, D. (1902). Curso de Filosofía. *Anales de la Biblioteca*, *II*, 1-180.

Gil de Zárate, A. (1842). *Manual de literatura: Principios generales de poética y retórica y resumen histórico de la literatura española* (12.a ed.). París: Garnier Hermanos.

López, V. F. (1845). *Curso de Bellas Letras*. Santiago de Chile: Imprenta del Siglo. Texto digitalizado en trapalanda.bn.gov.ar.

López, V. F. (1846a). Carta a Vicente Fidel López. Buenos Aires, 21 jun. 1846 [inédita]. Archivo General de la Nación. Colección de los López, Doc. 2318.

López, V. F. (1846b). Carta a Vicente López. Montevideo, 24 jul. 1846 [inédito]. Archivo General de la Nación. Colección de los López, Doc. 3979.

López, V. F. (1854, septiembre). Carta-prólogo. En La novia del hereje, o la Inquisición de Lima. *El Plata Científico y Literario, II*, 147-154.

López, V. F. (1921). *Debate histórico: Refutación a las Comprobaciones históricas sobre la Historia de Belgrano*. Buenos Aires: Librería La Facultad.

López, V. F. (s. f.). Cuaderno de apuntes [inédito]. Archivo General de la Nación. Colección de los López, Doc. 5271.

López, V. F. (s. f.). Cuaderno grande de apuntes [inédito]. Archivo General de la Nación. Colección de los López, Doc. 5451.

Munárriz y S., J. L. (1823). *Compendio de las Lecciones sobre la Retórica y Bellas Letras de Hugo Blair*. Madrid: Imprenta de Sancha

Chartier, R. (2001). Un debate histórico entre diario y libros. En Madero, R. *El origen de la historia: Sobre el debate entre Vicente Fidel López y Bartolomé Mitre* (pp. 11-17). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

Figueroa, A. (2004). *Ensayistas del Movimiento Literario de 1842*. Santiago: Editorial de la Universidad de Santiago de Chile.

Madero, R. (2001). *El origen de la historia: Sobre el debate entre Vicente Fidel López y Bartolomé Mitre*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

Madero, R. (2005). *La historiografía entre la república y la nación: El caso de Vicente Fidel López*. Buenos Aires: Catálogos.

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

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Molina, H. B. (2015a, julio-diciembre). Documento. «Cosas de otro tiempo que quizás no son inútiles»: Manuscrito de Vicente Fidel López. Homenaje en el bicentenario de su nacimiento. *Revista de Literaturas Modernas, 45* (2), 141-155.

Molina, H. B. (2015b). *El capitán Vargas (1846-1848), novela inédita de Vicente Fidel López*. Buenos Aires: Teseo.

Molina, H. B. (2015c). *Vicente Fidel López: exilio y novela histórica; Edición crítica y anotada de textos ignorados*. Buenos Aires: Teseo.

Narvaja de Arnoux, E. (2007). Hacia una reflexión autónoma sobre la escritura: las Artes de escribir de la Ilustración. *Verba, 34*, 59-79.

Narvaja de Arnoux, E. (2008). *Los discursos sobre la nación y el lenguaje en la formación del Estado (Chile, 1842-1862): Estudio glotopolítico*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

Narvaja de Arnoux, E. (2013). La formación retórica de la elite criolla en la etapa de construcción del Estado nacional. *Estudios: Centro de Estudios Avanzados, 29*, 189-215.

Rípodas Ardanaz, D. (1962-1963). Vicente Fidel López y la novela histórica: Un ensayo inicial desconocido. *Revista de Historia Americana y Argentina, IV* (7-8), 133-175.

Stuven, A. M. (2008). El exilio de la intelectualidad argentina: polémica y construcción de la esfera pública chilena (1840-1850). En Myers, J. (ed. vol.) y Altamirano, C. (dir. serie). *Historia de los intelectuales en América Latina. Vol. I.La ciudad letrada, de la conquista al modernismo* (pp. 412-440). Buenos Aires: Katz Editores.

Swiderski, G. (dir.) (1999). *Archivo y colección «Los López»*. Buenos Aires: Archivo General de la Nación.

Notas

* Doctora en Letras. Profesora titular efectiva de Literatura Argentina I. Universidad Nacional de Cuyo-CONICET. Correo electrónico: hebemol@ffyl.uncu.edu.ar

[1] Sería interesante estudiar más profundamente la relación entre ambos como dos hombres de letras, dos intelectuales que hacen de la política y de la literatura el modo principal de hacer *patria*.

[2] En esta y en todas las citas respeto la grafía original.

[3] Modelo artístico, ya que la escritura de un libro no es un hecho natural, sino la combinación de una porción de medios, que produce belleza, armonía y poesía.

[4] Clasificación del conocimiento humano propuesta por Francis Bacon en el «Libro Segundo» de *De Dignitate et Augmentis Scientiarum* (1605), y retomada por D'Alembert en el «Discours préliminaire» de la *Encyclopedie* (1751). Diego Alcorta la expone, pero prefiere el criterio de atender a la naturaleza del objeto estudiado; y, por lo tanto, reconoce cinco ciencias: las matemáticas, la física, las ciencias intelectuales (cuyo objeto solo es reconocido por el pensamiento), la historia y las bellas artes. Una de las bellas artes es la poesía, subclasificada en «narrativa, lírica, didáctica, fugitiva y dramática» (1902, p. 171). La novela no figura en esta clasificación.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Artículos

LÍMITES CONCEPTUALES Y ESTÉTICOS DE LA VISIBILIDAD DE UN ARTISTA: EL CASO DE AMELIA BIAGIONI

Piña, Cristina

Cristina Piña cpinaorama@gmail.com
Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
núm. Esp.09, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 31 Marzo 2018
Aprobación: 24 Mayo 2018

URL: http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601676022/index.html

Resumen: El presente trabajo se propone dar cuenta de la importancia que, para la comprensión y la visibilización de la poesía de Amelia Biagioni, tiene el pensamiento de Gilles Deleuze. Ello obedece a que los conceptos que este pensador elabora en sus textos de filosofía del arte permiten dar nombre al conjunto tanto de procedimientos que caracterizan la obra de la poeta argentina como a su trayectoria nómada y rizomática en cuanto no recala en ningún grupo y talla su propia lengua en la lengua materna, como lengua menor, en el sentido de avanzar hacia la agramaticalidad, la destrucción de la sintaxis y la transformación del poema en un ser de sensación.

Palabras clave: Visibilización, Perceptos, Afectos, Sensaciones, Lengua Menor.

Abstract: *The goal of this work is to explain the importance that Deleuze's theory of art has for making visible Amelia Biagioni's poetry. This happens because the concepts Deleuze developed in his writings on philosophy of art allow us to give name to the different writing devises typical of the Argentine poet's work. Also to explain her nomadic and rizomatic path, in the sense she doesn't belong to any literary group and carve her own language in her mother tongue as a minor language, in the sense it becomes each time more a-grammatical, breaks syntaxes and transform the poem into a "being of sensation".*

Keywords: *Making Visible*, *Percepts*, *Affects*, *Sensations*, *Minor Language*.

I

Como lo demuestra la historia literaria, las diversas épocas no han estado, en muchos casos, a la altura de los autores que en ellas escribieron, dejándolos perdidos en la invisibilidad y en la falta de legitimación.

Si reparamos en nuestra literatura, más allá de la tardía recepción de Borges, son buenos ejemplos Héctor Viel Temperley y Amelia Biagioni, quienes escribieron toda su obra poética con muy escaso reconocimiento crítico.

Sin entrar en generalizaciones acerca de los motivos que, en cada caso, determinaron su tardía recepción, me interesa especialmente el caso de Amelia Biagioni, ya que, para la invisibilización y la postergación de su poesía —a partir de su segundo libro, cada vez más extraterritorial en el paisaje de la poesía

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

argentina—, uno de los factores determinantes fue la carencia de instrumentos teóricos adecuados para abordarla.

Porque, dentro de un ámbito universitario y crítico que, en el enfoque de la evolución literaria, avanzó poco más allá del formalismo ruso para quedar capturado en el rígido esquema de la «estructura del campo intelectual» postulado por Pierre Bourdieu (1983) —con su delimitación de lugares fijos para comprender el estado de un determinado momento literario—, pocas posibilidades de comprensión tenía una poeta esencialmente dinámica y autónoma como Biagioni. Porque no pertenecía a ningún grupo ni estética fijos y fue cambiando su estilo y su ubicación en el panorama poético a partir de una constante experimentación con la palabra y del encuentro con variadas experiencias estético-científicas del presente y del pasado, del arte argentino e internacional, de la literatura, la música o la pintura.

Si hasta ahora he evitado los conceptos de Deleuze, fundamentales para dar cuenta de una producción, una trayectoria y una voz de estas características, fue para transmitir la dificultad de leerla con el enfoque histórico-teórico en boga vigente en el momento.

Porque, mientras consideremos el panorama de nuestra literatura como un mercado de puestos fijos —palabras de Bourdieu (1983, p. 21)—, solo podremos distinguir en él a aquellos escritores que tienen vocación sedentaria y gregaria —pues forman grupos con propuestas estéticas comunes y más o menos cristalizadas, o la crítica los lee así—, y que están instalados en una subjetividad más o menos estable en el sentido de no estar problematizada en su escritura.

En cambio, cuando visualizamos al supuesto «panorama» como una superficie que va ampliándose y transformándose continuamente, según una dinámica nómada y rizomática, la extraterritorialidad donde está cautiva la obra ilegible deja de ser un espacio carcelario para convertirse en un trayecto donde se despliega su singularidad.

Este enfoque, asimismo, nos permite dar cuenta de los sucesivos «encuentros» de la voz poética con escritores de los que se «contagia» y de quienes volverá a apartarse a lo largo de su trayectoria. También, gracias a él, podemos dejar de lado la idea de la inclusión obligatoria y perdurable de los escritores en grupos, noción que, más allá de resultar esclarecedora para Biagioni, permite explicar la trayectoria de autores como Borges y Girondo, que emigran de los sucesivos grupos a los que pertenecieron.

Pero, además de este primer acceso a la obra de Biagioni vinculado con el enfoque histórico-evolutivo, los conceptos de Deleuze dan cuenta, con singular precisión, de las diversas transformaciones por las que pasa aquella en cuanto al sujeto, al estilo y a la delimitación del espacio y el tiempo.

Para comenzar, me detendré en los títulos de sus seis libros sucesivos, que se manifiestan como un signo profundamente revelador de la dinámica de territorialización/desterritorialización que domina su producción poética, además de iluminar su concepción del espacio. Para ello, recordaré algunos conceptos de la filosofía del arte de Deleuze, sea individualmente o junto con Guattari[1].

Para el filósofo, por la estrecha vinculación existente entre hombre y animal —el cual sería el hombre desterritorializado—, el arte no es privativo del ser humano, sino que se trata de algo que comparte con el animal. Así, el acto artístico

PDF generado a partir de XML-JATS4R

aparece básicamente como «territorialización», es decir, trazado de un plano de composición frente al caos y sobre el cual se construye la «Casa», formada por «lienzos de pared», según los llama de acuerdo con una imaginería básicamente pictórico-arquitectónica, que delimitan el espacio de lo familiar o natal. Pero, a partir de tal construcción, es necesaria la desterritorialización por medio de líneas de fuga que, siguiendo las fuerzas del «Universo» como lo llama, vuelvan a ponerse en contacto con el «plano de composición» para así seguir ampliando el territorio en una dinámica rizomática. Lo que en él se crea son perceptos, afectos y bloques de sensaciones, que implican la desubjetivación de percepciones, afecciones y sensaciones y, por un lado, la ruptura con una concepción del sujeto que lo entiende como molaridad —es decir, estructura fija y jerárquicamente organizada— a fin de que el escritor entre en un devenir menor —en el sentido de devenir niño, animal, mujer sin cristalizar en ninguna figuración— como, por el otro, una minoración del lenguaje, ya que por «estilo» Deleuze entiende poner en vibración el lenguaje, llevarlo a la agramaticalidad al arrancarlo de sus reglas y convenciones para que exprese afectos y perceptos. Porque, como decía Proust, el escritor escribe en una lengua extranjera, en tanto debe tallarse una lengua propia dentro de la lengua mayoritaria. En este sentido, habla Deleuze de una «minoración» del lenguaje.

Pasando ahora a los títulos de los libros de Amelia Biagioni, el primero, *Sonata de soledad* (1954), si bien no da cuenta de un territorio específico como arraigo y espacio de despliegue de la palabra poética, sino que se refiere a una forma musical, cuando leemos los poemas, advertimos que el territorio que la poeta traza con sus palabras es su auténtica «Casa», en palabras de Deleuze (1993 pp. 186-189): el paisaje de su provincia natal, Santa Fe, con sus animales, pájaros, flores, árboles y amplias extensiones de campo. Pero, igualmente importante, la forma musical elegida, la sonata, como nos enseña la teoría musical, es una forma fija en tres partes —que, en este caso, incorpora, tras el *Allegro* y el *Adagio* tradicionales, un *Rondó*—, lo cual le da una estructura especialmente cerrada. Veamos, si no, lo que señala Deleuze acerca de aquella: «Si se considera la sonata, hallamos en ella una forma enmarcadora particularmente rígida, basada en un bitematismo, y cuyo primer movimiento presenta los lienzos de pared [...]» (1993, p. 192). Sin embargo, como lo dice a continuación, se trata más bien de una «forma-encrucijada» porque los grandes autores van a abrirla por medio del tema con variaciones y de otros recursos, de manera tal que los «lienzos de pared» que delimitan la «Casa» se separan, y así se produce una línea de desterritorialización o fuga para retomar el «plano de composición», siguiendo así la dinámica rizomática del arte.

Y precisamente eso ocurre con la estructuración de la sonata en Biagioni, ya que las partes que inserta antes, durante y después del desarrollo de los tres movimientos canónicos constituyen desterritorializaciones o fugas de ella.

Es decir que, aunque el plano que la poeta traza contra el caos en su obra de arte toma la forma de un territorio/«Casa» delimitado, el hecho de que lo nombre y lo estructure según la forma sonata, por un lado, traza una línea de segmentación dura y, por el otro, una línea de fuga en tanto se abre a partir de la inclusión de otras secciones.

Cuando pasamos a su segundo libro, *La llave* (1957), el título, al margen de abandonar la forma musical, nombra un elemento que convoca concretamente

PDF generado a partir de XML-JATS4R

lo espacial, pero más para clausurarlo o abrirlo a otro que para detenerse en él. Es decir que ahora se alude indirectamente a la presencia de dos espacios y al pasaje del uno al otro o al bloqueo de dicho tránsito. Y, en efecto, nos encontramos, como lo señalan los subtítulos de las secciones en que se divide el libro, con un sujeto poético desarraigado de su territorio anterior —la provincia natal— que, trasladado a la ciudad, se ve confinado a un territorio, la «HABITACIÓN 114», que no logra ser una «Casa», sino un mero cuarto de hotel con sus connotaciones de encierro y de transitoriedad. De allí, la nostalgia por la «Casa» perdida que aparece diseminada en todo el libro.

A ese carácter no acogedor del territorio, se suma la imposibilidad de fugarse hacia otro, como se ve con claridad en el poema que cierra el libro, «Bosquejo del último canto», donde la única salida de la habitación cerrada que la voz poética puede anticipar es la muerte y el hundimiento en el silencio final, que, sin embargo, es «Verbo delicioso», como lo vemos en las siguientes estrofas, entresacadas de él:

Un insaciable frío
será mi largo amante. En este lecho
ya comienza a ser mío.
Ensayadme las manos sobre el pecho.
[...]
Te abro con un suspiro,
cerradura del cielo misterioso.
Ah, Silencio, te miro
y me hundo en tu Verbo delicioso (2009, pp. 224 y 226).

Llegamos así a su tercer libro, *El humo* (1967), donde algo de la profunda transformación que significa dentro de su poesía está connotado en el título. El sujeto comienza su devenir incesante en alfombra, llovizna, humo, mariposa y se deshace como instancia molar para ser puro «agujero», según se dice en esta estrofa de «Me distraje un instante»:

Fija, vaciada, ausente,
un agujero soy
por donde pasa el mundo,
veloz, sin detenerse,
agitando sombreros,
se escurre en mi vacío,
cómo huye (2009, p. 292).

Y, de la misma manera, el lenguaje comienza a vibrar en un estilo profundamente transgresor y personal, donde, en pos de la sensación, se rompen la sintaxis y la gramática convencionales, como se ve en un fragmento de la segunda parte del poema «El humo»:

Y ardiendo en otro tiempo
acuden
las lenguas bífidas rosadas
carmesíes,
las sibilas convulsas
las mil

PDF generado a partir de XML-JATS4R

ardiendo guay
consumen,
las lenguas miserere
las euménides púrpuras
consuman,
ardiendo amén,
las lenguas encarnadas
las perversas y santas inocentes
prosiguen
ardiendo azules escarlatas
metidas hasta el gris
hasta la sangre verídicas,
ardiendo... (2009, p. 266)

Sí, así como ocurren esos fenómenos, el territorio se desmaterializa en ese humo que surge de la ciudad y donde hasta el plano de composición parece esfumarse. Tal desmaterialización/desterritorialización extrema quedaría asimismo confirmada en dos metáforas que aparecen en el último poema del libro. Me refiero al «pecho del vacío», por un lado, y a la «palabra asombrosa / [...] la que suena y suena y suena/ y no fue ni será pronunciada» (2009, p. 293), por el otro.

Y a partir de esa desterritorialización extrema, el espacio se dinamiza con un ritmo creciente, según aparece señalado en los títulos de los tres libros posteriores, llamados, respectivamente, *Las cacerías*, *Estaciones de Van Gogh* y *Región de fugas*, y los cuales me parece importante tomar en conjunto para poder señalar las relaciones de movimiento y de variación que se establecen entre ellos y los anteriores.

Si, en *Las cacerías*, el espacio desaparece a favor de la dinámica de la cacería y, en *Estaciones de Van Gogh*, aparece en forma de lugares transitorios y hechos para ser atravesados en la dinámica del andar, en *Región de fugas*, se lo nombra como el ámbito donde se cumple la dinámica de la fuga, en el sentido de huida, desterritorialización y conexión rizomática. Asimismo, y en relación con su primer libro —*Sonata de soledad*—, cabe señalar la profunda significación que tiene el cambio de forma musical elegida, ya que, como sabemos, la «fuga» es también un procedimiento musical. En efecto, frente a la rigidez enmarcadora de la sonata que antes destacaba Deleuze, la fuga —a la que ciertos musicólogos incluso se niegan a considerar una forma prefiriendo llamarla *textura* o *procedimiento* por la gran variedad de configuraciones que ha tomado a lo largo de la historia— es un procedimiento de singular dinamismo, que, lejos de «enmarcar», pone en libertad la multiplicidad de voces que en ella se conjugan y entrecruzan. Es decir que la doble acepción de la palabra «fuga» —huída y textura musical— funciona como índice de la apertura y del dinamismo extremos adquiridos por la poesía de Biagioni. Pero, asimismo, el título del libro constituye una apretada síntesis de lo que para la poeta fue la poesía: el trazado de un territorio para inmediatamente ampliarlo y ponerlo en movimiento por medio de líneas de fuga y de desterritorialización.

Y si tal síntesis se da en el título de su último libro, en *Las cacerías*, encontramos una figuración singularmente ajustada de la puesta en movimiento del espacio que venimos analizando, cuando, en el poema «Bosque», la voz poética dice: «[...] el universo es un oscuro claro andante bosque / donde todo movimiento es cacería» (2009, p. 361).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Atendiendo a lo señalado, me parece que resulta evidente la línea de progresiva y extrema desterritorialización trazada por los títulos de sus libros, que, por cierto, se apoya en la textura misma de un estilo cada vez más vibrante y transgresor, y en la constante transformación del sujeto lírico, por nomadismo y por devenir minoritario, en una multiplicidad rizomática, como veremos a continuación.

II

En primer término, veamos el estallido del sujeto como entidad molar que se da en la poesía de Biagioni, pero no solo para hacer un recorrido de sus diversos momentos de transformación, sus devenires y su nomadismo, sino para demostrar cómo, si carecemos de elementos teóricos —en este caso, deleuzianos, y, en menor medida, kristevianos—, nos resulta difícil captar esa dinámica.

En efecto, tanto como la teoría del lenguaje y del sujeto poético de Julia Kristeva (1969 y 1974) significó un camino privilegiado para entender los procesos de estallido y de destrucción por los que pasa el sujeto lírico en poetas como Alejandra Pizarnik y Oliverio Girondo, ante la obra de Biagioni, no resulta tan fructífera en función de la importancia que tiene en ella la negatividad, vinculada con la concepción psicoanalítica del deseo.

En efecto, por sus bases psicoanalíticas de raigambre tanto freudiana como lacaniana, la teoría de Kristeva concede un lugar central a la pulsión de muerte y a la negatividad. Así, la práctica poética se entiende como transgresión de lo simbólico y acceso a lo semiótico, vuelta del sujeto a la instancia previa a su constitución, que lo expone a la pulsión de muerte, sumiéndolo en el goce y poniéndolo en un riesgo extremo.

Tal concepción, que nos lleva del sujeto hablante al sujeto cerológico, implica una experiencia de dolor y de pérdida, manifiesta en la tonalidad trágica que, casi sin excepciones, adquiere el poema que, a fuerza de trabajar con lo semiótico, consigue atravesar y deshacer al sujeto hablante.

Pero ante la poesía de Amelia Biagioni, si bien la teoría de Kristeva nos puede allanar el camino para comprender el proceso que atraviesa la subjetividad lírica en su tercer libro, *El humo*, que a los efectos de la transformación del sujeto poético es capital, no puede dar cuenta de la afirmación, contra todo dualismo y cualquier forma de negatividad, de la multiplicidad gozosa y nómada del sujeto lírico que, a partir de *Las cacerías*, se despliega en sus libros sucesivos.

Para comprender este proceso —que ante todo nos llevará a consideraciones de tipo contextual, en el sentido del nomadismo de la poeta en cuanto a sus afiliaciones estéticas—, partamos de señalar que Biagioni comenzó su obra en la estela del romanticismo personalista a través de una ubicación equidistante del sencillismo de su comprovinciano José Pedroni y del neorromanticismo de la generación del cuarenta, que daba por sentado un sujeto concebido como origen del poema y lugar donde se cumplen las experiencias sentimentales y religioso-espirituales, luego trasladadas a la escritura poética, para después revertir radicalmente dicha relación y entender al sujeto como producto de la praxis poética. Tal reversión implicó, simultáneamente, abandonar cualquier inscripción estética que no implicara la libertad de una experimentación incesante con el lenguaje para alcanzar un *estilo Biagioni* —en el sentido de tallar una lengua propia y extranjera en su lengua materna, como quería Proust—. Ese

PDF generado a partir de XML-JATS4R

estilo se caracteriza por su progresiva agramaticalidad y su vibración afectivo-perceptiva logradas no solo por negación de la lógica lingüística, sino también por la acumulación vertiginosa de palabras musicalmente asociadas y por el trabajo gráfico sobre la página. En este sentido, el estilo Biagioni se encuentra en las antípodas del tipo de escritura practicado hasta su segundo libro, donde la voz propia está sofocada por el uso de las formas fijas, la métrica y la rima tradicionales que actúan —al igual que la forma sonata antes considerada— como marco rígido para su voz.

Esta opción experimental la convirtió en una especie de nómada de todas las estéticas, las concepciones del espacio, el tiempo y el sujeto, lo que lleva a que su poesía se apropie, con singular libertad, desde los recursos anafóricos y la creación de nuevas palabras de Girondo a las interrogaciones borgianas, desde la voz de la rana homérica a la voz de Dios, desde el desgarramiento de Hölderlin y Van Gogh a la afirmación vital de Hemingway, entre muchas otras voces con las que se conecta a lo largo de su trayectoria.

Para llegar a ese simultáneo anonadamiento del sujeto como unidad y homogeneidad, y del lenguaje como algo propio y personal por medio del recurso de adueñarse de la palabra ajena y asumir enunciativamente multiplicidad de identidades, Biagioni pasa, de manera fulgurante, del personalismo de sus dos primeros libros a la impersonalidad mallarmeana por el vaciamiento del yo que se registra en su tercer libro, *El humo*, para comprender el cual resulta adecuada la teoría kristeviana. Porque aquí nos encontramos con la emergencia de un genotexto pulsional que nos lleva a la instancia del sujeto cerológico, como se ve de manera privilegiada en su figuración como «agujero» que cité antes.

Sin embargo, aunque el libro termina con ese vaciamiento extremo del sujeto, antes se ha iniciado la dinámica de los devenires y de la multiplicidad enunciativa, en tanto la voz poética pierde su homogeneidad para devenir llovizna, mariposa, paloma y humo de la ciudad. En este sentido, *El humo* aparece como una auténtica bisagra entre dos concepciones del sujeto, del lenguaje y de la escritura. Como del sujeto y del lenguaje ya hablé, detengámonos en la concepción de la escritura que se plantea en el libro, la cual, si, por un lado, coincide con la teoría kristeviana por su negatividad, por el otro, se constituye en apertura hacia la forma peculiar que adoptará la dinámica del devenir en *Las cacerías*. En efecto, como se ve privilegiadamente en el poema «Oh tenebrosa fulgurante», del que citaré solo tres estrofas, aquí la escritura se ha convertido en ritual de devoración del sujeto en su carácter de instancia cerrada y de origen o causa de la práctica artística, para convertirlo en *efecto* de ella. Así, ese yo, a la vez destruido y materializado en sus restos, se convierte en lugar de paso y manifestación de lo real —en «profecía y viento», según las metáforas elegidas por la poeta—, voz innominada a partir de la cual se producen significaciones móviles:

Oh tenebrosa fulgurante, impía
que reinas entre cábala y quimera,
oh dura poesía
que hiciste mi imprevista calavera.
[...]
Por qué bajaste oscura. Mis despojos
creas, desencadenas mi esqueleto.
Devoraste mis párpados, mis ojos,

PDF generado a partir de XML-JATS4R

mi corazón secreto.
[...]
Por qué. Pero me ofrezco, y apaciento
mis huesos, y mi cara se acostumbra
a ser tan solo profecía y viento.
Come, cuerva. Y relumbra (2009, pp. 65-66).

Cabe señalar, asimismo, que, tras una práctica casi exclusiva del verso libre, en este poema, como indicación clara de la transformación que se opera en la concepción de la poesía, la realiza partiendo de un poema con metro tradicional (endecasílabos y heptasílabos) y rima.

Sin embargo, cuando llegamos al cuarto libro, *Las cacerías*, ese lugar vacante es asumido por multiplicidad de figuraciones subjetivas que, del Supremo Cazador que pronuncia el primer poema, van pasando por los diversos enunciadores que podemos identificar en los sucesivos textos: hormiga, rana, tigre, león, San Pablo, San Simeón el estilita, lunauta, fugitiva, señalada y partiquina, entre otros.

Además de esa transformación fundamental, se rompe la propia unidad de la voz que enuncia el poema, dando lugar nuevamente a la irrupción de lo múltiple. Así, en un mismo texto, las voces se desdoblan y se establece entre ellas un diálogo que constituye la sustancia del poema.

Por su parte, la metáfora que encarna la transformación del sujeto en efecto y no en causa del poema y en espacio de significaciones móviles adquiere, en este libro, una figuración más radical en la sección 3 del poema «Decir»:

Cuando recibo una palabra inesperada
la retengo y vigilo sus diferentes porvenires
hasta que alguno de ellos
de pronto se recuerda se incorpora
y no hay palabra ya
sino un gran viento que me empuña (2009, p. 347).

Sin embargo, desde *Las cacerías* en adelante, las divisiones y las multiplicaciones del yo no se plantean como alienación y negatividad, sino como afirmaciones vitales y eufóricas de una univocidad en la multiplicidad que, como en una disposición nómada y anárquica de las diferentes especies y figuras sobre la superficie de la realidad, no entraña jerarquías ni binarismos atributivos. Así, se celebra por igual a la hormiga y al santo, a la víctima y al victimario, a la risa y a la plegaria, y las palabras ajenas van articulándose para formar ese *estilo Biagioni*, entendido, por un lado, como agenciamiento colectivo de enunciación —es decir que lo dicho surge de diversidad de voces—, y, por el otro, como minoración y puesta en vibración del lenguaje, a fin de que transmita afectos y perceptos, como se puede ver en el poema «El todo», entre tantos otros:

Porque un corpúsculo
tiene en pasión y acción
el volumen del cielo
y porque el tiempo avanza retrocediendo
y porque solo hay pan hambriento vertiginoso
y porque solo ves con límites
puedes decir simplificando:

El todo es un instante o ascenso

PDF generado a partir de XML-JATS4R

con un amor o víctima primera
de otro
consumido
por la víctima
de otro
devorado
por la víctima
de otro y siempre así
feliz y atroz
y siempre diferente,
hasta un amor o víctima final
que es la primera
dentro de otro universo (2009, p. 401).

Tal proceso se hará todavía más rico y complejo en *Estaciones de Van Gogh*, donde la subjetividad se disemina hasta llegar a un punto de multiplicación radical, en tanto entraña una simultánea pluralización del supuesto sujeto biografiado —el pintor holandés— y, por momentos, una identificación/articulación con el sujeto de la enunciación, a la par que las palabras de uno y de otro —la correspondencia de Vincent, los poemas de Biagioni— se enhebran y dialogan. En ese sentido, el lugar antes ocupado por el «yo» y vaciado en *El humo*, ahora aloja una multiplicidad que tiene otras características que la de *Las cacerías*, pero igual potencia afirmativa.

Por fin, llegamos al punto extremo del trabajo de minoración del lenguaje que convierte al poema en un *ser de sensación*. A partir de una acumulación inédita de sustantivos o adjetivos, Biagioni logra, por un lado, darle una cualidad casi pictórica al poema —factor que se percibe tanto al ver los diseños que van trazando las palabras sobre el blanco de la página, como al captar el valor de pincelada que tiene cada vocablo en la acumulación señalada—, y, por el otro, hacerlo vibrar de manera singular, como se ve en esta segunda parte del primer poema de «Arles»:

2

Con toques fusas gritos y cadencias
que se combaten y se abrazan
con acordes contrapuntos y armónicos
agónicos violantes o felices
pinta el concierto salvaje alado hermoso doloroso
la blanca verde púrpura negra música
solo amarilla de la humana vida
que suena en todo espacio padecido
en todo rastro o reino
del pensamiento el ansia el acto.
Pinta la música encarnada
la música vidente
la música de la verdad (2009, p. 463).

Llegamos así a su último poemario, *Región de fugas*, donde además de continuarse el diálogo intertextual —con Hölderlin, con Tennessee Williams—, de construirse nuevas figuraciones subjetivas —el oro, la «niña de mil años»—, se tematiza la pluralización subjetiva a través de la palabra «muchedumbre», que vuelve, una y otra vez, para nombrar al sujeto, como en este ejemplo:

PDF generado a partir de XML-JATS4R

y al ver mi dibujada muchedumbre
me asalta
me unifica me cunde... (2009, p. 43)

Tal muchedumbre, que además está en un incesante movimiento nómada, llega a un punto de singular contraposición con la Nada mallarmeana, pues la impersonalidad y la negatividad del poeta francés se convierten en afirmación de la multiplicidad, más allá de todo dualismo o negación de la vida.

Por todo lo dicho, Biagioni aparece como una poeta de la afirmación total sin negatividad, ya que, rompiendo cualquier oposición binaria, concita los opuestos para afirmarlos en un gesto, por momentos, de aceptación, pero, en muchos otros, directamente de celebración, que acoge, a la vez, en una conjunción no sintética, opuestos como Dios y el cuerpo, San Pablo y la rana, lo múltiple y lo uno, el movimiento y la quietud, el nomadismo y la contemplación, la devoración y la comunión.

En tal sentido, su poesía, donde nada está negado, parece dar incluso un paso más allá respecto de los grandes afirmadores de la vida —Deleuze, Nietzsche— en tanto incluye, en su universo poético, también la trascendencia, que para ella no es incompatible con la reivindicación del cuerpo, la animalidad, el gesto de matar, el sufrimiento y la muerte, ni tampoco aplasta a la inmanencia.

III

Sabemos que ni Biagioni leyó a Deleuze, ni Deleuze, a Biagioni, a pesar de lo cual los conceptos del filósofo francés aparecen como claves de lectura casi pensadas a propósito para hacer que una obra tan peculiar se despliegue y exhiba su singularidad frente al lector.

Si se da tal coincidencia, creo que obedece a que ambos creadores —recordemos que para Deleuze tanto el filósofo como el artista lo son— enfrentan las situaciones de su trayecto creador con actitud similar. Ambos optan por el movimiento, la multiplicidad y el devenir frente a la quietud, la unidad y la afirmación del ser; ambos rechazan la negatividad y tienen una voluntad afirmativa y vital; ambos deshacen la molaridad del sujeto entendiendo la tarea de escribir como devenir no ya filósofo ni poeta, sino «otra cosa» en una constante dinámica de fuga y de desterritorialización.

Por último, ambos demuestran una libertad soberana a la hora de construir sus respectivas creaciones. En Deleuze, lo vemos en los materiales con los que construye su pensamiento, que provienen tanto de filósofos —Bergson, Nietzsche, Leibniz, Spinoza— y de artistas —de Proust a Beckett, del *lied* alemán a Boulez, de Klee a Bacon— como de científicos —de Von Uexkull a Geoffoy Saint Hilaire o Simondon.

En Biagioni, no solo porque, en su trayectoria nómada, hizo rizoma con escritores que van desde Pedroni hasta Mallarmé, Girondo y la poesía mística española y con científicos y pintores que nos llevan de la física contemporánea a la pincelada de Van Gogh, sino porque construyó un estilo a la vez inconfundible y en metamorfosis incesante, donde las convenciones caen, y la vibración de afectos y de perceptos convierte a sus poemas en auténticos *seres de sensación*.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Referencias Bibliográficas

Biagioni, A. (2009). *Poesía completa*. Edición de Melchiorre, V. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Bourdieu, P. (1983). *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios Ediciones.

Deleuze, G. ([1964] 1972). *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama.

Deleuze, G. ([1979] 2003). Un manifiesto menos. En Bene, C. y Deleuze, G. *Superposiciones* (pp. 75-102). Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.

Deleuze, G. (1981) (4.a ed.). *Francis Bacon. Logique de la sensation* (2 vols.). París: La Vue le Texte/Éditions de la Différence.

Deleuze, G. ([1990] 1996a). *Conversaciones* (2.a ed.). Valencia: Pre-textos.

Deleuze, G. ([1993] 1996b). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996.

Deleuze, G. (1995, sep. 1). L' immanence, une vie... *Philosophie*, (47), s. p.

Deleuze, G. y Guattari, F. ([1980] 1988). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Pre-textos.

Deleuze, G. y Guattari, F. ([1975] 1990) (2.ª reimp.). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era.

Deleuze, G. y Guattari, F. ([1991] 1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.

Kristeva, J. (1969). *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. París: Éditions du Seuil/ Coll. Pointz.

Kristeva, J. (1974). *La revolution du langage poétique*. París: Éditions du Seuil.

Notas

* Magíster en Pensamiento Contemporáneo. Profesora titular (jubilada) en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Correo electrónico: cpinaorama@gmail.com

[1] No indico dónde se encuentra cada uno de los conceptos de Deleuze y de Guattari porque se van repitiendo en sucesivos libros de manera más o menos idéntica. En la bibliografía, figuran los textos fundamentales de donde los he tomado (Deleuze, 1964/1972; 1979/2003; 1981; 1990/1996a; 1993/1996b; 1995; Deleuze y Guattari, 1980/1988; 1975/1990; 1991/1993).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Artículos

LA AUTORÍA EXHIBIDA DE JUANA MANSO. LA VOZ QUE QUISO SER SILENCIADA

Rojo Guiñazú, Milagros

Milagros Rojo Guiñazú
milagrosguinazu@gmail.com
Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
núm. Esp.09, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 31 Marzo 2018
Aprobación: 24 Mayo 2018

URL: http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601676023/index.html

Resumen: El canon oficial de la literatura decimonónica argentina se ha caracterizado por priorizar y por ensalzar las producciones de los escritores varones tanto de la Generación del 37 como de la del 80; instalando lo que puede considerarse como un discurso único que dio lugar a una nueva producción literaria vista como una prolongación del Estado en orden al modelo de nacionalidad construido. Centrándonos en la Generación del 37, sabemos que las voces de Echeverría o la de Sarmiento no son —desde ninguna perspectiva— las únicas que se dejan escuchar en esos tiempos. Graciela Batticuore (2005) sostiene que la voz incipiente de la mujer en la organización nacional se presentó a través de diversas manifestaciones de su autoría. Juana Manso la exhibió de forma incómoda para ciertos varones de su tiempo; sin embargo, gracias a ello, fue marcando un camino hacia la profesionalización de la escritora, reconociendo la escritura como una estrategia de conquista de un espacio simbólico. Es así que su obra *Los misterios del Plata* ([1846] 2011) permanece casi ausente del canon y de la crítica especializada. En este artículo, queremos aportar una mirada crítica a la narrativa de Manso, puesto que consideramos que las innovaciones literarias que ella introduce al género narrativo hispanoamericano la ubican en un escalafón de mayor prestigio que el asignado a Echeverría; pero, claro está, como la literatura argentina del siglo XIX se escribió en masculino, esta autora y sus aportes teóricos a la narrativa argentina han quedado casi en el olvido.

Palabras clave: Autoría, Escritura, Silenciamiento, Narrativa, Canon.

Abstract: *The official canon of nineteenth-century literature in Argentina has been characterized by prioritizing and extolling the productions of male writers, both in Generations of 1937 and 1980; installing what can be considered as a unique discourse that gave rise to a new literary production seen as an extension of the State in order to the model of nationality built. Focusing on the Generation of 37 we know that the voices of Echeverría or Sarmiento are not —from any perspective— the only ones that are allowed to be heard in those times. Graciela Batticuore (2005) argues that the incipient voice of women in the national organization was presented through various manifestations of its authorship. Juana Manso exhibited it uncomfortably for certain men of her time; however, thanks to that, it was marking a path towards the professionalization of the writer, recognizing writing as a strategy of conquest of a symbolic space. Thus, his work* Los misterios del Plata *([1846] 2011) remains almost absent from the canon and from specialized critics. In this article we want to provide a critical look at Manso's narrative, since we*

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

consider that the literary innovations that she introduces to the Latin American narrative genre place her on a higher prestige scale than that assigned to Echeverría; but, of course, as nineteenth-century Argentine literature was written in masculine, this author and her theoretical contributions to Argentine narrative have been almost forgotten.

Keywords: *Authorship*, *Writing*, *Silencing*, *Narrative*, *Canon*.

> *Sin ella nosotros seríamos sumisas, analfabetas, postergadas, desairadas. Ella es el ejemplo, la virtud y el honor que ensalza la valentía de la mujer, ella es, sin duda, una mujer*
>
> JUANA MANUELA GORRITI sobre Juana Manso (en el día de su entierro) (citado en Araujo, M., 2011, p.13).

LA AUTORÍA EXHIBIDA Y SUS RIESGOS

> *Una mujer pensadora es un escándalo y usted ha escandalizado a toda la raza*
>
> DOMINGO F. SARMIENTO, en *Epistolario íntimo*

Escribir con firma de mujer en el Río de la Plata durante el siglo XIX es una problemática que se circunscribe a la distinción de cuál es verdaderamente el espacio asignado a la mujer. Así, la autoría femenina (Batticuore, 2005) es una categoría que, en principio, puede desarticularse en tres, a saber: la autoría escondida, la autoría intervenida y la autoría exhibida.

Buena parte de las mujeres escritoras utilizaron, en algún momento, la estrategia de esconder su autoría, puesto que detrás del anonimato, del uso de seudónimos, pudieron publicar. No obstante, esta forma de ocultamiento silenció muchas voces a lo largo de este siglo, extendiendo la invisibilización a través del tiempo.

Así lo expone Batticuore:

> Podría decirse que, tanto en América como en Europa, a lo largo del siglo XIX el seudónimo femenino expresó un recaudo contra la amenaza siempre latente de una condena a la mujer y desde luego a la artista. Sin embargo, no siempre su elección responde al pudor real o a la timidez extrema por parte de una autora que encuentra en este recurso la manera de resguardar su cuestionable apetencia de ser leída. La adopción del seudónimo responde a móviles diversos en cada caso, pero casi siempre presenta motivos y entramados complejos de desentrañar [...] (2005, p. 229).

Es menester aclarar que los miembros de la Generación del 37 propiciaron la figura de la lectora republicana en diversos escritos. Quizás los más recordados sean los que se publicaron en *La Moda* o en *El Iniciador*. Pese a ello, la exhibición de la autoría no componía el imaginario romántico, salvo raras excepciones, como fue el caso de Mariquita Sánchez de Thompson; dado que la literatura escrita por mujeres generaba una incomodidad amenazante en el mundo intelectual —particularmente masculino—[1].

En este contexto, irrumpen muchas voces femeninas; una de ellas, sobre la que nos detendremos en este artículo, es Juana Paula Manso; quien firma con

PDF generado a partir de XML-JATS4R

nombre y apellido sus escritos, los publica y lucha —incansablemente— por la reivindicación y la defensa de la propiedad intelectual de las mujeres.

Graciela Batticuore sostiene que

> [a] comienzos de la década de 1860 Mariquita Sánchez, ya de regreso a su patria, está nuevamente al frente de la Sociedad de Beneficencia y discute con Sarmiento acerca de la funcionalidad y los límites de la educación femenina. Son los mismos años en que Juana Manso lleva adelante una osada, difícil y a ratos polémica empresa como publicista y defensora de la educación laica y mixta en la Argentina. Para entonces todavía son pocas las mujeres que se animan a publicar sus textos con nombre propio o confían en labrarse un futuro como literatas [...] (2005, p. 223).

¿Cuáles son los riesgos que asume Manso cuando decide exhibir su nombre?

Ella lo arriesga todo porque no decide silenciar su voz, porque no abandona su vocación como escritora, como pensadora, como intelectual. Y con esa determinación, abre un camino hacia el futuro.

Se niega a aceptar el principio de inferioridad y de la exclusión femeninas (Bourdieu, 2000), no atribuye validez a la asimetría fundamental que se instaura por sobre la hegemonía masculina, la que se establece entre el hombre y la mujer en el terreno de los intercambios simbólicos. Transgrede el lugar simbólico y lo protagoniza en carne y hueso, no quiere ser un objeto, sino un sujeto con derechos.

Duby y Perrot exponen que

> ... Al promediar el siglo, la escritora Juana Manso daba constancia de la continuación de esta situación: «La sociedad es el hombre: él solo ha escrito las leyes de los pueblos, sus códigos; por consiguiente, ha reservado toda la supremacía para sí; el círculo que traza en derredor de la muger es estrecho, inultrapasable [sic], lo que en ella clasifica de crimen en él lo atribuye a la debilidad humana; de manera que, aislada la muger [sic] en medio de su propia familia, de aquella de que Dios la hizo parte integrante, segregada de todas las cuestiones vitales de la humanidad por considerarse la fracción más débil, son con todo obligadas a ser ellas las fuertes y ellos en punto a tentaciones, son la fragilidad individualizada en el hombre!» (1993, p. 351).

La naturaleza de su entrega tiene componentes interesantes. La figura de su padre juega un rol trascendental, puesto que la estimula, la publica, reafirma y reconoce su voz. Luego harán lo suyo José Mármol y Domingo Faustino Sarmiento respecto de su valoración como escritora y como promotora de la educación laica, mixta y estatal.

Mercedes Araujo sostiene que

> Manso es feminista, convoca a las mujeres a luchar por sus derechos, es antiesclavista y anticlerical y lo demuestra con el discurso y la acción, establece sus alianzas, denuncia la desigualdad, la hipocresía, la secularización del matrimonio y promueve la educación. Es y vive en la vitalidad de la denuncia, rechaza los intentos normativos de la docilidad y el silencio, no cree en la inocuidad de la falta y se enrola y entrevera en una pura y auténtica enunciación, pero en consecuencia, es duramente tratada e injuriada. Aun así nunca aceptó el lugar de la subordinación o la afonía, sino todo lo contrario, actuó, se defendió y enjuició a quienes la calumniaban (2011, pp. 14-15).

Exhibida y escandalosa, la voz de Manso —lamentablemente— fue silenciada. En los estudios de crítica argentina, su autoría, con escasa suerte, es mencionada, pero sus obras no son trabajadas. Para una mujer que asumió los riesgos con nombre propio es una tragedia que las mujeres y los varones en el siglo XXI no gritemos a viva voz su obra.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Los misterios del Plata. Episodios históricos de la época de Rosas escritos en 1846 se publicó por entregas en 1852, en forma de folletín, en el Periódico *O Jornal das Senhoras*, de Río de Janeiro, fundado y redactado por Juana Manso. A partir de ese momento, la novela tuvo varias reediciones. En esta oportunidad, destacamos y trabajamos sobre la reedición corregida y prologada por A. A. Muñiz en 1924, recuperada en la Colección Las Antiguas (Editorial Buena Vista, Córdoba, 2011).

De neto corte antirrosista, la obra se empapa de un intenso componente moral con un agudo tenor de denuncia y de oposición contra los valores conservadores que prevalecen y que colocan a la mujer en un evidente lugar de marginalidad.

Tras la subyacente emergencia por la denuncia política, encontramos, en la obra de Manso, una urgencia literaria (Araujo, 2011). Como miembro silenciado de la Generación del 37, ella también esgrime su confrontación discursiva e ideológica hacia Rosas y su régimen.

> Mi país, sus costumbres, sus acontecimientos políticos y todos los dramas espantosos de que sirve de teatro hace ya tantos años, son un misterio para el mundo civilizado.
>
> Misterios negros como el abismo, casi increíbles en esta época y que es necesario que aparezcan a la luz de la verdad para que el crimen no pueda llevar por más tiempo la máscara de la virtud; para que los verdugos y las víctimas sean conocidos y el hombre tigre —conocido hoy con el nombre de Juan Manuel de Rosas— ocupe su verdadero puesto en la historia contemporánea; el de un tirano atroz y sanguinario tan hipócrita como infame (Manso, 2011, p. 21).

Los personajes en la novela están seleccionados y definidos de una manera magistral. La autora desea transparentar sin ocultamientos la grieta inaugural de la Argentina: unitarios versus federales; acompañando la estigmatización de cada grupo detrás del otro par dicotómico, civilización y barbarie.

Los personajes principales, Valentín y Adelaida de Avellaneda, son románticos, están movidos por sus ideales. Son defensores de la justicia, del ciudadano incorruptible:

> ... Valentín de Avellaneda, [...], es atrapado por los federales comandados por el tirano Rosas, el hombre tigre, al regreso desde un exilio que lo ha torturado por la ajenidad, la inutilidad y la falta de pertenencia, junto a su mujer y su hijo, cuando se encaminan hacia una nueva tierra en donde asentarse, la joven república de Corrientes (Araujo, 2011, p. 15).

Avellaneda representará, sin miramientos, a la civilización —desde la perspectiva sarmientina y mansoniana—. Y, del otro lado, estará la barbarie en su máxima expresión:

> —¿Qué dices Adolfo? No, hijo mío; vive para consolar a tu madre y para vengar un día tu patria, si es que ese tirano que hoy la despedaza no ha caído ya en holocausto de tanta sangre que ha derramado.
>
> —¡Oh, papá! ¡Cuánto odio a ese hombre!
>
> —No odies el hombre —respondió el preso— detesta el tirano de tu patria; no lo odies porque asesina a tu padre, al fin yo no soy más que un miserable grano de tierra. Detesta en Rosas el opresor de sus paisanos, el enemigo de la ley, del honor, de la virtud y cuanto noble y buena tendencia tiene el corazón del hombre; cuando llegues a serlo, no persigas a ninguno de su familia, porque ellos no tienen la culpa de sus crímenes (Manso, 2011, p. 79).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

El hombre, aun sobre la hora culmine de su vida, no llena de resentimientos a su hijo. Sigue conduciendo su moral hacia la de un hombre digno.

La pareja romántica se consolida. Valentín no es nada sin su mujer, y ella no es nada sin su hombre. La fuerza de la familia republicana parece tomar cuerpo, y ellos son un dispositivo que, como tal, hace frente a la adversidad, al adversario temible y temido de la barbarie rosista. Al menos Sommer (2006) lo piensa desde la apelación que efectúa la novelística para dejar de pelear y convertirse en auténticos ciudadanos a partir de la constitución de familias nacionales.

Alianzas, oposiciones, oscuridad, barbarie, civilización. Palabras que atraviesan la literatura argentina decimonónica en general, y la novela de Manso en particular. Esta literatura pensada, según el decir de David Viñas, con Rosas (junto a Rosas, a pesar de Rosas, contra Rosas) cruza cada estrategia del escritor en cuanto a su contenido y a la construcción de sus personajes y de sus decires que van dando forma a la novela.

Ese posicionamiento del que habla Sommer (2006) —de la civilización blanca respecto del barbarismo de los negros— no podría concebirse sobre una pareja que no fuera de hombre y mujer (es decir, heterosexual), y en donde la mujer no se constituyera como una buena lectora romántica, capaz de llevar adelante el proyecto de familia que se ideaba desde la joven generación argentina; en términos de Batticuore, el modelo de la mujer republicana y romántica que sueñan los jóvenes del 37. La cultura patriarcal atraviesa al paradigma, ella es lo que es o puede proyectarse a un futuro, en relación directa y exclusiva con y por el hombre que la acompaña.

La pareja Valentín-Adelaida se vincula, en más de un punto, con la pareja romántica de Esteban Echeverría Brian-María. Ella lo salva, lo rescata. Él es el abatido, el que está por morir. La heroína romántica asume la forma de mujer, pero no de cautiva en términos echevarrianos. Aquí la barbarie no son los indios, sino los federales. Esa nula alusión a Rosas en la obra *La cautiva*, en la obra de Manso, estalla a viva voz.

Brian y María sucumben porque la barbarie indígena es irremediable, es impetuosa. Valentín y Adelaida no, porque aún es probable que Rosas caiga, que su barbarie llegue a su fin.

Retomando las palabras de María Rosa Lojo,

> [p]odríamos decir que, en los textos fundadores de Sarmiento, Echeverría y Mármol, lo bárbaro se reinstala en un gesto de usurpación simbólica y toma por asalto la programática explícita del relato, para activar mecanismos de ambivalencia y de polisemia desde los personajes y espacios protagónicos (2015, p. 290).

En el discurrir de la historia, Manso hace escuchar su voz. Se entromete en la narración, nos pide que estemos atentos, que no olvidemos ciertos datos, que no nos arrebate la monotonía de la historia. Algo improbable, claro está, para todos los que hemos disfrutado de esta obra literaria.

Las formas de la narración confieren pistas de estilo, las que debemos destacar, en honor a su autora.

Manso introduce sus opiniones y argumentos acerca de Rosas, sus partidarios y su tiempo. Los subtítulos son sugerentes, como, por ejemplo, «Explicaciones necesarias», «Proceso de un unitario», «Conclusión».

A lo largo de las páginas, tomamos conocimiento del pensamiento de la escritora. Acercándose a ciertas concepciones de Bourdieu, vemos cómo los

PDF generado a partir de XML-JATS4R

rosines (partidarios de Rosas según la autora) son dominados que «... aplican a las relaciones de dominación unas categorías construidas desde el punto de vista de los dominadores, haciéndolas aparecer de ese modo como naturales» (2000, p. 50).

Así, la digresión del discurso (Grupo π, 1987) de Manso se evidencia. La perspectiva desde la que narra está teñida de su subjetividad. Continuamente introduce notas al pie que permiten justificar el recorrido que, en cierta medida, sugiere al lector, al decodificador del texto.

BREVES CONCLUSIONES

Juana Manso exhibió su autoría y asumió cada uno de los riesgos posibles: como escritora, como mujer, como publicista, como antirrosista.

La novela *Los misterios del Plata* nos muestra un triste ejemplo del silenciamiento de una voz por la crítica. Hemos estudiado —y lo seguimos haciendo— a buena parte de los escritores varones que definieron el cuerpo de la literatura decimonónica argentina. Pero aún tenemos cuentas pendientes... muchas, tal vez demasiadas.

Así, lo expone Francine Masiello:

Las mujeres escritoras [...] critican, con frecuencia, el discurso nacionalista emergente y proponen, en cambio, una alianza entre los países de América Latina. Ponen un ojo crítico sobre las prácticas del nuevo estado, denuncian a los políticos corruptos, y especulan sobre posibles formas de inserción de la mujer en el espacio público. Aquí, el tema de la educación adquiere nuevas resonancias en cuanto a la formación del Estado.

Si bien es cierto que Sarmiento es la voz dominante del siglo XIX argentino, ya que arma el proyecto nacional de mayor envergadura, habría que considerar también la crítica del rosismo ofrecida por la voz femenina. En ese campo, las mujeres se declaran en contra de las guerras internas, denuncian la barbarie que domina el gobierno federal y celebran, después de Caseros, el inicio de la democracia. Para ellas, emancipar a la patria es condición previa de la emancipación de la mujer (1994, pp. 8, 9).

Referencias Bibliográficas

Araujo, M. (2011). Prólogo. En Manso, J. P. *Los misterios del Plata*. Córdoba: Buena Vista Editores.

Batticuore, G. (2005). *La mujer romántica: lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870* (1.a ed.). Buenos Aires: Edhasa.

Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

Duby, G. y Perrot, M. (1993). *Historia de las mujeres* (t. 8). Madrid: Taurus.

Manso, J. P. ([1846] 2011). *Los misterios del Plata*. Córdoba: Buena Vista Editores. Colección Las Antiguas.

Sommer, D. (2006). Un círculo del deseo: los romances nacionales en América Latina (Laissaque, L., trad.). *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, (16), 3-22.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Viñas, D. (2005). *Literatura argentina y política. I. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

Lojo, M. R. (2010). Sarmiento, crítico literario y promotor de mujeres escritoras: su lectura de Eduarda Mansilla. En De Marco, M. Á. y González, J. R. (eds.). *Visiones de Sarmiento* (pp. 121-131). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina.

Lojo, M. R. (2015). La literatura argentina del Siglo XIX, objeto de la crítica y materia de la ficción. Cuadernos de Literatura, XIX (37), 285-312.

Grupo π (1987). *Retórica general*. Barcelona: Paidós.

Massiello, F. (1994). Introducción. En Massiello, F. (comp.). La mujer y el espacio público. El periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX. Buenos Aires: Feminaria.

Notas

* Profesora y licenciada en Letras. Profesora adjunta de Literatura Argentina i en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste. Correo electrónico: milagrosguinazu@gmail.com

[1] Cabe destacar que Mariquita Sánchez de Thompson solamente escribió, en su tiempo, textos que podrían considerarse circunscriptos al espacio de lo privado, como ser cartas, memorias.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Artículos

EL LORO VISTE A LA MODA: HÉCTOR LIBERTELLA Y LA INDUSTRIA EDITORIAL

Rosain, Diego Hernán

Diego Hernán Rosain dhernan_rosain@live.com.ar
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
núm. Esp.09, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 31 Marzo 2018
Aprobación: 24 Mayo 2018

URL: http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601676024/index.html

Resumen: Es imposible pensar la obra de arte por fuera del mercado. A pesar de que existan obras que no fueron premeditadas para participar dentro del circuito económico o que no son aptas para la comercialización por su complejidad o su escasez de público, el mercado busca incorporar artistas marginales y herméticos a su amplio catálogo para explotar nuevos horizontes. Desde este punto, tanto en *Ensayos o pruebas sobre una red hermética* (1987) como en *El árbol de Saussure. Una utopía* (2000), Héctor Libertella analiza el rol del escritor dentro del mercado y la función de la obra de arte como mercancía. Por un lado, reconoce al loro: el escritor que repite incansablemente un estilo, una forma, una moda de época para no estar al margen de los acontecimientos. Pero ese loro siempre corre el riego de agujerear el molde-modelo sobre el cual escribe y convertirse en un segundo tipo de escritor: el loco, el esquizofrénico, el patógrafo adicto a la letra y a los vaciamientos del sentido. Este aboga por la utopía de un lenguaje que no comunica, que no modifica al sujeto que observa/lee, sin interpretaciones ni devoluciones; un signo sin significado. El lector se vuelve, así, la justificación de la obra hermética. Nuestra hipótesis será que Libertella enarbola al patógrafo como el único capaz de oponer resistencia a las leyes del mercado, produciendo una obra en vistas de ser consumida, pero no interpretada; donde el acto de interpretar esté supeditado al de la mirada en bruto.

Palabras clave: Héctor Libertella, Mercado, Industria Editorial, Loro, Loco.

Abstract: *It is impossible to think the art object outside the market. Although there are works that were not premeditated to participate in the economic circuit or that are not suitable for commercialization due to their complexity or shortage of public, the market seeks to incorporate marginal and hermetic artists into its extensive catalog to explore new horizons. From this point, in both,* Ensayos o pruebas sobre una red hermética *(1987) and* El árbol de Saussure. *Una utopía (2000), Héctor Libertella analyzes the role of the writer within the market and the function of the work of art as a commodity. On the one hand, he recognizes the parrot: the writer who tirelessly repeats a style, a form, a fashion of the era so as not to be on the sidelines of events. But, on the other hand, that parrot always runs the risk of boring the mold-model on which he writes and becomes a second type of writer: the madman, the schizophrenic, the pathologist addicted to the letter and the emptying of meaning. This one advocates to a utopia of a language that does not communicate, which does not modify the subject that observes/reads without interpretations or devolutions; a sign without significance. The reader becomes, thus, the justification of the hermetic work. Our hypothesis*

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

will be that Libertella hoists the pathograph as the only one capable of resisting the laws of the market, producing a work in view of being consumed, but not interpreted; where the act of interpreting is subordinated to the rough look.

Keywords: *Héctor Libertella*, *Market*, *Cultural Industry*, *Parrot*, *Madman*.

INTRODUCCIÓN

La escritura como simple práctica humana no es, claramente, una actividad que dependa directamente de los vaivenes del mercado, en general, ni de la industria editorial, en particular. La escritura es una experiencia independiente y autónoma, no precisa ser comercializada para que efectivamente se produzca. Sin embargo, todo texto que busque y desee formar parte de las hordas del mercado estará sujeto a sus normas, deberá subsumirse a ciertos principios que lo rigen, ya que sus intereses no coinciden, la mayoría de las veces, con los del artista y su obra de arte. De esta manera, el mercado podría definirse como

> ... un conjunto de operaciones de intercambio que afectan a un determinado sector de bienes (en este caso, los textos), en tanto materiales como inmateriales. Su afectación produce una alteración o mudanza en la cualidad de las cosas, a tal grado que resulta absurdo imitar cualquier naturaleza con justo derecho o propiedad (Cedeño, 2010, p. 72).

Así dicho, el escritor argentino Héctor Libertella (1945-2006) entendía que la industria editorial se había convertido indefectiblemente en el nuevo meridiano cultural, ya que es la encargada de distribuir y de posicionar a los escritores dentro del campo literario contemporáneo y de premiarlos o defenestrarlos. Si bien se puede creer en la autonomía de la obra de arte, para Libertella, ninguna producción escapa a la coerción del campo editorial y de las modas vigentes. Aun los textos más vanguardistas están impregnados por las normas de publicación, pues se posicionan a favor o en contra de los principios que ellas suponen. Es así que Libertella teoriza, en obras como *Ensayos o pruebas sobre una red hermética* (1987) y *El árbol de Saussure. Una utopía* (2000), sobre el rol del artista como productor de mercancías simbólicas y sobre la función de los textos dentro de un mercado lleno de competidores. A continuación, veremos algunas de sus interpretaciones más lúcidas, su crítica al sistema comercial y su vigencia en la actualidad.

POR DINERO CANTA EL LORO: ANIMALES Y LUNÁTICOS SUELTOS EN LA LIBRERÍA

Como primera medida, el mercado pone un valor monetario a aquello que no lo tiene: el texto. Es decir, le pone un precio a lo que era pura escritura, una actividad individual y gratuita que pasa a entablar relaciones comerciales con otro grupo de textos. A su vez, entran en juego otros agentes que, si bien ya se encontraban involucrados siglos atrás en la confección y en la edición de los libros, hoy cobran mayor relevancia e influencia en su comercialización, más aun en algunos casos que el propio autor[1]. Es así como, en 1987, Héctor Libertella ya pensaba en los

PDF generado a partir de XML-JATS4R

mismos términos en los que lo haría Josefina Ludmer, en 2006, cuando hablara de «literaturas postautónomas»[2]. Para Libertella, en *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*[3], «mercado» ya es sinónimo de «campo cultural»; es decir, la publicación de obras literarias y su red de relaciones se rigen actualmente por las relaciones de mercado y no por otros ámbitos e instituciones como la Academia, las universidades, la crítica o el periodismo[4]. Quien más vende mejor posicionado estará dentro del campo cultural y más fácil será ver cuál es su lugar en ese nuevo espacio regido por el dinero[5]. Así se abre la obra de Libertella, equiparando las tácticas de ubicación del escritor con el lugar que ocupa en el mercado:

> Posiblemente todo escrito táctico se construya sobre ese enigma familiar en miniatura: si bien se escribe y escribe, nunca nadie sabe cuál es cuál en el seno de la tribu. ¿Qué relación tendrá la locura con este hecho de reconocerse por un lado en un mercado familiar —en el marco de una época—, pero desconociendo al mismo tiempo el lugar que cada quien se asigna en cada Uno? (1990, pp. 11-12).

El mercado no es algo fijo y definido, sino móvil, mutable; lo que hoy se encuentra en un lugar marginal (de pocas ventas o poco *stock*) podría pasar el día de mañana al podio de los *best-sellers* y viceversa. De todas formas, Libertella insiste en que el mercado es una postal de las relaciones presentes que entablan los autores entre sí en una época determinada, un tipo particular de tradición en estado de ebullición, aunque las influencias de unos en otros puedan no ser del todo claras. Es allí en donde el escritor se instala, en ese laboratorio de pruebas de galera, donde los textos son forzados a habitar en una endeble selva económica guiada por una mano invisible (¿la de Adam Smith?).

Así, Libertella reconoce dos tipos de escritores insertados en el mercado: el loro y el loco. El loro es un sobornado por el mercado, alguien que «no comunica nada, salvo la fascinación por el sociolecto de su época» (1990, p. 14). El sistema validado, culto y hegemónico de la lengua amordaza a la del loro y lo obliga a ser un simple imitante, un reproductor del corte lingüístico de su comunidad y de su tiempo. El loco, en cambio, no solo practica una escritura hermética, sino que todo su cuerpo es en sí una práctica cerrada, resistente a la interpretación y, por lo tanto, a la «sanación» que ofrece el mercado. Aquí loco es entendido como perversión de la letra, como relación morbosa con el material textual; «lo otro» de la racionalidad moderna, lo rechazado y expulsado más allá de los límites de la razón, en términos de Michel Foucault en su *Historia de la locura en la época clásica* (1964). Loco, también, como los científicos más recordados de las fantasías científicas del siglo XIX, una mente brillante incomprendida por sus contemporáneos, que excede los límites del conocimiento adquirido hasta cierta época y que rompe —o se resiste— a seguir el código moral del campo al que pertenece.

La del loco es una escritura política por dos razones: por una parte, porque se coloca voluntariamente en un lugar marginal dentro del mercado, pasando desapercibido en algunos casos, armando escándalos en otros; por otra parte, porque el sentido de su escritura permanece encriptado, emplea un lenguaje en clave y clandestino, comunicable a unos pocos, cuando no a nadie[6]. Esa diferencia de las prácticas y las costumbres de su época es lo que le permite al loco delimitar su propia censura; es decir, no es el mercado quien aísla al loco,

PDF generado a partir de XML-JATS4R

sino el propio escritor el que clausura la comunicación y limita el perímetro de lectores. La suya es una guerra de guerrilla, furtiva, dispersa en distintos puntos para bombardear la industria editorial, el culto al dinero y la fascinación por el sentido. El loco encabeza la resistencia frente a un sistema claro y traslúcido que enarbola la bandera del entendimiento y de la transmisión efectiva del signo lingüístico.

Esta antítesis entre loro y loco solo se puede pensar en el marco de una lucha entre discursos hegemónicos y contrahegemónicos. Lo «diferente» siempre es tal en oposición a un «semejante», de allí que no podría concebirse esta disputa dentro del mercado de no ser por una previa concepción de una escritura avalada por la industria cultural en detrimento de otra que se halla relegada a un segundo plano. Así lo visualiza Esteban Prado según quien

> ... la diferencia libertelliana permite ser leída en relación con la literatura dominante, los intercambios discursivos y el mercado. La segunda y la tercera dimensiones se vuelven indispensables en la medida en que consideramos el carácter lingüístico de la literatura y el carácter de mercancía del libro. Entonces, «lo dominante» podría definirse, en términos culturales, como el carácter transitivo que atraviesa cada vez más ámbitos de la cultura, sobre todo de la experiencia y el sentir. Es decir el grado en que todo objeto y toda práctica pueden ser cuantificados y traducidos en términos de «capital» (2016, p. 9).

Sin embargo, entre loro y loco, hay solo un paso (una letra); ambos son devotos de Hermes Trismegisto, quien, por un lado, es el dios de las comunicaciones y el comercio, y, por el otro, quien lleva las almas de los difuntos a los reinos de Hades. Libertella utiliza la figura de Hermes con justicia, ya que tanto el loro como el loco pueden ser vistos como caras de una misma moneda: moneda que es empleada en el comercio y en el intercambio de bienes, pero, también, como ofrenda que se coloca debajo de la lengua de los fallecidos como medio de pago para que Caronte los transporte al reino de los muertos —lo secreto, lo vedado—. Comunicación y silencio son las caras del signo lingüístico, transmutado aquí en moneda de cambio[7].

«Mímesis», que para Libertella es sinónimo de «represión» y de «salud», también es una estrategia literaria para sobrevivir en la industria cultural y una vía de escape que se les ofrece a sus escritores desviados para insertarse en el mercado internacional (1990, p. 14). El loro repite y, a la vez, comunica; pero ese mismo loro, a fuerza de repetición, puede agujerear el modelo dentro del cual se encuentra atrapado y caer en un lenguaje vacío de contenido o donde el significado se filtre por los orificios que produce: «... querer agujerear el Modelo a fuerza de tanto parecerse a él. Aquí locura rima con lectura. Aún no estamos escribiendo; solo somos una copia de lo que leemos» (1990, p. 15). Hay así dos posturas: quienes optan por echar mano al silencio o a la cháchara; pero no es la elección de uno u otro lo que convierte a un escritor en loro o en loco, sino el empleo que se le da a la letra dentro del mercado. El traspaso de loro a loco es un arduo proceso de independización y de desprendimiento de las lecturas pasadas heredadas ciegamente y de las ideologías de mercado para no repetir las palabras de otro, ejercicio que parece difícil de lograr y que Libertella asocia con la vanguardia y con una empresa utópica. Su ideal es el sueño de Barthes: «... un mundo exento de sentido. O, en todo caso, imagina un sentido posterior a todo» (1990, p. 33).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Esa utopía mucho tiene que ver con un lenguaje carente o excedido de sentido, pero también que no comunica, que simplemente existe para ejercitar la maquinaria humana de escritura y de lectura, un lenguaje para mirar y no para leer, que no modifique a los sujetos porque los sujetos no pueden acceder a él o porque el signo nada tiene que decirles —un «signicidio»—, como ocurre con los parroquianos del ghetto en *El árbol de Saussure. Una utopía*. Mientras que algunos de ellos se colocan en la copa del único árbol de la plaza del ghetto para recibir los rayos del sol (textos legibles, comunicables, interpretables, de tradición cabalística), otros se ubican al pie, en la sombra que da el árbol para cubrirse lo más posible de la luminosidad (textos ilegibles, incomunicables, herméticos, de traición lunática) (2000, p. 19). El lunático es un conspirador: publica sus textos para corroer los cimientos del mercado, para serruchar las raíces de aquel árbol que le da sombra y hacer tambalear a los que se encuentran a gusto en la cima de la copa. Como la de Libertella, las del loco son «una serie de ficciones ilegibles que se tejen *contra* la economía de mercado» (Gallego Cuiñas, 2016, p. 160; el destacado es suyo). El loco y el lunático sabotean dicha economía para que el valor del signo acabe por convertirse algún día en cero ($0).

La gramática participa de esa toma de posición: o bien está del lado de los que confían fanáticamente en su buen funcionamiento y en su habilidad para transmitir información, aquellos que se fían de su habilidad para domar y mantener seguras las riendas del lenguaje[8]; o bien, está del lado de aquellos que se corren de la ley y de la norma, de la buena sintaxis y de las frases coherentes y cuidadas, de la defensa de la lengua[9]. De esta forma, se podría incurrir en una literatura que no fuera, nuevamente, pura repetición de lecturas previas, adoptadas y aceptadas sin más, que no fuera mímesis o copia, que no estuviera supeditada a las normas de la lengua ni del mercado, sino una literatura anecdótica que solo buscara poner en funcionamiento los mecanismos del lenguaje. Desde este punto de vista, Libertella estaría de acuerdo con la definición que Roman Jakobson da sobre la función poética del lenguaje, la cual *«proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación»* (Jakobson, 1975, p. 360; el destacado es suyo).

Todas las escrituras se deslizan sobre una cinta etimológica descendente, como en el modelo fordista de producción, en la cual los escritores van corrompiendo su relación con la escritura: «Desde el *pathos* (o carácter) a la *pasión* (o amor apasionado por la materia verbal), después al *padecimiento* (o dificultad y extrañeza en esa relación) y por último a la *patología*, por enfermedad o morbo en la letra» (Libertella, 1990, p. 18; el destacado es suyo). Así, el escritor de carácter (García Márquez) y el literato (Borges) estarían más acá dentro de las normas del mercado —uno puramente narrativo, el otro ilusoriamente literario—; mientras que los patógrafos estarían más allá, sufriendo el contacto con la lengua, señalando insistentemente las cicatrices o los trazos de su enfermedad. Libertella apuesta a la locura (la cual aparece bajo distintas máscaras como la del esquizofrénico, el oligofrénico y el patógrafo) como un método para desestabilizar las relaciones dentro del mercado y el sistema protegido de la lengua[10]. Es que la lengua, según él, es producto de las fuerzas del mercado sobre los textos y no a la inversa:

PDF generado a partir de XML-JATS4R

> ... la señal de la cruz del escritor: verticalidad del estilo y horizontalidad de la lengua, los elementos iniciales; el grado cero. De arriba abajo la verticalidad que se hunde en lo personal y secreto del autor. Y de lado a lado horizontal el conjunto de convenciones y formas del mercado aceptado en una época dada (1990, pp. 19-20).

La lengua ya no es solo una convención social, sino la convención social impuesta por el mercado. De allí que se apueste por una escritura psicótica o loca: es imposible salirse del mercado, pero, al menos, se puede escribir por fuera de sus convenios, alegando a una escritura que solo remita al estilo, en la cual «solo se percibe la manifestación de una fuerza ciega que no alcanza a reconocer esa tarea de control (represión) que impone el horizonte de la lengua» (1990, p. 20).

Nuevamente, el loco no busca manifestar nada, no busca comunicar nada, solo poner en funcionamiento los mecanismos de la escritura para que los demás la vean[11]. Libertella coloca a Jorge Bonino, a Mirtha Dermisache y al último Polaco Goyeneche como tres grandes exponentes de esta corriente o patología mercantil. El primero por crear un teatro didáctico pronunciado en un idiolecto irreconocible; la segunda por armar publicaciones en las que el grafismo es asemántico; y el tercero, por su particular fraseo que transforma las letras de tango en textos ininteligibles. En uno y otro se ponen en juego los límites del mensaje, el desplazamiento de la información que busca transmitirse, pero que solo logra rondar los bordes del signo. Es allí donde nace, para Libertella, la literatura, en los intersticios entre la producción y la comunicación, entre el empleo del signo y los efectos que suscita:

> En esa frontera parece constituirse la literatura como operación: comienza por producir enunciados o, en todo caso, se asume como un trabajo que se realiza primariamente en lo lingüístico. La relación entre trabajo y productor, y entre productor y producto lingüístico (eje de la clásica homología del producir) encuentro, además, a la literatura en la situación de comprender las nuevas formas de intercambio y cárcel que ella misma instauró. Esa es, también, la manera que tiene de expandirse y/o escapar de sus límites: pierde un poco su sentido socialmente restringido como práctica, para recuperarse como naturaleza límite de la comunicación. Todo su trabajo está en diferir o toda su diferencia es un trabajo (Libertella, 1990, p. 25).

¿Sería posible, entonces, la existencia de «un castellano que no comunique con las costumbres de consumo; algo que no diga *oferta*» (Libertella, 1990, p. 27)? Sí, efectivamente. Ese sería el caso de un lenguaje que buscara producir un mensaje a partir del reconocimiento de una lengua dada, pero que se construye por las fallas de su comunicación; una elaboración que es individual (idiolecto), pero cuyo modelo es social (sociolecto) y parece transmigrar continuamente a la experiencia literaria, a la función poética del lenguaje.

El lenguaje del loco es una herramienta, si no efectiva, por lo menos resistente a caer en las normas del mercado: «... un signo artesanal y mudo, sorprendido por el hecho de tener contenida —retenida, en silencio— toda una historia de la lengua como comunicación» (1990, p. 32). La escritura patógrafa no deja de ser una mercancía más, pero su lugar dentro de las relaciones comerciales es ambiguo —porque está entre lo textual y lo pictórico— y se ve amenazada por su (i)legibilidad: ¿cómo leerla? ¿Cómo consumirla? ¿Cómo apreciarla? ¿Cómo interpretarla? ¿Colgarla en la pared o ponerla en uno de los anaqueles de la biblioteca?[12]. Libertella creaba originales de sus obras que solo eran

PDF generado a partir de XML-JATS4R

conocidos por un círculo reducido de allegados y que luego eran destrozados por las convenciones editoriales. Pero, en ese primer momento, la relación entre textualidad y materialidad del libro es de suma importancia para el escritor/artesano[13]. Aquella lectura primitiva, originaria, sectaria, física, visual y táctil con el original rompe con todas las normas impuestas por el mercado; es su reverso exacto; todo esfuerzo apunta a desbaratar las convenciones comerciales sobre arte y recupera el viejo sueño de las vanguardias: la unión del arte con la experiencia personal[14]. El espectador se convierte en la nueva justificación de la obra de arte, pero no para interpretarla, sino para devolverle su vacío, su carencia de función[15]. La escritura ilegible o lo es todo o no es nada, encierra en sí todos los sentidos —convirtiéndose en un paseo por todos los predicados posibles— o es un molde vaciado de contenido cultural. El lector recorre esos bordes que son los del mensaje, los del código y los del trazo de la letra, un desplazamiento por las significaciones del producto artístico, una nueva disposición sintáctica propuesta por el artista que se encuentra fuera de sí y del otro —descentrado y doscentrado —.

Como vimos, la locura o el arte hermético es una postura política frente a la escritura, frente a la obra de arte como mercancía y, por lo tanto, frente al mercado:

> Lejos de su halo esotérico, la literatura hermética parece también eso: una estrategia y una política del signo por escrito. Grotesco, burla, mímesis, pastiche, fusión del objeto de crítica con los procedimientos de quien critica; contaminación, parodia de la parodia. O bien, «cháchara que, como en la jaula de los loros, se hace cada vez más estridente hasta que nadie escucha ni entiende nada» (Libertella, 1990, p. 50).

Es una postura límite con respecto al sentido, pero también con respecto al cuerpo y a la práctica de escritura. No por eso el loco está por fuera del mercado, sino que inaugura un modo de combate y de resistencia[16]. Su tradición es la vanguardia; su deseo, el de hallar lo que hay de verdadero en lo literario[17]. Es por ello que la empresa del artista vanguardista se lee en clave familiar: «El comienzo es ancestral. Vuelve y revuelve aquel mapa, el diagrama de la red de la genealogía de una vieja familia internada» (Libertella, 1990, p. 44). Toda tradición es la historia de un drama familiar, en el cual las ramas se abren incansablemente, los parentescos se van imbricando y las empresas se van agotando. Pero esa tradición no tiene la forma de una línea, sino la de un círculo, en donde el artista se posiciona ya sea más al centro, ya sea más a la periferia, aunque su lugar en el círculo haya sido borroneado[18]. Como afirma Cedeño,

> ... el intercambio que convoca el mercado excede, con creces, un simple movimiento entre las clases sociales. Hoy, el mercado, en sus múltiples reconversiones sígnicas y materiales, convoca también desplazamientos que in/forman un cambio de lugar dentro del espacio social capaz de alterar los límites y las formas del derecho individual y colectivo de apropiación (2010, p. 73).

Lo único que tiene vedado el artista hermético es la cita de autoridad, como una forma de anclarse al poder, de descansar en las palabras de otros, de pactar con el mercado[19]. En cambio, prefiere el anagrama o el vagido como formas de privar a la lengua de su contenido, repitiendo con algunas alteraciones y re-produciendo sonidos desarticulados provenientes de la educación que su obsoleta familia le ha

sabido inculcar bien. Cada texto que produce el loco funciona como arma blanca abocada al patricidio.

El mercado sirve al artista vanguardista como mesa de trabajo. Allí puede ver no solo cómo sus obras se desenvuelven en relación con las demás, sino, también, recibir una devolución por parte del público y de sus contemporáneos[20]. Como sostiene Ana Gallego Cuiñas,

> ... la estrategia de Libertella para «sobrevivir» *en el* mercado literario es orientar su escritura «fuera de época», hacerla hermética, derrelicta, no legible, afantasmada, invisible para los que consumen narrativa «transparente» global, apta solo para el mercado de expertos en el arte del coleccionismo, la rareza, la utopía, en la economías del «ghetto» (2016, pp. 156-157).

Pero aún queda por evaluar a otro agente que participa del circuito comercial: el editor. El editor es capitalista, escritor y lector a la vez: capitalista porque es quien financia las obras que serán publicadas bajo su sello, escritor porque escribe su catálogo de obras —aquello con lo que será reconocido en el mercado—, y lector porque lee los gustos y apetitos del mercado[21]. Al igual que un Cerbero protector del campo cultural, vigila y controla a los escritores dentro del mercado. Como sostiene Cedeño:

> Dentro de este amplio contexto, pretendidamente global, los objetos estéticos y culturales no pueden excluir cualquier relación. Justo en el tránsito por la Nación, el Estado, el mercado y la política, se abre todo un conjunto de prácticas, experiencias y significados que, indefectiblemente, dialogan con una producción cultural anclada en las formalizaciones empresariales con pretensiones globales (2010, pp. 73-74).

El editor piensa en términos puramente comerciales. Ya sea al traducir una obra de un idioma a otro o de un idiolecto a la lengua de época; como en el poema de Susana Thénon «Poema con traducción simultánea Español-Español», el editor funciona como un modificador directo —también en el sentido sintáctico del término— del nombre del autor y del nombre de la obra de arte. La publicación de un mismo libro varía de editorial a editorial, llegando a coexistir dos o más variaciones de un mismo texto; lo mismo ocurre con los libros disponibles de un autor en particular: así hay corpus más o menos completos de cada autor según quién posea sus derechos.

CONCLUSIÓN

Toda escritura es una operación crítica con respecto al pasado y al presente, o lo que se mantiene vigente en la actualidad; son escrituras que «tienen alguna relación con algo antiguo o paralelo a lo que se está escribiendo: un modelo-compañero al que hay que copiar, destruir, parecer, alterar, disfrazarse, odiar...» (Libertella, 1990, p. 80). Como afirma Jimena Néspolo, Libertella ha cultivado una programática de la invisibilidad y ha dedicado todos sus esfuerzos en trazar un plan conspirativo y de sabotaje, un manual de supervivencia para aquellos escritores que han sido desentendidos y desatendidos por la industria editorial[22]. El mercado es solo otro nombre para la tradición, un corte horizontal que atraviesa todos los textos por igual y los nivela sobre la mesa de disección editorial. Estarán aquellos que intenten atentar contra las barras del signo y aquellos que se afiancen a ellas como un náufrago al mástil. Según el trato que

PDF generado a partir de XML-JATS4R

tengan con él será su posicionamiento frente al y dentro del mercado, «el suelo sobre el que caminan las fantasías literarias de cada uno; el espacio donde se juegan los hábitos de sobrevivencia de un texto» (Libertella, 1990, p. 101). Allí es donde se pone en juego el estilo y el destino individual de los escritores, quienes palpan de antemano los espacios que irán a ocupar[23].

Referencias Bibliográficas

Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.

Cedeño, J. (2010, nov.-dic.). Literatura y mercado: algunas reflexiones desde América Latina. *Revista Nueva Sociedad*, (230), 72-83.

Ferro, R. (2016). Presentación de las *Jornadas Libertella/Lamborghini*. En López, S. (ed.). *Libertella/Lamborghini. La escritura/límite* (pp. 25-28). Buenos Aires: Corregidor.

Foucault, M. (1998). *Historia de la locura en la época clásica* (t. I). Colombia: Fondo de Cultura Económica.

Gallego Cuiñas, A. (2016). *A contrario sensu* Libertella: una economía arcaica de la ficción. En López, S. (ed.). *Libertella/Lamborghini. La escritura/límite* (pp. 151-161). Buenos Aires: Corregidor.

Jakobson, R. (1975). Lingüística y poética. En *Ensayos de lingüística general* (pp. 374-395). Barcelona: Seix Barral.

Libertella, H. (1990). *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.

Libertella, H. (2000). *El árbol de Saussure. Una utopía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Libertella, H. (2008). *Nueva escritura en Latinoamérica*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego.

Ludmer, J. (2006). Literaturas postautónomas. Recuperado el 10 de junio de 2017, desde http://linkillo.blogspot.com.ar/2006/12/dicen-que_18.html

Néspolo, J. (2016). Armadura de fantasmas (instrucciones urgentes para leer lo invisible). En López, S. (ed.). *Libertella/Lamborghini. La escritura/límite* (pp. 47-53). Buenos Aires: Corregidor.

Prado, E. (2016). *La construcción de una* literatura diferente *en la trayectoria literaria (1968-2006) de Héctor Libertella* [tesis doctoral]. Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

Notas

* Profesor y licenciado en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: dhernan_rosain@live.com.ar

[**1**] «La jerarquización del editor como un agente de definición del concepto de lo literario, la espectacularización del autor en franco detrimento de la literatura, sin olvidar la literaturización de las celebridades del espectáculo, el imperio del diseño gráfico y de la imagen en la estetización del libro, los nuevos criterios mediáticos de la promoción de la lectura (incluso desde las instancias estatales), por ejemplo, les sirven a las políticas de rentabilidad económica y la potencialidad de la venta para, y desde allí, operar un otro espacio de representación y definición de la literatura en el mundo social» (Cedeño, 2010, p. 79).

[**2**] «Hoy todo lo cultural (y literario) es económico y todo lo económico es cultural (y literario). Estamos ante el fin de una era en que la literatura tuvo una lógica interna y el poder de

definirse y regirse "por sus propias leyes" e instituciones —la crítica, la enseñanza, las academias, el periodismo— que debatían públicamente su función, su valor y su sentido. Es el fin de la autorreferencialidad de la literatura» (Ludmer, 2006).

[**3**] Las ideas y críticas que Héctor Libertella desarrolla en torno al concepto de *mercado* pueden ser rastreadas a lo largo de toda su obra. Sin embargo, por sus procedimientos de escritura (reescritura, poda, injerto, transmigración, fragmentación y pastiche) también podemos tomar un único libro del autor y hallar, allí, muchos de los enunciados que atraviesan toda su poética. Analizaremos, en esta oportunidad, *Ensayos o pruebas sobre una red hermética* (1987) por ser uno de los primeros ejemplos en los que se desarrolla la noción de mercado y una teoría sobre el mismo, retomando otros de sus textos y términos en el caso de ser necesarios.

[**4**] En cuanto a este punto, Roberto Ferro destaca un fenómeno particular que ocurre con la obra de autores de la talla de Libertella y Lamborghini: «Los libros de Héctor Libertella y de Osvaldo Lamborghini rara vez forman parte de los catálogos de las librerías y cuando sus nombres aparecen en las pantallas de búsqueda, hay apenas uno o dos títulos disponibles. Esa tensión conflictiva entre la circulación de sus obras y valoración que reciben de críticos y escritores, es uno de los indicios más notables de la puesta en cuestión de los presupuestos que permiten indagar las relaciones entre literatura y mercado o entre divulgación publicitaria y crítica literaria. En una época en la que son dominantes las estrategias de posicionamiento del libro como un producto orientado hacia un mercado de consumidores a tal punto que si a mediados de los sesenta se pensó que había llegado "la hora del lector", destacando el rol decisivo de su participación en la construcción de los valores literarios; en la actualidad predomina otra concepción que, por contraste, se podría denominar "la hora del cliente". Libertella y Lamborghini se sitúan en las antípodas de esa concepción» (2016, pp. 26-27).

[**5**]«Espejeo y oscilar de artesanía e industria, o de valores de uso y valores de cambio que, cuando se trata de literatura, hacen patente el fenómeno de toda vanguardia en su doble vertiente. O, aquí: el mercado *explica* a las vanguardias mejor que las ideologías y creencias que estas simulen asumir. En todo caso la forma íntima latinoamericana y la forma internacionalista apenas si son expresiones acuñadas por haber aceptado la vida que les impone ese mercado» (Libertella, 2008, p. 37; el destacado es suyo).

[**6**]«¿El escritor loco se descentra o se doscentra? ¿Cómo funcionan las formas de esa geometría haciendo eco en las formas de su retórica? ¿Y cómo se comportará ese universo de signos en relación con el mercado y/o las pautas de una comunicación literaria eficaz, en posición dialógica?; cuando uno habla en dos. En su momento constitutivo o genético, ¿no habrá sido la antigua escritura hermética (la egipcia) un modo político de organizarse para pasar un mensaje clandestino y sobrevivir? ¿O no habrá sido, acaso, el deseo compulsivo de diferir a ultranza de las costumbres generales de su tiempo, para poder definir los límites de su propia censura? O sea, entonces: una emanación o un derivado de esas costumbres y, por lo tanto, su Espejo» (Libertella, 1990, p. 13).

[**7**] «Otra vez: en toda obra (de vanguardia o no) puede leerse primariamente esto: una apuesta marcada en la mesa de intercambios; los propios textos *son* esa marca, y quedarán expuestos en primer plano como distintos intereses mercadológicos a los cuales se les puede diagramar un destino y una filiación precisos. También la propuesta, cinta de Moebius, busca verse en esta lectura del otro lado: empezada desde la materialidad del mercado para focalizar mejor las fantasías y los apetitos ideológicos que (se) arman (en) todo trabajo poético, y para llegar por último al propio trabajo sin excluirle su combinatoria inconsciente y hasta su "misterio" natural» (Libertella, 2008, p. 38; el destacado es suyo).

[**8**] «Ahí está la gramática que se aprendió en la escuela: sujeto-verbo-predicado. ¿Quién podría sentirse seguro en esa cadena, salvo que sea un escolar desprotegido? A lo largo de esa línea siempre aparecen accidentes gramaticales y cortes, cualquiera puede perder los eslabones (los estribos) y terminar predicado por varios elementos que lo modifican. Si hubiera más de un verbo que determina al que escribe, él siempre debería cumplir, entonces, *más de una peripecia en un mismo lugar*. El sujeto en literatura simula ser eso: un espía: lo que se distribuye y superpone por todos lados, incluso en los huecos o silencios» (Libertella, 1990, p. 16; el destacado es suyo).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

[**9**]«Metonimia sería, ahora, también ese desliz de la Ley: como un ir dejando aceite-sentido a medida que se escribe o se resbala por la correosa sustancia llamada sintaxis. Y si alguien sabe resbalar o patinar allí, en esa pista de linotipo, entonces, la Historia —o las historias particulares que circulan por una narración— no están antes de la literatura: no serán ideas previas que se llevan al papel. Al revés, parecen el resultado natural de una combinatoria lingüística que el escritor inventa por nada, solo para poner en marcha la máquina de las asociaciones escritas. En esta obsesión de exprimirle anécdota a las puras letras —y no a una imaginación que es previa al texto— ¿qué tipo de locura estará en juego?» (Libertella, 1990, p. 17; el destacado es suyo).

[**10**]«[Los patógrafos] sí no leen Obras Completas, sino efectos parciales. En esos efectos están contenidas infinitas posibilidades (tal vez las más ricas, las más extrañas). Allí hay un yacimiento increíble para la ficción, que justamente siempre quiere ser lo creíble; lo verosímil. Algo hay, allí que durante mucho tiempo no fue escuchado por los escritores "cuerdos", y que por eso mismo —por no haber sido atado con cuerda, precisamente porque no se le hizo el nudo— se quedó dormido en los depósitos de la lengua» (Libertella, 1990, p. 19).

[**11**] «¿Son meros manifestantes? ¿Caminan en redondo alrededor del templo (digo, del texto) y no saben cómo entrar en él para ejercer diálogo?» (Libertella, 1990, p. 21).

[**12**] «Este producto, tan mudo como la huella o los ecos de los dibujos de las cuevas de Altamira que alguien mira absorto a lo alto de una bóveda en un museo de Madrid, hoy, traducido a mercado, es una simple mercadería. Como mercadería de una comunidad lingüística acostumbrada a dividir pintura de literatura, ahora se propone como el mensaje ambiguo que nadie sabe de qué lado consumir» (Libertella, 1990, p. 32).

[**13**] «En la segunda mitad de los '70, Libertella comenzó a fabricar originales con la misma dedicación con la que había realizado aquellos dos títulos iniciales. La materialidad artesanal de esos originales, que ya no abandonaría, se determinó en tapa y contratapa de cartulina blanca con solapa, que contenían hojas mecanografiadas o fotocopias tamaño carta, atravesadas con un broche laminado de acero. Para ese modelo de original, Libertella se inspiró en los originales de su amigo, el cubano, entonces residente en Nueva York, José Kozer [...]. De cada uno de esos originales, Libertella realizaba un número limitado de copias para distribuir en el *ghetto*» (Cippolini, 2016, p. 76).

[**14**] «[La vanguardia] es una expresión de angustia ante una técnica y una estructura social que restringen gravemente las posibilidades de acción de los individuos. [...]. La reintegración del arte a la praxis vital se propone una revolución de la vida y provoca una revolución del arte» (Bürger, 2000, pp. 135-136).

[**15**] «Pero si lo concreto es lo que ofrece resistencia al sentido, el trabajo de los grafismos será entonces la opinión que de nosotros, lectores, tiene la materia escrita neutra, concreta. Enfrentado al grafismo, el mirón es ahora el espectáculo de lo que busca hacerse incrédulo un camino. [...]. ¿O se trata de ver ese garabato que es el lector equipándose, protegiéndose con el ceremonial del sentido ante la contemplación de estos moldes vacíos de cultura? Es la sensación de felicidad que deja, también, este tipo de trabajo: la del agotamiento; no hay lugar para que el sano sentido descanse (la utopía agota)» (Libertella, 1990, p. 33).

[**16**] «La conquista epistemológica y política de la diferencia cultural por parte de la racionalidad postmoderna acentúa y, por lo tanto, extiende los fines políticos a la ética, a la cultura, a la literatura, al arte... pero tal redistribución discursiva —que es, también, un ejercicio de poder— exige en modo alguno una sobredeterminación de la estética y la literatura por la política, aun cuando las demandas en este sentido se hayan acentuado en las últimas décadas. Más bien requiere una fuerte interrogación sobre la estética —en tanto concepto y práctica cultural— dentro de la estetización/espectacularización generalizada del mundo que agencia el mercado global en sus diversos registros de inscripción y, también, dentro de la esfera pública, considerando sus diversos actores» (Cedeño, 2010, p. 82).

[**17**] «La vanguardia también se aloja en ese deseo: es como el retrato de una muy vieja familia. Se trata de un diagrama que tal vez sí tal vez no coincida con la realidad, pero que puede coincidir con lo real o lo verdadero de la literatura. Como si fuera un mapa donde el lector ancestral viene

bajando bruscamente desde el macizo Corpus Hermeticum y este se le derramara, de pronto, hoy, en una multitud de formas que se confunden en distintas redes botánicas: desde el arcaísmo al hipergongorismo, del grafismo al concretismo, del grotesco a los idiolectos, del pastiche Siglo de Oro español, al filosurrealismo y, por último, a la ficción teórica» (Libertella, 1990, p. 40).

[**18**] «El tipo vanguardista sí parece perdido en el papel: es una cosa como un muñeco ciego de letras; no desliza ninguna opinión en sus escritos porque se borró. Habla desde ningún lugar porque simplemente tachó el centro, y en eso mismo instala la posibilidad de una nueva lírica, o la recuperación de la lírica, a secas: la del escritor suspendido, exonerado o echado momentáneamente hasta de la caja negra de su propio trabajo» (Libertella, 1990, p. 42).

[**19**]«[...] allí donde literatos y hombres públicos se colocan la palabra petrificada de sus predecesores, como una prótesis, para acceder al poder. Esta forma social, que lleva a una forma de censura incorporada, muestra, por fin, en literatura, el carácter límite de un tipo de trabajo emprendido por ciertos practicantes. [...]. El escritor, aquí, ya no es contestatario ni admite como estrategia la denuncia individual o la protesta. Solo propone un trabajo que se dejó contaminar por los discursos vacíos del Poder allá ("un hacer suya la voz del enemigo: internalizarla"), que los repite intrigado y que, dejando a su vez que lo repitan, termina por hacerse él un intrigante: se socializa, "canta en coro". El hablante individual remite, ahora, a la situación de la mayoría de los ciudadanos amenazados de dictadura lingüística en el Sur. Su trabajo se va haciendo una matriz o maqueta; la función del lenguaje parece cada vez más social, crítica» (Libertella, 1990, p. 49).

[**20**] «... la comunidad como conjunto —la bienhablante, la bienescribiente— suele condenar a las vanguardias a una pena capital: les dicta silenciosamente la muerte lingüística; y ellas aceptan, ágrafas, ese dictamen. Pero, para alterar por fin esos roles, sería lo mismo hacer el juego de las sustituciones y traslados y reemplazar, entonces, *vanguardia por literatura pura; mercado por laboratorio de las formas; molde tipográfico* por *modelo* de todas las operaciones, incluso sociales; *literatura pura* por *mezcla y mezcla*, a su vez, por t*ransdisciplina; palabras* por *cosas y red hermética* por algo que puede caer muy bien en el molde vacío de la literatura de hoy» (Libertella, 1990, pp. 43-44; el destacado es suyo).

[**21**]«Si alguien lee de antemano el catálogo del editor que lo ha contratado, entonces la obra que recibe para traducir ya no será la misma que él había leído. Hay un nuevo contrato (intertexto), como una inteligencia previa y común; un pacto que se establece con esa obra previa del editor. Y es posible que ese pacto organice el tipo de traducción: el campo-léxico, la manera de bajar de un estilo sublime a un tono grave, o al revés; la sintaxis, en fin, el arte de disponer del lector o el cliente» (Libertella, 1990, p. 66).

[**22**]«Frente a la lógica maniática del capitalismo cultural, que necesita impulsar con incesancia la novedad y su promesa de satisfacción en el consumo, frente a los veloces modos en que lo efímero o perecedero de una época se disfraza y muta con "éxito" desparejo pero siempre con impecable constancia, estos escritores postulan en y desde sus obras una programática de la invisibilidad, eso que existe y ha de existir siempre precisamente porque no está ni estuvo ahí» (Néspolo, 2016, p. 48).

[**23**]«Ahora no sería imposible pensar un laboratorio donde las escrituras se programen para editoriales específicas. Unas, literarias, le dispensan al libro su vida de orgullo; otras, comerciales, le prometen una amplia difusión y una gran soledad, y otras más, marginales, le aseguran el afecto del pequeño grupo. Son destinos deseados en el mercado: el laboratorio debería saber leerlos para darle algún destino a sus practicantes, si no sabe qué hacer con ellos» (Libertella, 1990, pp. 101-102).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Artículos

JUANA MANUELA GORRITI Y EL DRAMA *HIMA-SUMAC* DE CLORINDA MATTO DE TURNER

Rossi, Ana María

Ana María Rossi rossiborghini@yahoo.com.ar
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
núm. Esp.09, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 31 Marzo 2018
Aprobación: 24 Mayo 2018

URL: http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601676025/index.html

Resumen: Juana Manuela Gorriti es, junto con Juana Manso, una de las figuras fundantes de la literatura femenina en la Argentina y una de las mujeres más cultas de su época. Pero, en los últimos tiempos, la crítica feminista la redescubrió, y se revela como una de las pocas mujeres que, en ese período, conquistó un espacio significativo en la literatura argentina. La escritora peruana Clorinda Matto de Turner, perteneciente a este período, estrena en Arequipa, en 1884, *Hima-Sumac*, un melodrama musical. En su prefacio, la autora declara que se ha inspirado en tradiciones como las de *El tesoro de los incas*, de Juana Manuela Gorriti, su amiga y su mentora, que, en su obra, evoca la célebre leyenda del tesoro subterráneo de los incas. Nuestro trabajo se propone analizar la trama intertextual que conecta las obras de ambas escritoras y señalar el sentido de las semejanzas y de las diferencias entre ambos textos.

Palabras clave: Leyenda, Indígena, Social, Tradición, Literatura, Educación.

Abstract: *Juana Manuela Gorriti belongs besides Juana Manso to the first generation of women writers in Argentina and was one of the most learned women. Ultimately feminist criticism rediscovered her work and she appears as one of the few women who, in that period, had conquered a significant place in Argentine literature. Clorinda Matto de Turner was a Peruvian writer who also belongs to that time. Her play* Hima-Sumac*, a musical melodrama, was performed for the first time at Arequipa in 1884. In the preface, she declared have been inspired in Gorriti's novel* El tesoro de los incas*. Gorriti was her friend and guide, and there she evokes the famous legend about the inca hidden treasure. Our work intends to analyze the intertextuality between both texts, and he meaning of the similarities and differences.*

Keywords: *Legend*, *Native*, *Social*, *Tradition*, *Literature*, *Education*.

JUANA MANUELA GORRITI Y CLORINDA MATTO DE TURNER

Una interesante y productiva relación une a dos notables intelectuales hispanoamericanas del siglo XIX: la argentina Juana Manuela Gorriti y la peruana Clorinda Matto de Turner. Ambas se destacaron a lo largo de sus existencias erizadas de problemas personales, históricos y políticos. Sus vidas intensamente

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

novelescas no les impidieron insertarse, cada una a su modo, en el ambiente cultural decimonónico. Pertenecientes a familias de una burguesía acomodada (Juana y su familia, célebres políticos salteños; Clorinda, heredera de hacendados y magistrados), no fueron favorecidas en sus matrimonios. Clorinda, esposa de un médico, comerciante y hacendado inglés, Joseph Turner, enviudó muy joven y quedó en una situación económica que la obligó a esforzarse y a luchar para poder subsistir dignamente. Juana, casada con el militar boliviano Isidoro Belzú, tuvo un matrimonio desdichado a raíz de las ambiciones políticas y las acciones militares de su marido; estuvieron separados, y él tuvo un final trágico: fue asesinado. Este panorama, muy sintético, sirve para darnos una rápida imagen de trayectorias nada fáciles de dos mujeres que, a pesar de las circunstancias adversas que jalonaron sus vidas, supieron, sin embargo, abrirse paso y dejar una marca indeleble en el universo literario y cultural de su época. No les impidió conectarse la diferencia de edad; Juana le llevaba treinta y cuatro años a Clorinda, y era una escritora conocida y prestigiosa cuando conoció a la prometedora joven peruana y la recibió cordialmente en sus tertulias literarias. A ambas mujeres las atravesó el exilio, por diversos motivos. Pero fue justamente esa circunstancia adversa la que facilitó el encuentro entre ellas, quienes durante sus respectivas vidas, experimentaron variados desplazamientos, a los que hicieron frente con una notable creatividad y capacidad para reinventarse repetidamente.

Según el cuadro que traza la especialista en literatura peruana, Francesca Denegri —en la edición del 8 de marzo de 2015 del periódico *El Comercio* de Lima—, antes de la guerra con Chile, hablar de la mujer ilustrada era una novedad. El clima de época, en ese momento, cambió y fue tal que posibilitó un acontecimiento: la reunión de intelectuales prestigiosos como Ricardo Palma y Manuel González Prada en un mismo espacio con escritoras en las veladas literarias organizadas por Juana Manuela Gorriti, donde se leían y comentaban ensayos y artículos sobre literatura, educación y trabajo para las mujeres. Dice Denegri: «Los brotes activistas surgen en los artículos que se leen en voz alta en las veladas» (en González Obando, 2015). A su vez, una *textura* particular atraviesa la escritura femenina de ese período histórico, esbozos de cuestionamiento se insinúan y se entrelazan con la ideología de género, el deseo de protagonismo político para generar cambios individuales y colectivos, pero, también, residualmente, con voces autoritarias y conservadoras internas que amenazan sofocar todo lo anterior.

Clorinda Matto de Turner perteneció a esa primera generación de mujeres ilustradas que nucleaba a educadoras, novelistas, periodistas, poetas y ensayistas, que, en ese entonces, publicaron sus obras y dirigieron diversas asociaciones literarias. A Matto de Turner tanto su identificación con Juana Manuela Gorriti como sus relaciones con el Ateneo de Buenos Aires y la Sociedad Proteccionista Intelectual le permitieron conectarse con los miembros de ese campo literario y participar en los debates de la época con respecto al rol social de la mujer y así transformar su revista *Búcaro Americano* (1896-1908) en una importante tribuna abocada a difundir la literatura continental y la profesionalización de la mujer de letras. En un párrafo de su obra *Boreales, miniaturas y porcelanas*, la escritora peruana llega a autodenominarse «hija del corazón» de Gorriti. Los lazos simbólicos de «filiación» literaria han sido estudiados por Edward Said. Said explica la conversión como si fuera la consecuencia lógica de un proceso

PDF generado a partir de XML-JATS4R

evolutivo de naturaleza a cultura que desemboca en un sistema nuevo: «*[T]he transition from a failed idea or possibility of filiation to a kind of compensatory order that, whether it is a party, an institution, a culture, a set of beliefs, or even a world-vision, provides men and women with a new form of relationship*» [«La transición de una idea o posibilidad frustrada de filiación hacia una especie de orden compensatorio que, ya sea un partido, una institución, una cultura, un conjunto de creencias, o incluso una cosmovisión, proporciona a hombres y mujeres una forma nueva de relacionarse»] (Said, 1983, p. 19).

También Graciela Batticuore se refiere a este tema al comentar que «en esa trama se proyecta la identificación entre quienes se nombran a sí mismos partícipes de esta "familia intelectual" que sella sus lazos en la pertenencia a una "aristocracia literaria"» (ver Batticuore, 1999).

María Gabriela Mizraje, en su texto *Argentinas de Rosas a Perón* (Biblos, 1999), diseña una semblanza de once figuras femeninas de un protagonismo esencial en la escena cultural argentina. Allí tiene un capítulo asignado Juana Manuela Gorriti, a quien la autora define como «... sin duda, la más insistente y la más convocante de las escritoras argentinas del siglo pasado» (1999, p. 89). Más aún, amplifica la idea en otro párrafo del capítulo dedicado a Gorriti:

> Con competencia histórica y valor literario, los textos de Juana Manuela Gorriti (sin ninguna duda la principal escritora argentina del siglo XIX) se presentan como una pieza imprescindible para la reconstrucción de la cultura sudamericana —y especialmente argentina— del período (1999, p. 112).

Asimismo, Mizraje sitúa a la escritora salteña dentro del cuadro contradictorio que su contexto le impone: demasiado romántica para ser vanguardista en el plano estético, y demasiado emancipada para aparecer como tradicional, «Juana Manuela Gorriti corre y descorre a lo largo de sus textos los blancos perfiles de la mujer que idealiza *para las demás*» (1999, p. 113).

HIMA-SUMAC Y *EL TESORO DE LOS INCAS*

Si caracterizamos a Clorinda Matto, debemos hablar de una ciudadana amante del progreso y asociada a la vanguardia estético-política de su época (círculo literario de González Prada). Era también una apasionada defensora de los pueblos autóctonos de su país y se enemistó con el clero local, al que criticó varias veces en sus obras, lo que derivó en que fuera perseguida y excomulgada por aquellos a los que desafió. Junto con Mercedes Cabello de Carbonera, ocupó un lugar solitario y atípico en la historia literaria peruana. Las dos pertenecían a los mismos círculos intelectuales limeños, abrazaron el positivismo científico y produjeron novelas realistas. Clorinda hace una suerte de mestizaje de «observación fisiológica con sentimentalismo romántico». Tanto Cabello de Carbonera como Matto de Turner depositaban una fe enorme en el poder transformador de la educación, y ambas terminaron siendo víctimas de la sociedad que pretendieron reformar. Matto, como anticipamos, acabó excomulgada y en el exilio, en tanto que Cabello murió en un manicomio de Lima.

Hima Sumac, la obra teatral de Matto de Turner ([1890] 2010), se basa en *El tesoro de los Incas*, un relato de Juana Manuela Gorriti, que forma parte de *Sueños*

PDF generado a partir de XML-JATS4R

y realidades, obra publicada en 1865. La trama se inspira en la leyenda acerca del fabuloso tesoro subterráneo de los incas. El texto de Gorriti es una novela corta publicada en 1865, incluida entre ficciones que abrevan en el folklore andino y en relatos de Garcilaso de la Vega. En el prefacio de su obra, la escritora peruana revela haberse inspirado en la argentina; incluso declara haber tomado de allí algunos parlamentos, con la venia de la autora. Se trata de un drama histórico en tres actos que se estrenó en Arequipa el 16 de octubre de 1884 con escaso éxito, y solo fue representado una vez más, en Lima, en 1888. Pertenece al teatro musical, en la tradición de *Ollantay* y de la ópera lírica. La obra fue publicada en 1892, en Lima, por la Imprenta La equitativa (imprenta fundada por Clorinda junto con su hermano, donde trabajaron solo mujeres).

La pieza puede ser considerada un melodrama romántico, que gira en torno a temas de amor y traición: la protagonista, una joven india, se enamora de un pérfido español, y debe enfrentar el dilema de elegir entre aquel y el guerrero inca que debía ser su prometido. Se percibe la empatía hacia la situación de los indios que padecían opresión y torturas a causa de la ambición desmedida de los españoles. Matto de Turner, en su famosa novela *Aves sin nido*, ha retratado, con rasgos positivos, la cultura y el carácter de los indios. La novela se encuadra dentro de las obras de denuncia social: toda la producción de Matto está focalizada en una intencionalidad social. En su narrativa, aparecen reiteradamente los temas que siempre le preocuparon, por ejemplo, los indios y las mujeres como blanco del sometimiento, la explotación y la crueldad. Vemos que, en *Hima Sumac*, los indígenas también aparecen descriptos como seres vulnerables sometidos a una tiranía ejercida por corruptos.

Otro aspecto que no debe olvidarse sobre la obra de Matto es que se trata de teatro musical en la línea de *Ollantay*, como ya dijimos. Vale la pena recordar que la ópera lírica gozó de gran popularidad en el siglo XIX, en los años setenta, cuando ciudades como Iquitos y Manaus construyeron grandes teatros de ópera; y cuando varias compañías europeas de ópera realizaban frecuentes giras. En el caso particular de *Hima Sumac*, la importancia de la dimensión musical es subrayada en las acotaciones de escena. En cinco escenas (16, 18, 30, 31, 38), «se oye toque de tamboril guerrero», en sintonía con la campaña de Túpac-Amaru, subyacente en toda la obra. Loa momentos más intensos de emotividad indígena están resaltados por «un yaraví tocado con quena». El drama de Matto, escrito casi en su totalidad en prosa de un registro conversacional, exhibe algunos fragmentos de retórica declamatoria que aportan detalles históricos, y también se incluyen canciones.

Matto se vale de la potente tradición del teatro quechua popular y la combina con las libertades dramáticas de la ópera lírica, importadas de Italia y de Francia, lo que configura un nutrido repertorio de retórica emocional y política que ella utiliza en esta obra para enfatizar el apoyo y la celebración de la unidad nacional. Era necesaria la unidad nacional para aliviar la tristeza que suscitó la derrota de Perú por Chile. Se organizó prontamente la producción de este drama para festejar la partida de los chilenos, y es interesante detenerse un poco a considerar qué elementos vio Matto como fundamentales. De su amiga Juana Manuela Gorriti, toma en préstamo la trama del tesoro secreto de los incas como una estructura básica: peruanos buenos versus extranjeros malvados. Los peruanos protegen su tesoro subterráneo contra los malvados extranjeros que

PDF generado a partir de XML-JATS4R

desean robarlo. A su manera, Matto celebra la resistencia indígena de cuatro siglos ante los invasores uniendo simbólicamente las causas del Perú quechua a las de la nación peruana de la época de 1880. La crítica de esa época no reparó en su mensaje patriótico ni en su exaltación de los valores indígenas. En toda la obra de la escritora peruana, se percibe la valoración de la cultura quechua y de la herencia indígena.

En su drama, Matto toma al personaje de la princesa inca Hima Sumac y al del español Gonzalo de Espinar con la idea de representar el pasado colonial y la subyugación indígena como consecuencia de la presencia española en el Perú. De este modo, *Hima Sumac* constituye un ejemplo evidente del proyecto que alienta Matto: la recuperación y la transmisión de las raíces culturales indígenas. Como vimos, veinte años antes que su amiga, Juana Manuela Gorriti también apeló —para escribir *El tesoro de los incas*— a las historias orales quechuas, que corrían de boca en boca en la sierra peruana.

Jóvenes descendientes directas de gobernantes incas, enteradas, por lo tanto, del valioso secreto, aparecen en los textos de ambas escritoras, enamorándose de españoles interesados únicamente en el oro. Las muchachas y sus familias son aprisionadas y terminan muriendo a manos de sus captores, resistiéndose a revelar el secreto de la ubicación del tesoro. Si bien los dos textos toman como eje la misma leyenda, son bastante distintos en otros aspectos. En el relato de Gorriti, campea la oposición romántica entre culturas, el contraste entre la pasión intensa de la joven y el ávido materialismo del español. El momento histórico no está fijado con precisión, los hechos ocurren poco después de la conquista. La familia de la protagonista, en el relato de Gorriti, no presenta rasgos distintivamente andinos. Y, más allá de algunas exclamaciones pintorescas (por ejemplo, «*¡Hallpa-mama!*») o de la mención a la piel cobriza, su familia parecería más bien surgida de la tradición pastoril renacentista española. En cambio, el texto de Matto está totalmente constelado de expresiones en quechua, y describe animales, plantas y festividades con detallismo realista. En realidad, la pieza de la autora peruana constituye, según Mary G. Berg, «un esfuerzo ambicioso para hacer algo más allá de contar de nuevo una leyenda». Cuando Hima-Sumac muere, lo hace son la certeza de que «¡[...] los que vienen sabrán, como nosotros, que no es el oro la felicidad de este mundo sino un corazón puro que respira satisfecho del amor de sus amores en las risueñas playas del Perú libre!» (1999, pp. 80-81).

Por lo que a Gorriti concierne, cuenta en su producción con narraciones patrias que comparten con las novelas históricas decimonónicas el tema romántico del amor contrariado. De acuerdo con la opinión de Ilaria Magnani (2013), se percibe cierto pesimismo en la escritora argentina, en textos donde la frustración amorosa se corresponde con la incertidumbre en cuanto al diseño de un desarrollo positivo de las nacientes naciones americanas. En ciertas ficciones de la autora, un doble desenlace corona el fracaso amoroso y el del proyecto nacional. Una muerte heroica aguarda al protagonista masculino, mientras que el femenino se desliza hacia la locura. En estos casos, la locura como única salida posible del conflicto insinúa la dificultad o la imposibilidad de cuestionamientos ideológicos en la sociedad de esa época por parte de la mujer.

En *La quena* (1845), una *nouvelle* juvenil centrada en los amores de dos parejas integradas por pobladores autóctonos y españoles, portadoras por ello del germen

PDF generado a partir de XML-JATS4R

del fracaso, Juana Manuela, como anticipadora de la postura indigenista, presenta la educación como solución de la cuestión indígena. Agonizante, la princesa inca le dice a su hijo: «Prométeme que tú serás ese libertador y que para redimir a nuestros hermanos no emplearás el odio que pida la sangre de sus amos, sino la ilustración, el más sublime y seguro medio de liberar a los pueblos» (Gorriti, 1909, p. 53).

CONCLUSIÓN

Como es notorio, en el tema de la importancia y el valor supremo de la educación, convergen las miradas de ambas escritoras. Incansable, Matto de Turner bregó toda su vida por el deseo de una nación moderna, en toda su producción intelectual, tanto en la periodística o en la pedagógica como en la literaria. Mario Vargas Llosa, en un célebre ensayo, *La utopía arcaica*, la ubica como «primer escritor indigenista» (2005, p. 20), y considera su obra como fundadora de toda una tradición, la de la novela indigenista, a partir de la escritura de *Aves sin nido*.

En cuanto a Juana Manuel Gorriti, la crítica oficial la señala, junto a Juana Manso, como figura fundante de la literatura femenina en la Argentina. Mizraje afirma:

> La imitación, la adulación, el plagio, la determinación, la consulta y hasta la traición que rondan a la salteña, el séquito de artistas e intelectuales y de aficionados, hombres y mujeres, hacen de ella una figura inequiparable dentro del campo de las escritoras argentinas del siglo pasado (1999, p. 130).

Analizando diversos rasgos de *Hima-Sumac*, hemos visto que la obra teatral de Matto de Turner funciona como una posible vía de articulación y de recuperación de valores nacionales diferenciadores, tal como afirma Berg. Y, como hemos visto, Matto poseía una firme convicción sobre el poder social y transfigurador de la literatura.

También Gorriti, a través de sus obras, se involucra en la vida pública de un período histórico convulso y suele escribir su propia historia a partir de la historia patria. Batticuore declara que, en la producción de Gorriti, se reiteran a menudo dos escenarios, «las guerras de la independencia y la guerra civil, donde la historia individual y la de la patria se confunden» (1993, p. 14). Juana Manuela defiende sus ideas como escritora educadora y promotora de la cultura.

En una nota de Gonzalo Santos de la sección Cultura del diario *Perfil*, Graciela Batticuore opina lo siguiente: «Gorriti supo poner a su favor los recursos del Romanticismo: las veladuras, los contrastes románticos entre la imagen de una mujer luchadora y sufriente que "perdía" en el camino de la vida muchas cosas [...]» (citada en Santos, 2018).

Ambas escritoras sostuvieron —durante existencias plagadas de problemas y de padecimientos (como las pérdidas y el exilio, entre muchos otros)— una actitud de compromiso y de audacia intelectual que las singulariza y las ubica en el espacio fundante de una dinastía intelectual femenina que recorría, en ese momento, sus instancias inaugurales.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Referencias Bibliográficas

Batticuore, G. (1993). La novela de la historia. En Iglesia, C. (ed.). *El ajuar de la patria. Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti* (pp. 13-27). Buenos Aires: Feminaria.

Batticuore, G. (1999). *El taller de la escritora: veladas literarias de Juana Manuela Gorriti. Lima-Buenos Aires (1876/1877-1892)*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Berg, M. G. (1999). Pasión y nación en «Hima-Sumac» de Clorinda Matto de Turner. En *Actas del Primer Congreso Internacional de Peruanistas en el Extranjero*. Recuperado el 16 de mayo de 2008, desde www.fas.harvard.edu/-icop/maryberg.html

González Obando, D. (2015, mar. 8). Francesca Denegri y las mujeres ilustradas del siglo XIX [Entrevista a Francesca Denegri]. *El Comercio*. Recuperado el 8 de marzo de 2015, desde http://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/francesca-denegri-y-mujeres-ilustradas-siglo-xix-noticia-1796135

Gorriti, J. M. (1876/1909). El tesoro de los Incas y La quena. En *Sueños y realidades* (vol. II, pp. 87-136). Buenos Aires: Editorial Casavalle.

Magnani, I. (2013). Amores y narraciones patrias. El caso de Juana Manuela Gorriti. En Bajini, I., Campuzano, L. y Perassi, E. (eds.). *Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX* (pp. 1165-171). Milán: Ledizioni.

Matto de Turner, C. ([1890, mar. 31-ago. 23] 2010). *Hima-Sumac o El Secreto de los Incas* Recuperado el 11 de julio de 2012, desde https://www.biblioteca.org.ar/libros/142469.pdf

Mizraje, M. G. (1999). *Argentinas de Rosas a Perón*. Buenos Aires: Biblos.

Said, E. (1983). *The World, the Text and the Critic*. Cambridge: Harvard UP.

Santos, G. (2018, mar. 4). Vidas paralelas. *Perfil*. Recuperado el 4 de marzo de 2018, desde https://perfil.com/noticias/cultura/vidas-paralelasn.phtml?rd=1

Vargas Llosa, M. (2005). *La utopía arcaica*. México: Fondo de Cultura Económica.

Notas

* Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires, profesora de Castellano, Literatura y Latín por el Instituto Nacional Superior del Profesorado Joaquín V. González. Integrante del área de investigación de Teatro y Artes Escénicas en el Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Correo electrónico: rossiborghini@yahoo.com.ar

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Artículos

LA ESCRITURA COMO ESCUELA: HERMINIA BRUMANA CONTRA LOS ESTEREOTIPOS DE GÉNERO

Sessarego, Jéssica

Jéssica Sessarego jessica.sessarego@gmail.com
Universidad del Salvador, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
núm. Esp.09, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 31 Marzo 2018
Aprobación: 24 Mayo 2018

URL: http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601676027/index.html

Resumen: La escritora y docente bonaerense Herminia Brumana, nacida en 1897, en el pueblo Pigüé, es poco conocida a pesar de su abundante obra literaria. Este trabajo se propone analizar la voluntad didáctica que aparece en muchos de sus cuentos, unida a su preocupación por los problemas sociales de su entorno. En particular, se interesaba por la situación de las mujeres y los conflictos derivados de la imposición de ciertos roles de género. A través del análisis del cuento «Compañía en soledad» (1946), se verá cómo Brumana discutía los prejuicios de su época y proponía a sus lectores nuevos roles de género, más flexibles, para las mujeres y para los varones.

Palabras clave: Herminia Brumana, Roles de Género, Nuevas Masculinidades, Educación y Literatura, Cuentos.

Abstract: *The writer and teacher from Buenos Aires Herminia Brumana, born in 1897 in the small town Pigüé, is not well-known in spite of her profuse literary work. This essay is going to analyze the didactic that appears in many of her stories, related to her concern about social problems. In particular, she was interested in the women situation and the conflicts derived from the imposition of certain gender roles. Through the analysis of the story "Compañía en soledad" (1946), we will see how Brumana discussed the prejudices of her time and proposed to her readers new gender roles, more flexible, for women and for men.*

Keywords: *Herminia Brumana*, *Gender Roles*, *New Masculinities*, *Education and Literature*, *Stories*.

En el pequeño pueblo de Pigüé, en la provincia de Buenos Aires, nacía, en 1897, Herminia Brumana, quien suele ser recordada como una destacada maestra y figura pública. Sin embargo, además de su labor educativa, Brumana se dedicó especialmente a la literatura y participó asimismo de varias publicaciones periodísticas. Estas tres actividades se cruzaron a lo largo de su vida, siempre marcadas por su fuerte compromiso con la realidad circundante. Para el presente artículo, interesa sobre todo su labor literaria y la vocación pedagógica que a menudo se desprende de ella.

En diversos momentos, esta autora mostró afinidad con discursos provenientes del socialismo y el anarquismo, por lo que, coherente con esa postura, consideraba que debía utilizar su facilidad con la palabra para lograr cambios sociales en su

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

entorno. Uno de los temas que más le preocupaba era la situación de las mujeres, y gran parte de su obra se dedica a convocar a sus lectoras a tomar las riendas de sus vidas y a luchar contra los prejuicios. Con el fin de lograr esta misión autoimpuesta, se propuso llegar a la mayor cantidad de personas posible, por lo que estuvo dispuesta a participar de diversas publicaciones periódicas, dio un sinfín de conferencias y difundió sus libros de cuantas maneras pudo.

En palabras de Lea Fletcher, la obra de Brumana es abundante:

> ... publicó nueve libros que incluían lecturas para niños, ensayos y cuentos; escribió once piezas teatrales, tres de las cuales fueron puestas en escena, y una novela inédita. Colaboró, además, en revistas y diarios de la época y, siendo una joven maestra recién recibida, fundó y dirigió una revista socio-literaria, *Pigüé*, en la que contribuyó con artículos (Fletcher, 1987, p. 116).

La mayoría de sus libros son colecciones de cuentos, excepto *Cartas a las mujeres argentinas* (1936), que reúne una serie de artículos publicados en la columna del mismo nombre, en la revista *La novela semanal*, y *Nuestro hombre* (1939), un ensayo sobre el Martín Fierro. Hay ejemplares de estos libros en varias bibliotecas, pero, sobre todo, perviven en las *Obras completas* publicadas por sus amigos y colegas tras su fallecimiento.

Algunos de sus libros, son los siguientes:

- *Palabritas* (1918). Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso.
- *Cabezas de mujeres* (1923). Buenos Aires: M. Gleizer Editor.
- *Mosaico* (1929). Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso.
- *La grúa* (1931). Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso.
- *Tizas de colores* (1932). Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso.
- *Me llamo Niebla* (1946). Buenos Aires: Talleres Gráficos Américalee.

En este trabajo, se busca analizar la discusión sobre los estereotipos de género (Lamas, 1996) que Brumana propone en varios de sus relatos, teniendo en cuenta el rol que llegó a ocupar, en su época, como autoridad en temas vinculados a las mujeres y considerando especialmente la cantidad de mujeres y, particularmente, futuras escritoras, que acudían a ella por consejos y apoyo (Sessarego, 2017).

Brumana consideraba la literatura, al menos en parte, con fines didácticos. Pero, ¿qué pretendía enseñar con ellos? Creemos que uno de sus aportes centrales fue problematizar el modo de pensar los roles de género en su época. Para estudiar cómo aparecen estos llamados a la reflexión en sus textos, partiremos de las nociones clásicas de género como un constructo social que define comportamientos en función de la caracterización «varón» o «mujer» en una sociedad dada. Según Joan Scott

> La palabra denotaba rechazo al determinismo biológico implícito en el empleo de términos tales como «sexo» o «diferencia sexual». «Género» resalta también los aspectos relacionales de las definiciones normativas de la feminidad. [...]. De acuerdo con esta perspectiva, hombres y mujeres fueron definidos en términos el uno del otro, y no se podría conseguir la comprensión de uno u otro mediante estudios completamente separados (1996, pp. 266-267).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Reuniendo esta definición y otras, Almudena Hernando González aclara el concepto al destacar su vínculo con las relaciones de poder:

> La cuestión es que las diferencias en las «creencias, rasgos de personalidad, actitudes, sentimientos, valores, conductas y actividades que diferencian a mujeres y varones» (Burín, 1996, p. 64) que definen lo que es el género describen el modo en que se organizan los sexos en su relación social, por lo que el concepto implica siempre una relación, que es además una relación de poder (2007, p. 169).

Para resumirlo con palabras de Marta Lamas, puede usarse el «término género para referirse al conjunto de ideas, descripciones y valoraciones sociales sobre lo masculino y lo femenino» (1996, p. 220).

Ahora bien, como señala Judith Butler (2016), el género no es algo natural, sino que funciona a partir de la repetición de ciertos caracteres que cada individuo lleva adelante en la sociedad. Eso quiere decir que es posible transformarlo. Al mismo tiempo, Butler advierte contra el voluntarismo: no es cierto que podamos decidir deliberadamente y en cualquier momento modificar nuestros comportamientos genéricos. Lo que sí podemos hacer es proponer leves desvíos que abran las posibilidades de pensar géneros menos opresivos y, en sus palabras, lograr «una vida más vivible» (2015).

A continuación, se tratará de ver, en un cuento de Brumana, de qué modo ella opone los roles de género vigentes en la fecha de publicación del texto a los que considera roles más justos e igualitarios, proponiendo a sus lectoras y lectores algunos desvíos que les permitirían ser más libres.

El cuento que se analizará es «Compañía en soledad» y está incluido en la colección *Me llamo Niebla* (1946). El protagonista es Carlos, un hombre cercano a los treinta años que aún no se ha casado. El argumento se centra en sus conversaciones con su madre, quien se muestra preocupada por la situación de su hijo, en particular por su soltería. Finalmente, Carlos conoce a Aurora, con quien siente una conexión casi mágica, y decide casarse a pesar de los resquemores que siente su madre. Estos «resquemores» se deben, sobre todo, a un viaje de estudios que realizará Aurora, y que Carlos aprueba con entusiasmo. Esta sencilla trama es en verdad una excusa para enfrentar dos formas de pensar las relaciones de género: la madre de Carlos representa la concepción tradicional y, a ojos de Brumana, errónea, y el muchacho y su novia representan una concepción más moderna e igualitaria.

Lo interesante de este relato es que, a diferencia de otros de la autora, no se enfoca solo en los derechos de las mujeres, sino que, más bien, muestra cómo los estereotipos de género vigentes pueden afectar negativamente también a los varones, sin por eso dejar de lado la lucha más inmediata de las mujeres por derechos civiles básicos. Al elegir un personaje varón para protagonizar su historia, el texto puede explayarse en los problemas que le traen a Carlos las ideas de su madre. Al mismo tiempo, la narración también pone en evidencia que quien saldría más perjudicada por los esquemas tradicionales sería Aurora. De este modo, se reconoce que desarmar ciertos estereotipos de género podría beneficiar a todas las personas, pero, con ello, no necesariamente se igualan las opresiones sufridas por varones y por mujeres.

La primera intervención de la madre en el relato deja en claro tanto su posición como la de la voz narradora:

> —Si pasa los treinta será más difícil que lo atrapen —opinaba ella—, pues a medida que los años transcurren el hombre se acostumbra más y más a su soltería.
>
> La madre era una buena mujer, sin más sentido de la vida que el que había obtenido a través de su marido, y no sabía sino lo externo de las cosas y de los seres (Brumana, 1946, p. 24).

Para la madre, el matrimonio aparece como un mal necesario, algo que siempre será en contra de la voluntad de su hijo, pero que debe hacerse por un bien mayor. El verbo «atrapar» indica la similitud entre el matrimonio y un encierro. El fragmento del amor a la soltería, solo atribuido a los hombres, haría de estos seres solitarios, sin interés en la conexión con otro ser humano, como si las únicas personas capaces de afecto fueran las mujeres. De este modo, se ve que Carlos, se case o no, si se ajusta a los preceptos de su madre, sale perdiendo: o será un animal enjaulado en el matrimonio o será un ser sin sentimientos, aislado de todo en su soltería. La voz narradora rápidamente desaprueba estas ideas al señalar que esta mujer solo sabía de lo externo de las cosas y los seres. Cabe notar, sin embargo, que no la condena por ello: aclara que era una buena mujer, y pareciera adjudicar su simpleza a la esclavitud que la ata al marido y le impide experimentar el mundo.

La voz narradora, entonces, explica en qué se equivocan estas percepciones. Aunque primero se permite una pequeña burla al hacerle una concesión:

> Acostumbrarse a la soltería era para ella conformarse a estar solo en la habitación donde dormía, a comer sin una mujer propia que le guisara, y a arreglarse el guardarropa personalmente.
>
> Y, naturalmente, a eso se habitúa cualquier hombre fácilmente, pero lo que la madre ignoraba es que a lo que nadie puede acostumbrarse es a la soledad (Brumana, 1946, p. 24).

Tras señalar el absurdo de suponer que un hombre sería incapaz de cocinarse o de lavarse la ropa, la narración pasa a plantear sus propias ideas: la pareja es importante tanto para varones como para mujeres porque es un modo de relación del «espíritu» que nos potencia y completa. Esta concepción de la pareja como experiencia indispensable en la vida sigue siendo tradicional y conservadora, y niega otras formas de relación, pero propone un desvío fundamental al reclamar que en ella hubiera espacio para la libertad espiritual de ambos cónyuges.

Más adelante, a través de la descripción de los demás varones de la familia y de señalar el orgullo que esta sentía por ellos, se configura un estereotipo hegemónico de varón que Carlos vendrá a poner en jaque. Estos hombres destacan por su «bravura», «prestancia física notable», «magnífica estampa varonil» y «complacencia de vivir en el alarde de su valor». Además, habían sabido elegir por esposas a mujeres que se singularizaban por su «mansedumbre». Carlos, en cambio, «parecía rehuir toda manifestación de coraje», por lo que su madre lo consideraba apocado. Es interesante aquí que el narrador agregue la palabra «parecer», con lo cual instala la sospecha sobre el significado habitual de coraje. Más adelante, se agregará otra característica de Carlos de la que quizás carecieran sus hermanos: es un sagaz observador.

Pero la señal definitiva de que Carlos es diferente de sus parientes aparece en su modo de considerar a las mujeres. Esto se ve en el diálogo entre él y su madre, que continúa esta descripción:

PDF generado a partir de XML-JATS4R

> —Ya ves que tus hermanos han tenido suerte al elegir esposa —comentaba a menudo —; han encontrado mujeres sumisas que no ven el mundo sino por los ojos de sus maridos...
>
> —Y esta condición de sus mujeres —preguntóle Carlos un día—; ¿crees que los hace felices? (Brumana, 1946, p. 26).

Para Carlos, detrás de las «sonrisas estereotipadas» de esas mujeres, hay una tristeza que él asocia rápidamente a la esclavitud. En esto hay una fuerte crítica a la forma habitual que solía tomar el matrimonio, con la que evidentemente Brumana no comulgaba. Pero Carlos no se detiene allí, sino que aclara que en sus hermanos, que actuaban «altivos y presuntuosos», podía advertirse un «vacío terrible». Este vacío representaría su incapacidad para vincularse con otro ser humano en tanto iguales, lo cual los deja en perpetua soledad. De este modo, lo que la narración condena directamente es la jerarquía que se establecía entre las personas en función de su género.

Habiendo ya conocido a Aurora, Carlos vuelve a conversar con su madre, esta vez para explicarle que no podrá presentársela. Hay que destacar que aquí se menciona al padre como una autoridad omnipresente que, entre otras cosas, le exige a su hijo tener en cuenta el apellido de la mujer que le guste antes de decidir casarse, pero que, sin embargo, nunca se hace efectivamente presente. La portavoz de sus ideas es siempre su esposa. De este modo, Brumana desarma la idea de que solo las mujeres pueden y deben luchar por la igualdad, mostrando que, para ella, cualquier persona puede comprometerse con esta forma de pensar, así como también cualquier persona puede continuar abonando el pensamiento tradicional conservador.

En esta última conversación, se explicita que la satisfacción de Carlos reside en la libertad que es capaz de otorgarle a la persona amada al señalar que Aurora recibió una beca para estudiar en el extranjero. Su madre le reclama que no la haya retenido, y él le explica que ni siquiera pensó en eso, pues saber que Aurora era capaz de poner toda su pasión en el estudio le mostraba que al casarse también lo haría con verdadera determinación. De este modo, ambos concretan un modelo de pareja que Brumana propone como positivo: Aurora ejerce su libertad y realiza su viaje, Carlos aguarda por ella y finalmente se alude a una reunión definitiva y feliz con la expresión «la tuvo de nuevo entre sus brazos —esta vez para siempre—» (1946, p. 28). La relación directa entre este logro en la vida de los personajes y la discusión contra los roles de género vigentes se evidencia cuando la voz narradora señala que Carlos se ha vuelto valiente «porque ya no luchaba solo» (1946, p. 28).

Como puede observarse en el análisis de este cuento, Brumana era consciente de que muchos de los comportamientos tradicionales de varones y de mujeres no tenían que ver con la biología, sino con la cultura, y estaba dispuesta a usar su escritura como espacio para discutir esas costumbres y proponer otras que le parecían más justas, más propias para el desarrollo y la felicidad de las personas. Al pensar esto, no solo se preocupaba por mejorar las condiciones de vida de las mujeres, sino también la de los varones, en este caso, representados por Carlos, quien alcanza su plenitud al permitirse amar a una mujer con objetivos propios que excedían el matrimonio, interesada en su desarrollo intelectual y decidida a actuar libremente.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Referencias Bibliográficas

Brumana, H. (1946). *Me llamo niebla*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Américalee.

Fletcher, L. (1987). Herminia Brumana y el feminismo literario argentino. *Hispamérica, 16* (48), 115-120.

Butler, J. (2015, sep. 16). Cuerpos que aún importan [conferencia]. Caseros: Universidad Nacional Tres de Febrero.

Butler, J. (2016). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.

Hernando González, A. (2007). Sexo, Género y Poder. Breve reflexión sobre algunos conceptos manejados en la Arqueología del Género. *Complutum, 18*, 167-174.

Lamas, M. (1996). ¿Por qué es importante la perspectiva de género? En Aguilar Gil, J. y Mayén Hernández, B. (eds.). *Hablemos de sexualidad, lecturas* (pp. 216-229, 3.a ed.). México: CONAPO, Mexfam.

Scott, J. (2013). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En Lamas, M. (ed.). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* (pp. 265-302, 4.a ed.). México: Miguel Ángel Porrúa, PUEG.

Sessarego, J. (2017, jul. 26). Redes de mujeres en torno a las figuras de Victoria Ocampo y Herminia Brumana [ponencia]. Quilmes, Argentina. *XIII Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres - VIII Congreso Iberoamericano de Estudios de Género: «Horizontes revolucionarios. Voces y cuerpos en conflicto»*. Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.

Notas

* Correctora literaria y licenciada en Letras por la Universidad del Salvador. Diplomada en Género, Políticas y Participación por la Universidad Nacional de General Sarmiento. Actualmente cursa la Maestría en Literaturas de América Latina (Universidad Nacional de San Martín). Integrante de los grupos de investigación *Ediciones críticas de Literatura Argentina siglo XIX* (USAL) y *Entre sexo, cuerpo e identidad: surgimiento, críticas y utilidad actual de la categoría analítica de género* (UNTREF). Es docente en UNTREF, UNGS, UNAHUR y USAL. Correo electrónico: jessica.sessarego@gmail.com

PDF generado a partir de XML-JATS4R

CRIANZAS, DE SUSY SHOCK: UN TRÁNSITO POR LO INAPROPIADO

Salim, Susana

Susana Salim susanasalim94@hotmail.com
Universidad Nacional de Tucumán, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
núm. Esp.09, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 31 Marzo 2018
Aprobación: 24 Mayo 2018

URL: http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601676026/index.html

Resumen: La presente propuesta se centra en la escritora trans Susy Shock, quien literaturiza, en su libro *Crianzas* (2016), la experiencia del travesti desde una perspectiva distinta a la de la literatura canónica tanto en aspectos estético-literarios como morales. Dicha perspectiva está en directa relación con su experiencia vital, que no adhiere a las categorizaciones prescriptivas del sistema de sexo-género occidental, organizado en torno a la heteronormatividad. En un primer apartado, nos adscribimos a las teorizaciones de Judith Butler y a su concepción performativa del sexo y, desde allí, presentamos algunos textos poéticos de la escritora que nos permiten apreciar cómo, debido a la marginación que ha vivido y presenciado, debe apropiarse de los discursos que construyen «la verdad» sobre el sexo y el deseo en Occidente y agenciar otros, ya no codificados por el poder, sino construcciones que desbordan las identidades reconocibles, delineando otros cuerpos/textos u otras relaciones entre los cuerpos y los textos posibles. En *Crianzas* se reconoce una poética que intenta, a modo de oxímoron, apropiarse de lo inapropiado poniendo en agencia ciertos procedimientos desterritorializadores para dar cuenta de una literatura atípica por ser producida en el borde, por violar las relaciones normativas con y entre los cuerpos sexuales y literarios, habilitando otros sentidos posibles. En fin, una literatura —«menor» en el sentido deleuziano— que quiere decir con el cuerpo/ texto: «seguimos aquí, seguimos insistiendo, exigiendo más justicia, pidiendo que se nos libere de la precariedad, que se nos brinde la posibilidad de una vida más vivible» (Butler, 2017, p. 32). *Crianzas* es la puesta en discurso literario de los modos de crianza que ponen en juego las familias *queer*, adoptivas, ensambladas —y aquí seguimos los recientes aportes de la filósofa feminista Shelley Park—, que pueden enseñar a los niños a desidentificarse de las ideologías dominantes, incluida la del disciplinamiento de las madres y de los niños que no encajan en las convenciones familiares y sociales, y que se encuentran principalmente encarnadas en las «familias extendidas» y en otros tipos de lazos. Por ello y, sobre todo, estos relatos de instantes se construyen de fragmentos, contactos, rozamientos; los elementos presentan todo tipo de (des)órdenes posibles. Excesos, como diría Giorgi (2004), de lo que constituye lo socialmente legible y políticamente reconocible.

Palabras clave: Heteronormatividad, Perfomatividad, Desterrtorialización, Literatura Menor.

Abstract: *The present approach focuses on the trans writer Susy Shock who mentioned in his book* Crianzas *(2016) the experience of the transvestite from a perspective different to the canonical literature, both aesthetic-literary and moral aspects. Such a perspective is in direct relation to their life experience which, in*

fact, not adheres to the categorizations prescriptive system of Western sex-gender, organized around heteronormativity. In a first section we ascribe to the theorizations of Judith Butler and performative sex and from there inception present some poetic texts by writer allowing us to appreciate how, due to the marginalization that has lived and seen, should appropriate discourses that construct "truth" about sex and desire in the West and poach others not already encoded by power, but constructions that surpass the recognizable identities, outlining other bodies/texts or other relationships between the bodies and the possible texts. Crianzas *recognizes a poetic attempt to, by way of oxymoron, appropriating the improper putting into agency certain deterritorilizing procedures to account for an unusual, to be produced at the edge, for violating literature the regulatory relations with and between the body sexual and literary, enabling other possible meanings. Finally, one literature —"minor" in the Deleuzian sense — which is to say with the body/text: "we follow here, still insisting, demanding more justice, asking us release of precarity, which will give us the possibility of a life more livable" (Butler, 2017, p. 32).* Crianzas *is the literary discourse of the modes of parenting that queer, assembled, adoptive families, bring into play —and here we follow the recent contributions of the feminist philosopher Shelley Park— who can teach to the children to dis-identify dominant ideologies, including the disciplining of mothers and children who do not fit into the family and social conventions and which are mainly embodied in "families extended" and other types of bonds. Therefore and, above all, these stories of moments are built of fragments, contacts, friction; elements present all kinds of (im)possible orders. Excesses, as Giorgi (2004) would say, of what constitutes readable socially and politically recognizable.*

Keywords: *Heteronormativity*, *Perfomativity*, *Desterrtorialization*, *Minor Literature*.

Yo, reivindico mi derecho a ser un monstruo
ni varón ni mujer
ni XXI ni H2O
yo monstruo de mi deseo
carne de cada una de mis pinceladas
lienzo azul de mi cuerpo
pintora de mi andar
no quiero más títulos que cargar
no quiero más cargos ni casilleros adonde encajar
ni el nombre justo que me reserve ninguna Ciencia...

Fuente: Susy Shock, «Monstruo mío», Poemario Transpirado

La presente propuesta se centra en la escritora trans Susy Shock, quien literaturiza, en su libro *Crianzas* (2016), la experiencia del travesti desde una perspectiva distinta a la de la literatura canónica tanto en aspectos estético-literarios como morales. Dicha perspectiva está en directa relación con su

PDF generado a partir de XML-JATS4R

experiencia vital, que no adhiere a las categorizaciones prescriptivas del sistema de sexo-género occidental, organizado en torno a la heteronormatividad.

En un primer apartado, nos adscribimos a las teorizaciones de Judiht Butler y a su concepción performativa del sexo y, desde allí, presentamos algunos textos poéticos de la escritora que nos permiten apreciar cómo, debido a la marginación que ha vivido y presenciado, debe apropiarse de los discursos que construyen «la verdad» sobre el sexo y el deseo en Occidente y agenciar otros, ya no codificados por el poder, sino construcciones que desbordan las identidades reconocibles, delineando otros cuerpos/textos u otras relaciones entre los cuerpos y los textos posibles. Tanto el cuerpo como la sexualidad, en estos escritos, son construidos a través del lenguaje en inflexiones que, aunque lo aparenten, no son precisamente coherentes. Así, estas ficciones dibujan mapas de intensidades, no proponen orígenes ni órdenes, sino, más bien, permiten evaluar desplazamientos afectivos —que, en realidad, son ejercicios performativos del derecho a la aparición— y dar cuenta «de ciertos puntos de contacto de elementos disímiles» (Arnés, 2016, p. 31).

En *Crianzas* se reconoce una poética que intenta, a modo de oxímoron, apropiarse de lo inapropiado poniendo en agencia ciertos procedimientos desterritorializadores para dar cuenta de una literatura atípica por ser producida en el borde, por violar las relaciones normativas con y entre los cuerpos sexuales y literarios, habilitando otros sentidos posibles. En fin, una literatura —«menor» en el sentido deleuziano— que quiere decir con el cuerpo/texto: «seguimos aquí, seguimos insistiendo, exigiendo más justicia, pidiendo que se nos libere de la precariedad, que se nos brinde la posibilidad de una vida más vivible» (Butler, 2017, p. 32).

Crianzas, texto voluptuoso como disparador de sentidos múltiples e inacabados —no en su hechura poética— es la puesta en discurso literario de los modos de crianza que ponen en juego las familias queer, adoptivas, ensambladas —y aquí seguimos los recientes aportes de la filósofa feminista Shelley Park—, que pueden enseñar a los niños a desidentificarse de las ideologías dominantes, incluida la del disciplinamiento de las madres y de los niños que no encajan en las convenciones familiares y sociales, y que se encuentran principalmente encarnadas en las «familias extendidas» y en otros tipos de lazos. Por ello y, sobre todo, estos relatos de instantes se construyen de fragmentos, contactos, rozamientos; los elementos presentan todo tipo de (des)órdenes posibles. Excesos, como diría Giorgi (2004), de lo que constituye lo socialmente legible y políticamente reconocible.

I. HABITAR LO INAPROPIADO

La existencia de la literatura «travesti» va más allá de la confesión. El propio archivo sobre las patologías sexuales, de acuerdo con la tesis de Foucault en *Historia de la Sexualidad*, hace que se multipliquen otros tipos de relatos, ya no codificados en la biopolítica, y que refuerzan la idea del travestismo y del transexualismo como grieta de la heterosexualidad reproductiva:

> Los discursos, al igual que los silencios, no están de una vez por todas sometidos al poder o levantados contra él. Hay que admitir un juego complejo e inestable donde el discurso puede, a la vez, ser instrumento y efecto del poder, pero también

PDF generado a partir de XML-JATS4R

> obstáculo, tope, punto de resistencia y de partida para una estrategia opuesta. El discurso transporta y produce poder; lo refuerza, pero también lo mina, lo expone, lo torna frágil y permite detenerlo. Del mismo modo, el silencio y el secreto abrigan el poder, anclan sus prohibiciones; pero también aflojan sus apresamientos y negocian tolerancias más o menos oscuras (Foucault, 1998a, p. 60).

Si bien las sexualidades disidentes han sido ya tratadas por autores que transitan la academia como por otros que están fuera de ella (Severo Sarduy, Manuel Puig, Pedro Juan Gutiérrez, entre otros)[1], a partir de las luchas de las minorías identitarias, en los últimos años, ha tenido lugar no solo un proceso de ampliación de derechos ciudadanos, sino además una sólida producción teórica que, desde diversas disciplinas, ha puesto en cuestión las concepciones normativas del género y la sexualidad.

En este nuevo contexto, el personaje travesti irrumpe en el espacio público exhibiendo una materialidad inestable y dinámica, pasible de transformaciones y de metamorfosis, que habilita su inscripción en el concepto de lo posorgánico, pero, asimismo, iconiza, en esa *materialidad mutable*, una identidad nómade liberada de determinaciones biológicas y, desde luego, altamente significativa de esa categoría denominada «transcontemporaneidad» (Braidotti, 2006).

Crisis de los Paradigmas y Nomadismo

Los discursos y las figuraciones actuales que se muestran como importantes componentes de la subjetivación, así como el ritmo vertiginoso por el cual nuevas tecnologías son procesadas en la actualidad, han llevado a autores como Rosi Braidotti[2] a pensar lo contemporáneo desde el concepto de *transcontemporaneidad*, es decir, aquello demarcado por la crisis de los paradigmas y la emergencia de nuevos actores y actoras que reivindican derechos civiles, sociales, económicos, políticos y de género, para cuyo análisis, las referencias y los significados conceptuales disponibles han demostrado su caducidad, y, lo que es más, su absoluta arbitrariedad, con eso, las palabras que más se muestran pertinentes nos remiten a perspectivas transitivas, discontinuas e inestables de la vida.

Esa transcontemporaneidad, dice Braidotti,

> ... indica una transferencia intertextual que atraviesa fronteras, transversal, en el sentido de un código a otro, un campo o un eje hacia otro, no meramente en el modo cuantitativo de multiplicaciones plurales sino, antes bien, en el sentido cualitativo de multiplicidades complejas. No se trata de entretejer diferentes hebras, las variaciones sobre un tema, sino también y más precisamente de interpretar la positividad de la diferencia (2006, p. 20).

O, más todavía, la diferencia de la diferencia, según términos foucaultianos. Desde este punto de vista, emergen palabras como transformación, tránsitos, transexualidades, transgresión, ganando otros terrenos, valores y significaciones. Y allí advertimos la estrecha relación entre las explicitaciones de la misma estudiosa sobre esa categoría —aunque resulta de hecho contradictorio un encasillamiento taxonómico de acuerdo con lo que venimos exponiendo en este estrecho marco conceptual— y lo que dará en llamar «el sujeto nómade».

La o el sujeto nómade —especifica la filósofa feminista en su libro homónimo — es un mito, una ficción política que permite analizar —y de hecho lo haremos

PDF generado a partir de XML-JATS4R

en la producción de Susy Shock— las categorías y los niveles de experiencia y de desplazamientos por ella o por él establecidos: borrar las fronteras sin deshacer los puentes de conexión. El nomadismo se define como el tipo de conciencia crítica que se resiste a establecerse en los modos socialmente codificados del pensamiento y la conducta, se ubica en una conciencia permanente de transgresión más que en el acto del desplazamiento físico o el viaje. De allí se desprenden elementos esenciales para la consideración de las identidades como no esenciales y las estrategias de resistencia y de subversión que dichos sujetos levantan. Implica creer en la potencia y en la relevancia de la imaginación, en la construcción de mitos como un modo de éxtasis político e intelectual de estos tiempos transcontemporáneos (Braidotti, 2000).

La o el sujeto nómade se asocia a las construcciones inestables, transitorias, arbitrarias y excluyentes. Su configuración se da a través del exterior constitutivo, que se procesa mediante relaciones de poderes, saberes y placeres que negocian, todo el tiempo, los lugares posibles de tránsito y de permanencias de las, los sujetos siempre en procesos y, por lo tanto, en construcción permanente.

El psicólogo William Siqueira Peres subraya que, de acuerdo con esta perspectiva nómade antes apuntada, debemos plantearnos los modos de subjetivación que participan de la hechura de estos sujetos «en devenir». Pero más todavía: según creemos, es inevitable reflexionar cómo esa subjetividad nómada pone en agencia un entramado de gestos políticos, estéticos y de una personal urdiembre diegética que habilita una literatura donde «coagulan ideologías dominantes o impugnadoras y de esta manera intervienen en el espacio social para disputar sentidos» (Siqueira Peres, 2013, p. 21).

Braidotti remarca del nomadismo su casi transitoriedad, su «solo estar de paso» y su manera tan particular de establecer conexiones situadas: estas sirven como modo de supervivencia, nunca aceptando los límites de una identidad fija. Aquí conviene anticipar dos cuestiones fundamentales sobre las cuales nos explayaremos *a posteriori*: la primera, asociada a una expresión de la insoslayable Judith Butler enunciada a propósito de su teoría performativa de la asamblea: la «metafísica de la presencia». Ella se pregunta, y de hecho nosotros trataremos de dar una respuesta a partir de los textos que nos ocupan en este trabajo, sobre cuál es el modo en el que aparecen los que son excluidos, de qué convenciones se valen y cuáles son los efectos que tales apariciones tienen sobre los discursos dominantes que operan a través de una lógica aceptada (Butler, 2017). La otra, también vector que atraviesa la literatura travesti, es el tema de la identidad. De acuerdo con Córdoba y Panedo (2008), la identidad presenta, en su núcleo, una dimensión de exclusión y de negación de todo vector diferencial, cosificando el sistema sexo/género/deseo y sus determinaciones binarias universales. Hay —y nuevamente en coincidencia con Butler— una necesidad de definir una postura antiesencialista que niegue cualquier intento de fijación, de totalización.

Las Expresiones Queer

Esta transconectividad nómada y la emergencia del sujeto nómada van al encuentro de las expresiones *queer* y de sus posibilidades de análisis por fuera de los manuales tradicionales. A ello dedicaremos unos renglones, pero antes apartémonos, por un momento, del marco teórico y comencemos a escuchar

PDF generado a partir de XML-JATS4R

a Susy Shock. En estos versos de su *Poemario Transpirado* (2011), se adhiere sin duda a la exigencia de visibilidad y pone en acto su derecho a la aparición, a la libertad, al reclamo de una vida vivible en un desborde de identidades reconocibles (o no); delineado casi violento de cuerpo/texto, que se construye permanente y mutuamente en estas líneas de el/la autor/a trans:

> *SOY*
>
> *¿Qué soy? ¿Importa? Siempre hay alguien que lo preguntaba*
> *esas noches de arte luminoso de la Casa Mutual Giribone a donde el límite del escenario se iba haciendo tan finito.*
> *«Soy arte», digo, mientras revoleo las caderas y me pierdo entre la gente y su humo cigarro y su brillo sin estrellas y su hambre de ser.*
> *Travesti outlet,*
> *bizarría del ángel*
> *o el cometa que viene a despabilarte el rato que estemos, el rato que nos toque en suerte transitar, mientras La Garnier desgarra su*
> *canto a puro inglés narco-anarco-arco (pa' que el imperio lo entienda en su propio idioma).*
> *Hay máquinas-machines que nos abruman, algunas hasta suplantan el hambre del amor, el olor del amor, el color del amor, el dolor*
> *del amor,*
> *y yo no quiero eso.*
>
> *Se me salió un taco,*
> *se me corrió el rímel,*
> *se me atascó la voz,*
> *pero nunca el sueño.*
> *Pajarito de Vonnegut en Paternal*
> *cada «Noches Bizarras» crecemos y no importa qué somos, si alcanzamos a poder serlo... el resto es máquina*
> *y yo no (2011, p. 17).*

Construcción y deconstrucción de cuerpo-sexo y de lenguaje en inflexiones incoherentes (como otro tipo de relaciones entre los cuerpos y los textos posibles). Aquí indiscutiblemente se violan las relaciones normativas con y entre los cuerpos sexuales y literarios, y se van constituyendo, en un devenir sin pausa, apenas instantes en que los sentidos hegemónicos cambian; anomalías léxicas, gramaticales e incluso semánticas que descomponen, en definitiva, la heteronormatividad, pero, mucho más, la docilidad, la diciplinariedad sobre ese cuerpo-texto. «Soy», grito singular del libre arbitrio necesario para hacer de la vida una obra de arte (véase Deleuze y Parnet, 1998) y una estilística de la existencia (Foucault, 2004).

Volvamos al marco teórico para recordar algunos puntos sobre la denominación de lo *queer*[3]: término sin duda abarcador para todas aquellas posturas que, al decir de Kosofsky Sedgwick, escapan de la «epistemología del closet», y que abreva en este agenciamiento de un nuevo modo de subjetivación, ruptura de la norma, pero, fundamentalmente, en un postulado que considera

PDF generado a partir de XML-JATS4R

al ser humano habitado por multiplicidades, que abandona la idea del yo como unidad, patrón acabado, estructura dada, repetición inmodificable[4]. La intención de la propuesta *queer*, tal como fue presentada por Teresa de Lauretis en una conferencia dictada en la Universidad de California, en 1990, estriba en una reinvención de los términos en que se piensa lo sexual, construir un horizonte discursivo alternativo. Fue entonces una apuesta principalmente política, un gesto deliberadamente disruptivo, escandaloso e, incluso, ofensivo al proponer juntarlo con el alto concepto de «teoría» (Arnés, 2016, p. 50).

Hoy resulta evidente que lo *queer* reabrió la discusión relativa a la relación entre género y sexualidad que había tenido cierto auge (pero con otros matices) en décadas anteriores, amplió las posibilidades para los estudios transgénero, habilitó la percepción hacia las múltiples formas en que las variables culturales dan cuerpo a las subjetividades sexuales y apoyó la posibilidad de expresiones no normativas del género y la sexualidad.

Judith Butler: el Género Perfomativo

Entre los teóricos de la construcción social, aquellos que no permiten que el comportamiento sexual que envuelve los cuerpos y las identidades sexuales sea objeto de prácticas de control y de normativas por parte de la sociedad, Judith Butler, filósofa feminista y crítica del psicoanálisis, ocupa sin duda un lugar de referencia obligado.

Aunque con cierta distancia, Butler es heredera de Foucault. Ubica el género en una dimensión política. No separa la noción de género del contexto político y cultural en el que se produce, y se mantiene esta noción históricamente variable. En este sentido, sostiene y considera que el género, tal como se lo piensa socialmente desde el sentido «común» como categoría estable de un masculino y un femenino, es un efecto de prácticas, de discursos y de instituciones cuyo origen es múltiple. Aquí estrecha sus vínculos con Foucault al plantear cómo muchos saberes, poderes y placeres participan de la producción de los modos de percepción, sensación, pensamientos y prácticas que se efectúan en la relación que las personas establecen unas con otras, con el mundo y consigo mismas, componiendo procesos de subjetivación que, la mayor parte de las veces, actúan en consonancia con los órdenes dados por el biopoder y las diversas regulaciones biopolíticas, es decir, como afirma también William Siqueira Peres, «elaboran creencias, producen y mantienen regímenes de verdad que imponen la idea reductora del ser humano a una estructura universal de pensamiento» (Siqueira Peres, 2013, p. 29). De modo complementario, surge un sistema específico para actuar sobre los cuerpos, sus sensibilidades y sus placeres, para actuar en el corazón de la subjetividad, en el agenciamiento de fuerzas que engendran los procesos deseantes[5]. Justamente una de las enseñanzas reveladoras de Michel Foucault fue demostrar que los regímenes políticos necesitan disciplinar y vigilar bajo una mirada que vea sin ser vista. Para que la disciplina se hiciera carne, lo mejor era empezar por el cuerpo.

Butler tiene varias rutas para mostrar cómo el pensamiento acerca de una estructura binaria estable del género es el efecto de un poder invisible que lo crea y lo mantiene. En primer término, hace un puente crítico entre las categorías de sexo y de género, y trata de demostrar que esta distinción no tiene lugar: la

PDF generado a partir de XML-JATS4R

noción de sexo biológico es un efecto del género y no su condición de existencia. En segundo término, se advierte que toma como un paradigma para pensar el género a los seres descriptos como abyectos, es decir, se propone considerar el género desde los transexuales, hermafroditas o intersexos, *drag queens*, travestis y otros. En tercer lugar, uno de los aspectos de mayor interés radica en su definición del género como un «acto performativo». A partir de una doble semántica (la de *art perfomance* y la de la performatividad lingüística), Butler lee el género en términos de iteratividad o actualización constante de los modelos legitimados, pero, además, agrega que el sexo solo puede ser generizado. En este sentido, va a sostener que género no es una realidad sustantiva, sino más exactamente una actividad que construye categorías como «sexo», «mujer», «hombre» y «naturaleza» con la intención específicamente política de (re)producir la matriz heterosexual[6]. Así, los cuerpos que encarnan la norma genérica son social y culturalmente inteligibles, mientras que hay otros que quedan relegados al dominio de la abyección. Y aquí, la Susy, y empecemos de una vez a presentarla: artista trans sudaca y colibrí, poeta, coplera, *performer*, docente, activista, que con su frase «Reivindico mi derecho a ser un monstruo ¡Que otros sean lo Normal!», citada por la mismísima Judith Butler, lanza a modo de alarido urgente:

Yo, pobre mortal,
equidistante de todo
yo, D.N.I: 20.598.061,
yo, primer hijo de la madre que después fui,
yo, vieja alumna
de esta escuela de los suplicios.

Amazona de mi deseo.
Yo, perra en celo de mi sueño rojo.

Yo, reivindico mi derecho a ser un monstruo.
Ni varón ni mujer.
Ni XXI ni H2O.

Yo, monstruo de mi deseo,
carne de cada una de mis pinceladas,
lienzo azul de mi cuerpo,
pintora de mi andar.
No quiero más títulos que cargar.
No quiero más cargos ni casilleros a donde encajar
ni el nombre justo que me reserve ninguna ciencia.

Yo, mariposa ajena a la modernidad,
a la posmodernidad,
a la normalidad.
Oblicua,
vizca,
silvestre,
artesanal.

Poeta de la barbarie
con el humus de mi cantar,
con el arco iris de mi cantar,

PDF generado a partir de XML-JATS4R

con mi aleteo:

Reivindico: mi derecho a ser un monstruo
¡Que otros sean lo Normal!
El Vaticano normal.
El Credo en dios y la virgísima Normal.
Los pastores y los rebaños de lo Normal.
El Honorable Congreso de las leyes de lo Normal.
el viejo Larousse de lo Normal.

Yo solo llevo la prendas de mis cerillas,
el rostro de mi mirar,
el tacto de lo escuchado y el gesto avispa del besar.
Y tendré una teta obscena de la luna mas perra en mi cintura
y el pene erecto de las guarritas alondras.
Y 7 lunares,
77 lunares,
qué digo, 777 lunares de mi endiablada señal de crear

mi bella monstruosidad,
mi ejercicio de inventora,
de ramera de las torcazas.
Mi ser yo, entre tanto parecido,
entre tanto domesticado,
entre tanto metido de los pelos en algo.
Otro nuevo título que cargar:
¿Baño de Damas? ¿o de Caballeros?
o nuevos rincones para inventar.

Yo, trans... pirada,
Mojada, nauseabunda, germen de la aurora encantada,
la que no pide más permiso
y está rabiosa de luces mayas,
luces épicas,
luces parias,
Menstruales, Marlenes, Sacayanes, bizarras.
Sin Biblias,
sin tablas,
sin geografías,
sin nada.
Solo mi derecho vital a ser un monstruo
o como me llame
o como me salga,
como me pueda el deseo y las fuckin ganas.

Mi derecho a explorarme,
a reinventarme.
hacer de mi mutar mi noble ejercicio.
Veranearme, otoñarme, invernarme:
las hormonas,
las ideas,
las cachas,
y todo el alma

Amén (2011, p. 8).

Volvamos a Butler y a su libro *Cuerpos aliados y lucha política* de 2015, donde vincula el concepto de *performatividad* con el de *precariedad*, lo que resulta, creemos, de medular importancia para abordar el discurso de Susy Shock:

> ... el término *precariedad* designa una condición impuesta políticamente merced a la cual ciertos grupos de la población sufren la quiebra de las redes sociales y económicas de apoyo mucho más que otros, y en consecuencia están expuestos a los daños, la violencia y la muerte. [...]. [L]a precariedad no es más que la distribución diferenciada de la precariedad. [...]. [S]e caracteriza asimismo porque esa condición impuesta maximiza la vulnerabilidad, y la exposición de la poblaciones, de manera que quedan expuestas a la violencia estatal, a la violencia callejera o doméstica, así como a otras formas de violencia no aprobadas por los Estados pero frente a las cuales sus instrumentos judiciales no ofrecen una suficiente protección o restitución (2017, p. 40) [7].

En este sentido, Butler relaciona la *precariedad* con las normas de género, pues añade «sabemos que quienes no viven su género de manera comprensible para los demás sufren un elevado riego de maltrato, patologización y de violencia» (2017, p. 41). Agrega que las normas de género intervienen en todo lo relativo a los modos y los grados en que podemos aparecer en el espacio público, a los modos y los grados en que se establecen las distinciones entre lo público y lo privado, y cómo estas diferencias se convierten en un instrumento de la política sexual. El *reconocimiento* desempeña aquí un papel importante, pues... ¿qué sucede cuando, en el campo de la aparición pública, muy regulado, no se admite a todas las personas y se imponen zonas de las que muchos quedan excluidos o directamente vetados desde el punto de vista legal? ¿Por qué se regula este área de manera que solamente ciertas clases de individuos pueden aparecer en escena como sujetos reconocidos?:

> La perfomatividad de género presume un campo de aparición para el género y un marco de reconocimiento que permite a este mostrarse en sus diversas formas; y como este campo está regulado por normas de reconocimiento que son jerárquicas y excluyentes, la perfomatividad de géneros está por lo tanto ligada a las distintas maneras en que los sujetos pueden llegar a ser reconocidos (2017, p. 52).

La filósofa indaga, más adelante, en lo que denomina perfomatividad plural y reflexiona sobre la falacia de una supuesta universalidad del derecho a aparecer en público —puesto que el poder determina quién puede aparecer y quién no —; plantea que aquellos que no son seleccionados deben luchar por establecer *alianzas* a fin de agenciar un posicionamiento performativo plural con respecto a una seleccionabilidad que se les ha negado. Es más, los conmina a construir alianzas a todos aquellos que no son elegidos, los «precarios» de esta sociedad neoliberal[8].

Pensamos justamente que es a partir de esta precariedad que el discurso travesti se presenta como una voz fundamentalmente contestataria, que pone en discusión los presupuestos de coherencia y de continuidad sexo-genérica en virtud de los cuales la cultura ha construido una preceptiva identitaria que relega al dominio de la «abyección» a aquellos cuerpos que no encarnan la norma correctamente o que se desvían de ella. En estos textos, la identidad se muestra explícitamente como un proceso continuo de construcción subjetiva socialmente regulado y vigilado; y el poder, la violencia, la familia, la religión y

PDF generado a partir de XML-JATS4R

la sexualidad son solo algunos de esos dispositivos reguladores que estos relatos cuestionan, pero que también desactivan. ¿Cómo? Con un fuerte componente deconstructivista, dice la ya citada Braidotti, abogando por la construcción voluntaria de la identidad como herramienta política para contrarrestar ese orden social opresivo, que visibiliza lo legítimo y esconde lo no permitido[9].

II. HACIA UNA REINVENCIÓN DE LOS MODOS HEGEMÓNICOS DEL EROS FICCIONAL

Laura Arnés, en su libro *Ficciones lesbianas* (2016), advierte sobre la necesidad de un cambio de paradigma del crítico que se aventure por estas fisuras culturales (Richard, 1998, p. 193), por estas poéticas impredecibles que son atravesadas por un vector «desterritorializador y reterritorializador» a la vez, y de donde emergen, emulando nuestros conocidos fantasmas de décadas infames, los y las desapariciones, los exilios, los borramientos, de una manera diferente a las significaciones históricas harto conocidas, pero igualmente brutales.

La mirada, incluso sin competencia crítica, advierte en estas páginas —y en los textos de Susy Shock según ya lo advertimos—, una escritura multiforme, diversa y difícil de clasificar. Esta producción no abreva en los centros del saber literario, se construye y difunde en los bordes y, con mucha dificultad, a través de charlas, fanzines, libros autoeditados y todo lo que pueda ser transportado a través de internet por las redes sociales[10].

Uno de los pocos estudios académicos sobre la producción de Susy Shock, la tesis de Pedro Barrueto Flores, *Caligrafía en los márgenes. Aproximaciones a una literatura travesti en tres autores(as)latinoamericanos(as): Claudia Rodríguez, Susy Shock y Pedro Lemebe*l (2017), mapea algunos puntos de encuentro para esta escritura. A saber:

> Una característica de la producción de nuestros(as) autores(as), más allá de su calidad literaria cuestionable respecto de los estilos literarios canónicos, es la emergencia que estos escritores muestran: ellos(as) buscan la expresión por la expresión; su fin es existir más allá de la realidad concreta periférica. Cansados o cansadas de la condena al silencio por códigos morales omnipresentes y naturalizados, se atreven a ficcionalizar sus percepciones aun cuando sus herramientas estilísticas no parezcan muy afinadas; parafraseando a Lemebel, la «caligrafía porra» de nuestros escritores(as) no impide la expresión y pasa a ser parte de su estilo. Además, la transexualidad es tematizada por los tres autores como algo más allá del espectáculo, lo degradado y la enfermedad, y nos muestra una realidad vivible con tópicos que desbordan el imaginario típico de lo travesti. Existe en ellos la agencia política, la reflexión contemporánea sobre la sexualidad, la corporalidad y la capacidad de verbalizar todo ello en la lengua literaria.

Agregamos a esta inestabilidad formal y a la precariedad editorial —según lo observado por Barrueto para los tres escritores que estudia en su tesis— algunos errores ortográficos y gramaticales (concordancia de número, por ejemplo) y su no adscripción a un género prestigioso en nuestra cultura actual como es la novela. Otro aspecto muy relevante es la inclusión de dibujos, fotografías y los distintos tipos de letra de que dispone el procesador de textos Word, mediante el cual se confeccionan sus fanzines.

Y en este punto, nos resultó muy esclarecedor tomar los conceptos de «literatura menor» para reorientar nuestra propia mirada —también, es bueno

reconocerlo, con ciertos prejuicios— y poder vislumbrar el efecto desviado que provocan estas textualidades en disputa, poder leer las preguntas que estas ficciones liberan o los modos en que ciertas pasiones violentan y cuestionan los códigos culturales.

El término ha sido tratado por Deleuze y Guattari (1978) en su texto sobre la obra de Franz Kafka. Los autores se refieren con esta expresión a que «una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor» (1978, p. 28). En el caso de Kafka, la minoría a la que pertenece es a la población checa-judía que vivía en Praga, donde la lengua oficial era el alemán.

Las características de la *literatura menor* son «la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato-político, el dispositivo colectivo de enunciación» (1978, p. 31). Lo político se refiere a que el carácter situado y subordinado de quien enuncia provoca que «su espacio reducido haga que cada problema individual se conecte de inmediato con la política»; por último, lo colectivo, a que la literatura menor, al tener un componente fuertemente político y no estar construida con un lenguaje prestigioso, se separa de su autor y ya no trata temas personales; *pareciera ser enunciada por una comunidad*, esa comunidad que representa el carácter marginal del escritor.

A pesar de ser Kafka un autor considerado canónico y de estar situada su obra en un contexto muy distinto al nuestro, las características establecidas por Deleuze y Guattari son susceptibles de ser aplicadas en Susy Shock. Su contexto de producción se caracteriza por la discriminación de la mayoría de los espacios considerados legítimos, sumado a la circunstancia de que la homo y la transexualidad están codificadas en el lenguaje desde la biopolítica y una de sus extensiones, la psiquiatría, hace que el referirse a esa temática, desde una perspectiva «formal», tenga que ser siempre desde la censura, la condena. Por lo tanto, tematizar la problemática «travesti» se vuelve una tarea imposible si no se hace a través de los procedimientos que utiliza esta escritora: desterritorializar la lengua (para así despojar a las palabras de su semántica tradicional), enunciar su literatura desde otros espacios (por estarles proscritos los espacios legítimos) y el carácter de denuncia, pues emerge desde la abyección como vivo testimonio político. Dice Susy Shock con respecto a la propuesta de su poesía: «metaforizarnos en la pelea, poetizarnos las nalgas».

Las formas de resistencias y de enfrentamiento al biopoder y a las biopolíticas —dice Foucault— permiten el acontecimiento del «encuentro con el poder», y, en ese sentido

> ... lo que las arrancó de la noche en la que habrían podido, y quizá debido, permanecer, fue su encuentro con el poder; sin este choque ninguna palabra sin duda habría permanecido para recordarnos su fugaz trayectoria. El poder que ha acechado estas vidas, que las ha perseguido, que ha prestado atención, aunque solo fuese por un instante, a sus lamentos y a sus pequeños estrépitos y que las marcó con un zarpazo, ese poder fue el que provocó las propias palabras que de ellas nos quedan, bien porque alguien se dirigió a él para denunciar, quejarse, solicitar o suplicar... Todas estas vidas que estaban destinadas a transcurrir al margen de cualquier discurso y a desaparecer sin que jamás fuesen mencionadas han dejado trazos —breves, incisivos y con frecuencia enigmáticos— gracias a su instantáneo trato con el poder (Foucault, 1966, p. 164).

Escuchemos el poema que sigue del libro *Relatos en Canecalón*:

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Hay madres y abuelas travas de pañuelo blanco
giran en el conurbano alrededor de la pirámide de un bicentenario
a donde desaparecidas todavía vamos
sin estado de derecho
ni estado de gracia
solo la ronda de esperar el auto que frene y que tire
esos pesos mugrientos para pagar la pensión
rodar
rodar
siempre rodar más
trava de huellas
lejos de la binaria calma de la tele en casa
y esa santita idea de mesitas floreadas

a este desfile vamos sudacas
armadas de la nueva idea
con carteles con la foto del chico con nombre de nena
o al revés
esa bandera que no siempre la cargan los militantes
que tan a la izquierda les da vergüencita de derecha llevarla
tan padrecitos de familia que son a la final
con hijos como dios quiere y manda a la final
eso si, todos con nombres de varones de la revolución
pero lejos de semejantes mariposonas andanzas
«¡que las ideas no entran por el culo mi niño!»
«¡maricona nunca Marx!»
«¡eso es burguesa debilidad compadre!»
si supieran...

que al final siempre al final
hasta seguro que se animan al roce trava
al salivoso tacto trava
al devenir húmedo trava
bajo el mantel
a oscuras
subte
no vaya a ser que los cumpa se enteren de esta ganga
de eros equivocada

por eso a esas banderas las llevamos solas
con las madres y las abuelas de la deshonra
que todavía es constitucional
aunque nosotras si les hagamos numero en sus tantitas marchas
de la por cierto... gloriosa Libertad (2011, p. 11).

Texto lleno de voces, que son gritos de furia travesti, debido al genocidio patriarcal que sufre el colectivo trans y que frecuentemente se invisibiliza, aún en medio del ardor que proclama «ni una menos». Y ese parece ser el principio constitutivo del manifiesto urgente de Susy Shock: entre la denuncia, la furia y la metáfora, llena de imágenes sensoriales que atraviesan nuestro cuerpo y nuestros sentidos; como cuando no alcanza ya con gritar, ni cantar, y allí aparece la posibilidad del arte del lenguaje encarnando los cuerpos de las que ya no están,

PDF generado a partir de XML-JATS4R

a disposición del más feroz reclamo social que, de alguna o de todas las formas, deberá ser escuchado, oído y subsanado. Se produce un desplazamiento estético por necesidad vital, que se plasma en las prácticas activistas trans: cuando la denuncia del activismo parece no ser escuchada, se recurre a la justicia poética; y aún cuando los cuerpos y las vidas se exterminan, se inmortaliza la memoria a través del arte que, por estas razones, es político. La voz lírica denuncia que, además de ser travestis, son pobres, pero que, aún así, quedan marginadas de la misma pobreza por no responder a los patrones binarios de género. Su venganza será soñarse viejas en un país en donde su expectativa promedio de vida es de treinta y cinco años, y las que sobreviven quedan invisibilizadas, por fuera de los discursos y de las agendas.

Crianzas

Publicado en 2016, tuvo su origen dos años antes, como un micro radial semanal de tres minutos, de difusión libre y gratuita, emitido a través de la radio perteneciente a la Cooperativa lavaca. Estos veintiocho episodios, que se escucharon cada miércoles desde marzo hasta noviembre del 2014, más dos prólogos (uno, de la activista trans Marlene Wayar, y otro, de la editora Claudia Acuña), una introducción a cargo de la editorial y un epílogo, que es una carta de Susy a su maestra de la escuela primaria, la señorita Dolores, conforman este libro, con ilustraciones en tapas e interiores de Anahí Bazán Jara, hija de la autora. El texto, que transmuta de formatos al desplazarse del programa radial al libro de relatos, también contiene notas intercaladas entre la ficción, que funcionan como una especie de glosario de léxico específico del activismo territorial y popular, en general, y de la militancia del colectivo disidente sexual, en particular.

En los relatos, la autora autoficcionaliza la figura de una trava del conurbano bonaerense llamada Susy, tía de su sobrino Uriel, que vive frente al Centro Comunitario del barrio. Los minitextos giran en torno a las situaciones sociales cotidianas como las vacaciones («Vacaciones»), la represión policial en los barrios («Buen ejemplo», «País»), el teatro comunitario («Barro», «Hada»), la chacarera («Bailar mezcladxs»), las fiestas de fin de año («De fiestas»), las charlas con vecinas («Alimentos»), con las maestras («La palabra») y familiares de compañeritxs y amigxs de Uriel («Jueguitos», «No verse», «Tareas»), y ocurren en espacios reconocibles como la escuela, el mercado, la ruta, el centro comunitario:

> ¡Chango! ¡Chinita! ¡Gurices! Acá te escribe la Susy. Seguro que me conocés de verme volver tarde por el barrio, algunas risitas me habrás regalado estando en barra. Pero sos de los y las que me dice «Buen día, señora» cuando voy a la mañana a comprar el pan. Soy la tía de Uriel, que vive justo en frente del Centro Comunitario, y aunque tenemos nuevas leyes, que me permiten tener en el documento el nombre que siento para mí, todavía la ley no puede hacer mucho para que dejen de cargarlo a mi sobrino con «su tío que se disfraza de mujer». No vengo a retarte; vengo a que me conozcas. ¿Y sabés por qué? Porque hay un amanecer asomando y estaría bueno que no te lo pierdas, que no nos lo perdamos. Te dejo un beso, o un abrazo, de tía trava (2016, p. 7).

La tía trava, la Susy, procura una infancia feliz y diversa para Uriel, que crecerá rodeado del cuidado amoroso de la familia con los afectos que le permitan elegir.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Susy escribe una dedicatoria que anticipa su viaje literario: «Van estas palabras para las travitas, para lxs niñxs trans... que ojalá les hagamos, de una buena vez, los postres, los abrazos y las canciones de cuna necesarios para que vuelen sus alas...». Porque Susy, la que «es», la que fue —niña trava, siempre abusada—, está lista para cobrarles venganza a los violentos del género y a los perversos ultrajadores: «Elijo la incomodidad de lo travesti para negociar con este mundo», exclama. Estos relatos breves también enseñan cómo tratar y nombrar a una persona trans («Crianzas», «LA», «Otras cosas»), y reflexionan sobre la controvertida figura de los curas («Curas»), el amor entre personas de un mismo sexo («Malos besos»), los juegos («Jueguitos», «Jugar», «Abracitos»).

El Cuerpo Travestido y el Rozamiento como Gesto Textual

Andrea Ostrov, al hablar de la naturalización de las construcciones genérico-sexuales, insiste en la importancia que tiene el «mostrar la dimensión de construcción no solo del género sino también del cuerpo sexuado», lo cual «implica postular una relación no puramente representativa sino constructiva entre cuerpo y lenguaje, entre el sexo y los discursos que hablan de él». Y a ello, agrega: «constituye un gesto de inversión de las relaciones clásicas entre cuerpo y discurso, cuerpo y lenguaje, cuerpo y escritura [...]. Dicho de otro modo, el lenguaje generiza los cuerpos al tiempo que los (d)escribe» (Ostrov, 2004, p. 21).

Ahora bien, estas reflexiones, que también abrevan en la propuesta butleriana de la perfomatividad de género, no llegan a contemplar las voces de los y las travestidos. En referencia al lesbianismo, sí hay un interesante aporte de la ya citada Laura Arnés, que bien puede aplicar, en unos puntos, a los textos que nos ocupan en estas páginas:

> ... propongo un ejercicio crítico... una re-flexión, es decir una nueva flexión en el texto cultural [argentino] [...] [que] permite reconocer esos nudos de resistencia que señalaba Foucault dentro del espacio circunscripto de la institución, pasajeras heterotopías que se desvían del proyecto disciplinador (Ostrov, 2004, p. 39).

Pero cómo entender estos procesos (des)constructivos cuando se trata del cuerpo travestido y su semiosis nómade, transversal, permutable, cambiante. Aquí convine detenernos unos instantes en su semiosis particular y, también, al decir de Peirce, inacabada.

La tan criticada apariencia externa o «disfraz» del travesti no es virtualmente una máscara de una identidad no asumida. La verdadera máscara sería ese cuerpo que hay que pintar y decorar deliberadamente con aditamentos suplementarios para que, con el goce de la desfiguración, revista espesor, carácter y personalidad distintiva. Desde los saberes del travestismo, se puede ver la fisonomía como una morada inacabada y abierta, un bien cuyo propietario administra ocultándolo, manipulándolo, permutándolo, redefiniéndolo; en suma, transformándolo a su antojo. Los y las activistas del fenómeno travesti pregonan la recurrencia al cuerpo y al vestir como uno de los frentes de lucha y de acción injertados a esa tendencia. Se da por hecho que la dualidad integrada por el cuerpo y la vestimenta atraviesa insospechadas relaciones de dominación y de poder que conviene atajar. En su ocultación de los rasgos físicos heredados, en la exaltación de cualidades establecidas y tipificadas socialmente como del otro género, se detecta una

PDF generado a partir de XML-JATS4R

resignificación constante de identidad (hay quien habla de un giro hacia el no identitarismo) que principia con la transfiguración de lo externo para seguir, en el curso de ese tránsito, con una mutación más profunda. Los vestidos, los maquillajes, las siliconas, las gestualidades, entre otras herramientas, simbolizan elementos semiológicos ineludibles, aunque accesorios, que al hombre travestido proporcionan una cobertura identitaria y de representación culturalmente caracterizada como femenina. Los travestis acusan una quiebra respecto de la norma social reificada y una necesidad de visibilización con consecuencias sorprendentes. En su empresa de irrumpir en la escena social, asisten a una liberación, pero, asimismo, a una estigmatización de su manera de ser. Una liberación porque asumirse travesti conlleva reconocer e informar al resto de la sociedad de un sentimiento auténtico y arraigado consistente en experimentar el yo de modo diferente a lo que el cuerpo parecía ofrecerles como «destino inevitable». Y una estigmatización también porque, salvo una minoría crítica, el grueso de la sociedad no parece estar dispuesto a consentir que los estereotipos, que con tanto denuedo han ido edificándose siglo tras siglo, se tambaleen de la noche a la mañana y se desmoronen ocasionando un caos que ponga en peligro la infalibilidad del sistema legitimador. Estigmatización porque los que ostentan en la mano la Ley del Padre se muestran remisos a erradicar los encasillamientos de identidades preconstruidas e institucionalizadas por el *habitus* y por la autoridad heteronormativa opresora. Algunas de las víctimas de esa estigmatización no pasan por alto que el travestismo masculino ha sido ridiculizado como una expresión hiperfemenina de la masculinidad orientada hacia el consumo. Y no hay que perder de vista tampoco la creencia de que, si, desde el punto de vista de la cultura del patriarcado, el travestirse de hombre se puede mirar con indulgencia (y hasta con admiración) por los incontables beneficios que puede traer consigo esa argucia ensayada en un mundo controlado por el varón, disfrazarse de mujer no tiene el mismo reconocimiento: equivale a una degradación de la masculinidad.

Hay una estrategia discursiva que habilita el texto/cuerpo de Susy y el de estas sexualidades disidentes, trasmutadas y trasmutables, y que podemos llamar como *rozamiento*: contacto, atravesamiento, toque, revuelta, entre cuerpo, sexo, género y lenguaje. Toda la sutileza que esta acción implica (el contacto casi imperceptible, fugaz) sin duda subvierte la brutalidad de la marca que imprime la cultura hegemónica en el cuerpo travestido. Allí su particularísima estética. Dice uno de los textos de *Crianzas*:

Jueguito

Sin repetir y sin soplar, distintas cosas que las personas,
Que nos conocen piensan al ver un travesti:
¡Tiempo!
Que es un hombre disfrazado de mujer
Que seguro cobra
Que seguro que lo hace gratis
Que pobre, nadie la quiere
Que no puede querer a nadie
Que solo se droga
Que vende drogas
Que es peligrosa
Que está en peligro

PDF generado a partir de XML-JATS4R

¡Tiempo!
¿Cómo se combate esa ignorancia, queridos y queridas crianzas?
Metidas en el medio. En el medio de las charlas, de las decisiones, de los juegos, de los trabajos de la calle, del barrio, de las
familias.
Cuánto más te ven, más te conocen. Y si no te conocen, piensan repetido y soplando.
¡Fin del juego!

Fuente: Beso y abrazo (2017, p. 30).

El registro informal, el tono lúdico, pero que toca el demoledor discurso social hacia el travestismo, la cadencia que imprime primero agilidad y luego se detiene al deshacerse el encanto de la irrealidad propia del juego infantil, la simulada y representada fisura social entre pura inocencia infantil y la crítica amordazando esa misma inocencia: todo rápido y transitorio, inacabado, irresuelto, como una manera de operar respecto al lenguaje literario para deshacerlo, desarticularlo, convertirlo, a su vez, en asunto de escritura como una manera nueva de codificar lo travesti. Respuesta sin duda a estos interrogantes: ¿cómo escribir en y sobre lo travestido, lo (des)figurado, lo disfrazado, lo que muta y cambia, lo que se fuga permanentemente? ¿Cómo escribir desde el nomadismo genérico, sobre lo que apenas es y deja de ser, y, desde allí, justamente, habla y se enuncia? Y otra vez la respuesta en los textos de Susy:

Alas

«Esta noche no tengo miedo,
Las cañas me hacen de sonajero
Y la brisa con ella baila
Esta noche, no tengo miedo,
No tengo miedo...».
Esta la canción de cuna para Uriel y para los niños y niñas de un tiempo nuevo, esos que vienen bailando mientras la canto y bailando la escuchan. O sea, esos que traen sus cuerpitos bien despiertos y a mano. Algo de eso que se va soltando. Eso, que de la prisión y la represión se va soltando.
Por eso amo la película Billy Elliot, sobre ese niño que quiere bailar danza clásica y el papá lo humilla, lo avergüenza... y él tan alado, le gana la batalla a todo. Él baila así, como le nace en el alma, y su cuerpo se anima a que le digan «mariquita» o que le digan que los varones no hacen eso. El se sube a su cuerpo y baila y ya está creando otras formas de serlo (2017, p. 24).

La copla con resabios norteños, la canción de cuna anclada a tradiciones literarias orales, también aprehendidas desde la disidencia e incorporadas a un discurso que —vaya ironía— dejará de ser apenas toque la materialidad de la página. Ha rozado el cuerpo físico y textual un aire de tucumanidad y grito coplero que pronto muta, y entonces las piruetas de Billy, el personaje de cine que baila con alas sublimes en un contexto social violento y de profundas marcas, «que tajean el rostro» —como dice Susy en uno de sus textos—, desarticula,

PDF generado a partir de XML-JATS4R

rompe el espacio homogéneo textual y, con ello —y aquí abrevamos en la propuesta de Freeman (2004, p. 78), pero la modificamos, pues no hablaremos de crono-normatividad, sino de topos-normatividad—, los trayectos textuales que el biopoder establece y ha sostenido como invariables. Por ello la referencia cinematográfica excede la simple alusión. Es el cuerpo travestido —el de la Susy — el que le gana la batalla al lenguaje, mejor dicho, la imagen del cuerpo, pues el lenguaje falla en su capacidad para abarcar todo lo que el cuerpo puede significar. Billy y también la tía trava de *Crianzas* se suben a su cuerpo demarcando esa dimensión de exclusión que habita la identidad «y ya está creando...».

Hacia una «Metafísica de la Presencia»

Estos textos «menores», no precisamente híbridos según advertimos, que arrastran por su génesis una estética oral, agencian, en su aparente precariedad (en el sentido butleriano), una demanda concreta de terreno que pueda ser habitado por estos sujetos del borde. Justamente allí reside su mayor aporte. A partir de desvíos, desplazamientos, irrupciones, estas ficciones rompen y mapean nuevamente el espacio —corporal, público— y, con ello, reflejan un posicionamiento político desde lo popular («Ruta», «En el mercado», «Circo») y contra todo tipo de discriminación, ya sea racial, de clase, religiosa o sexual («Alas», «Urieles»). Nos detengamos en un fragmento de «Ruta»:

> RUTA
>
> Cada vez que vuelvo caminando por el barrio, siento que hay algo que me abraza. «¡Qué cosa puede abrazar menos que la pobreza?», diría enojada la Cecilia, que cree que pobreza es sinónimo de falta de todo, y yo trato de contarle lo que siente esta trava cuando va de la ruta para allá, cuando mis pies de trava quieren y osan pisar las buenas calles, de la buena gente, que tiene sus vidrieras de buenas ropas y sus barcitos de buenos clientes, y a una la miran como si de repente la jaula de los monos del zoológico quedó abierta y esta mona quedó suelta y es peligrosa, porque seguro algo trae entre manos... Por eso el barrio de una, es el territorio de una, ese del almacén y el fiado, ese de la cooperativa de reciclado, ese de la asamblea y ahí, entonces, una tiene voz propia, para decir qué es lo que nos anda faltando, qué es lo más urgente, para que nuestros pibes y nuestras pibas crezcan brillosos, sin una ruta divisoria, que les tajee el rostro y la frente... (2017, p. 36).

El texto visibiliza una demanda al reconocimiento, a la necesidad de valoración que excede la simple tematización autorreferencial. Expresa y pone en acto — a través del lenguaje— su indignación y su firme y sostenida decisión de ejercer un agenciamiento político: representa una existencia plural —y vuelvo a usar los términos butlerianos—, al tiempo que ejerce su derecho a la aparición, a la libertad, y (su) reclamo. (Butler, 2017, p. 33). Por ello la travesía literaria — en todos los sentidos antes apuntados— por las rutas de los vulnerables y los violentados va mucho más allá: es una respuesta a las preguntas de la filósofa feminista cuando cuestiona «¿cómo denominamos a los que no aparecen como sujetos en el discurso hegemónico?... ¿cómo se refieren a sí mismos los que son excluidos?, ¿de qué modo aparecen?, ¿de qué convenciones se valen?». Y Susy apunta en una entrevista en referencia a la difusión de *Crianzas*:

> Y entonces, en el medio de todo eso, me encuentro en la paradoja de estar en toda esta gira que empezó en Paraná, y que fuimos a Salta, a Jujuy, a Tucumán, y a Chaco, hablando desde la ternura en medio de todas mis hojarascas. Y entonces terminé

PDF generado a partir de XML-JATS4R

> encontrando ese discurso para decir, parece que ese es el desafío, un poco sin dejar de sostener esa furia, pensar, en todo caso, en esas crianzas que no tienen por qué comerse todo eso que padecemos, pero que es un desafío enorme ese equilibrio, algo como travestizar al Che Guevara, Marlene [se dirige a Marlene Wayar, que está entre el público] que sería esto de la ternura de la frase del Che: «endurecerse sin perder la ternura». Travestizarla a esa poesía, travestizar esos símbolos para apropiárnoslos también. Yo creo que si el Che viviera... no voy a discutir sobre eso... seguramente se hubiera sentado a preguntar de qué va alguien como Lohana [Berkins], como Diana [Sacayán] y Marlene [Wayar] (en Bidegain, 2017).

Pero el texto mismo de Susy —y toda la performatividad que él genera— es asimismo un exceso que sigue, de manera inacabada, incompleta, voluptuosa casi —nuevo oxímoron dada su aparente simplicidad, casi precariedad—, promoviendo sentidos: él mismo, como dice la autora en otro lugar, «les hará la cuna que les fue negada», y, más todavía, pues en el texto-cuerpo y con él, «ella ha decidido abortar a esta humanidad, / eso viejo vestido de hombre y de mujer, / ha decidido ir por ellos».

UNA NUEVA MANERA DE MATERNAR

Decíamos de *Crianzas* que es un entretejido de sentidos que no se limita de ninguna manera a agenciar ni una perfomatividad de género ni tampoco travesti. Aborda, además, las preguntas que la filósofa feminista Shelley Park, en un reciente estudio, *Mothering Queerly, Queering Motherhood*, postula como «la manera *queer* de criar». «Qué quiere decir criar de manera *queer*? —se pregunta —. ¿Y de qué modo ese modo de criar puede volver más *queer* el ejercicio de la maternidad?». Ella misma, como madre que ha maternado por fuera de los contextos heteronormativos, se impresiona por la falta de estudios académicos que cuestionen los lazos de parentesco y de heteronormatividad. Demasiado a menudo los estudios sobre maternidad, incluidos los feministas, requieren de quien lee que deje su condición *queer* a un lado. «Y cuando leí bibliografía sobre teoría *queer* —agrega— tuve que poner entre paréntesis mi interés en la maternidad» (Park, 2018).

Justamente Susy Shock, sujeto proscripto, dislocado, considerada casi miembro de una humanidad inclasificable, aboga, en este libro tan singular, por la construcción voluntaria de un polimaternalismo que no ha recibido casi atención ni de los feminismos ni de los teorizadores *queer*. Park expresa, en sus postulados, lo que la autora de *Crianzas* literaturiza de manera harto indiscutible:

> Mi intención es provocar un dialogo entre las miradas feministas sobre la maternidad y la teoría queer, explorando las maternidades y las formas de crianza de las familias de lesbianas, las familias con hijos adoptivos, las llamadas familias extendidas, y divorciadas, para ver cómo ampliaron las redes de los lazos de parentesco. Sin negar las diferencias entre esas distintas formas de parentesco, mi foco ha sido ver qué tienen estas familias en común: y esto es, la presencia de más de una madre. Mi hipótesis es que las familias polimaternales son una estructura familiar queer que requiere triangular la intimidad —o incluso una forma más compleja— de las relaciones de las madres con sus hijos (2018, p. 12).

Veamos un fragmento del minirrelato «No verse»:

> Me sorprende la mamá de ese compañerito de Uriel, que nunca me saluda y con la que nunca cruzamos palabras, pero que le basta que llegue y a la misma puerta de

> la escuela, esperando que salgan todos esos guardapolvos blancos desesperados por el aire de la calle, el aire del abrazo, para que, sin disimulo, elija la otra punta de la vereda en la que me pare yo... Por eso decía que me sorprendió que me saludara, que me hablara, porque parece que su nene quiere y le insiste venir a jugar a casa... Y entonces ella, que empezó hablando del clima, de no sé que noticia de la tele, terminó preguntándome por el Uriel, por sus juegos, y entonces ¡zas!... lanza lo que sobre todo le interesa: saber de qué se trata este vínculo entre el niño y yo. «Porque viste... en realidad... una no está acostumbrada». Y antes que siga con toda esa lata de su discurso pedorro y llenito de miedo, pongo freno y la miro con mis hermosos anteojos puestos, y le digo: «Mamila, no hay caso. En nuestra casa no pasa nada que te convenga. Si vos fueras vos la que venís a jugar, ya mismo te diría que no hay ganas, pero si es tu niño el que insiste, déjalo que elija solito lo que le plazca... y ahora sí, nos seguimos NO viendo mañana...
>
> Mmm... Cada vez más afilada anda esta tía... (2017, p. 45).

Evidentemente hay tradiciones, genealogías de las que Susy se escapa. Tampoco pretende escribir palabras que alimenten fantasías felices. Por el contrario, articula un discurso contra el imperativo del monomaternalismo como doctrina ideológica; ese, y seguimos nuevamente a Park, que

> ... reside en la interacción entre patriarcado (con su insistencia en que la responsabilidad de la reproducción biológica y social recae exclusivamente en las mujeres), heteronormatividad (con su insistencia de que la mujer siempre debe estar en pareja con un hombre, antes que con otra mujer, con el fin de criar a los hijos apropiadamente), capitalismo (con su insistencia en que los hijos son propiedad privada) y eurocentrismo (con su borramiento del polimaternalismo presente en otras culturas y otros tiempos) (2018).

PARA CONCLUIR

La lectura de este texto nos ha exigido un desplazamiento, una puesta en el borde de todas nuestras posturas críticas y consideraciones canónicas literarias y no. Para ello hemos tenido que desviarnos, dar innumerables rodeos, revueltas y desplazarnos por líneas de fuga que la voz de Susy nos proponía.

A partir de innumerables salidas, retornos, rozamientos, el texto nos invita a desviar la mirada hacia estos cuerpos/textos que han decidido visibilizarse y agenciar, desde el arte, una reivindicación que los libere de la criminalización, el ejercicio de algo tan naturalizado por el resto de la sociedad como el derecho de aparición, habilitando, además, otros modos en la generación de vínculos, construcción de valores, discursos e incluso cuerpos.

Referencias Bibliográficas

Arnés, L. (2016). *Ficciones lesbianas*. Buenos Aires: Madreselva.

Barrueto Flores, P. (2017). *Caligrafía en los márgenes. Aproximaciones a una literatura travesti en tres autores(as) latinoamericanos(as): Claudia Rodríguez, Susy shock y Pedro Lemebel* [tesis de maestría]. Universidad de Concepción, Chile. Recuperado el 16 de julio de 2018, desde http://repositorio.udec.cl/handle/11594/2814

Bidegain, C. (2017, jun. 17). Hojarascas, un manifiesto poético urgente de Susy Shock [entrevista a Susy Shock]. *La Izquierda Diario*. Recuperado el 16 de julio de 2018, desde www.laizquierdadiario.com/Hojarascas-un-manifiesto-poetico-urgente-de-Susy-Shock

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.

Braidotti, R. (2006). *Transposiciones: sobre la ética nómada*. Barcelona: Gedisa.

Butler, J. (1993). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.

Butler, J. (2003). *Problemas de género: feminismo y subversión de la identidad*. Río de Janeiro: s/d.

Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós.

Deleuze, G., y Guattari, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. México D. F.: Ediciones Era.

Deleuze, G. y Parnet, C. (1998). *Diálogos*. San Pablo: Editora Escuta.

López Panedo, S. (2008). *El laberinto queer: la identidad en tiempos de neoliberalismo*. Barcelona: Egales.

Fernández, A. M. y Siqueira Peres, W. (eds.). (2013). *La diferencia desquiciada. Géneros y diversidades sexuales*. Buenos Aires: Biblos.

Foucault, M. (1966). *La vida de los hombres infames*. La Plata: Altamira.

Foucault, M. (2002a). *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo xxi.

Foucault, M. (2002b). *Historia de la sexualidad. 3. La inquietud de sí*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Foucault, M. (2004). *Una estética de la existencia. Ditos e escritos V*. Río de Janeiro: Forense Universitária.

Freeman, E. (2004). *"Still after", After sex?* Londres: Duke University Press.

Giorgi, G. (2004). *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tábula Rasa*, (9), 75-101.

Ostrov, A. (2008). *El género al bies. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*. Buenos Aires: Alción Editora.

Park, S. (2018). *Mothering Queerly, Queering Motherhood*. Nueva York: Suny Press.

Richard, N. (1998). *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre Chile de la transición*. Santiago de Chile: Cuarto propio.

Siqueira Peres, W. (2013). Políticas *queer* y subjetividades. En Fernández, A. M. y Siqueira Peres, W. (eds.). *La diferencia desquiciada*. Buenos Aires: Biblos.

Shock, S. (2007). *Revuelo sur*. Buenos Aires: Nuevos Tiempos.

Shock, S. (2011). *Poemario Transpirado*. Buenos Aires: Nuevos Tiempos.

Shock, S. (2011). *Relatos en Canecalón*. Buenos Aires: Nuevos Tiempos.

Shock, S. (2016). *Crianzas*. (Ilustraciones de Anahí Bazán Jara y prólogos de Marlene Wayar y Claudia Acuña). Buenos Aires: Editorial Muchas Nueces.

Shock, S. (2017). *Hojarascas*. (Fotografías de M.A.F.I.A.). Buenos Aires: Editorial Muchas Nueces.

Notas

*Licenciada y doctora en Letras. Profesora adjunta de Literatura Española en la Universidad Nacional de Tucumán. Profesora adjunta de Lenguaje Visual I en la Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino. Miembro investigador del Instituto de Literatura Española de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán. Correo electrónico: susanasalim94@hotmail.com

PDF generado a partir de XML-JATS4R

[**1**] Interesante reafirmación del reconocimiento a la producción literaria que toma como tema las sexualidades disidentes fue la reciente obtención por parte de la novelista Diamela Eltit del Premio Nacional de Literatura 2018 en Chile.

[**2**] Esta reconocida filósofa nació en Italia y creció en Australia —tiene doble nacionalidad—, donde se graduó en la Universidad australiana en Camberra, en 1977. Braidotti se trasladó a La Sorbona para hacer su tesis doctoral, donde se graduó en Filosofía, en 1981. Desde 1988 es profesora de la Universidad de Utrecht en los Países Bajos, fundadora de los estudios de mujeres. En 1995 fue directora fundadora de la Escuela Holandesa de Estudios de las Mujeres, puesto en el que estuvo hasta el 2005. Braidotti es pionera en los estudios europeos de las mujeres: funda la interuniversidad SOCRATES red NOISE y la Red Temática de Estudios de Mujeres ATHENA.

[**3**] A partir de la última década del siglo XX, la importancia creciente del concepto de género provocó un giro decisivo en el pensamiento teórico: introdujo revisiones, reformulaciones, debates y nuevas exploraciones en la mayor parte de las disciplinas sociales. Significó un giro que, además, legitimó, por diversas razones, su ingreso a la academia. En este contexto, aparecen las llamadas «teorías queer» encabezadas por Teresa de Lauretis, Judith Butler y Eve Kosofsky Sedgwick.

[**4**] Conviene aquí añadir algunas de las conclusiones de Patricia Porchat a propósito del concepto de género en el psicoanálisis. Parte de la «teoría de la construcción social», según la cual podemos entender cómo se inventaron conceptos como la homosexualidad y la heterosexualidad en un momento histórico particular. Esta teoría historiza categorías que tendemos aceptar como naturales. Muestra, además, que estas nociones pasaron a guiar nuestra interpretación de los seres humanos como «tipos específicos», así como su clasificación de acuerdo con sus deseos y prácticas sexuales. Cita al historiador Thomas Laqueur y a su teoría del dimorfismo sexual. En ella, el teórico muestra que la reducción de los cuerpos a un simple binarismo es también el resultado de un contexto histórico específico. De todo ello se desprende la imposibilidad de visibilizar otros muchos cuerpos.

[**5**] A este sistema reglamentario y normalizador Judith Butler (2003) lo llamó «sistema sexo/género/deseo/prácticas sexuales».

[**6**] En *Cuerpos que importan*, Butler argumenta que 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 y sobre una matriz heterosexual: «No tiene sentido definir al género como la interpretación cultural del sexo, dado que el sexo mismo es una categoría generizada [...]. Por consiguiente, el sexo no podrá calificarse como una casticidad anatómica pre-discursiva» (1993, pp. 7-8).

[**7**] Las cursivas aparecen en el texto original.

[**8**] Butler no se priva al atacar a la «moralidad neoliberal», para quien, sostiene, somos responsables de nosotros mismos, no de los demás, y esta responsabilidad consiste, antes que nada, en ser autosuficientes económicamente en unas condiciones en que la autonomía ha quedado minada.

[**9**] Aquí habría que añadir finalmente otro aporte teórico nada desdeñable: el denominado *feminismo descolonizador*, al que se adhieren pensadoras como Marta Lugones. Al respecto solo marcaremos algunos de sus postulados elementales. La racionalidad europea, el eurocentrismo, además de justificar la racialización de la población mundial, sirvió para concentrar «bajo su hegemonía [Europa] el control de toda las formas de la subjetividad, de la cultura, y, en especial, del conocimiento, o más todavía, de la producción del conocimiento. Esto significó la implantación violenta de la conciencia europea por sobre los saberes y las prácticas sociales indígenas; implantación que, de la mano del capitalismo, ha sido mundial. De esta forma, se naturalizan instituciones propias de Europa, como «el Estado-nación, la familia burguesa, la empresa, la racionalidad eurocéntrica». De acuerdo con Marta Lugones, no hay una interrogación sobre cómo es constituido el género, ubicado en el área «sexo, sus recursos y productos». Se da por hecho que este es concordante con un sexo biológico dimórfico y ordenado heterosexualmente, lo que devela un entendimiento eurocentrado del género, que

PDF generado a partir de XML-JATS4R

no indaga en la concepción y la vivencia de los pueblos conquistados. Tampoco interroga al género en su imbricación con la raza y cómo esta influye en la subordinación de las mujeres racializadas. Dicha interrogación cuaja en lo que Lugones denomina «el sistema moderno-colonial de género» (2008, p. 77). A este sistema Lugones lo ha caracterizado como «el lado claro / visible de la organización colonial / moderna de género» (2008, p. 78), y que visibiliza solo cierta clase de sujetos. Por ejemplo, el término «mujer» solo visibiliza a la mujer blanca, ya que la mujer negra y de color no poseía los atributos de la femineidad. Si el «negro», al ser racializado, era categorizado como no racional, esto lo acercaba a la naturaleza, por lo tanto, a la animalidad. En un esquema así, la mujer negra era considerada una «hembra», lo que no cabe en la categoría «mujer». Este enfoque, considerado por Lugones como «categorial» (es decir, entidades independientes), explica las relaciones de poder entre blancos y no-blancos, pero no puede dar cuenta de lo que las categorías no manifiestan claramente: la «mujer de color» queda invisibilizada, así como también cualquier cuerpo y género no presente en las categorías hegemónicas de la colonialidad: hombre (blanco), mujer (blanca), «negro» (hombre racializado) (Lugones, 2008, p. 4),

[**10**] De hecho conocí a Susy en el año 2017 en la presentación que hice del libro *Crianzas*, en un ámbito para ella absolutamente inusual: la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán. El acto, cabe aclarar, había sido organizado por el Centro de Estudiantes de dicha institución académica y, si bien contaba con la anuencia y la presencia de las autoridades de esa casa de estudios, solo unos pocos catedráticos vencieron los prejuicios y se dispusieron a participar. Salvo la que suscribe, los académicos que acompañaron, además, no pertenecían a la carrera de Letras. El interés por su libro fue muy marcado, pero los allí presentes muy pronto sufrimos una gran decepción al saber que estaba agotado y que la reducida circulación se limitaba a unas fotocopias que, de hecho, no calmaron nuestra ansiedad.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Artículos

GLAUCE BALDOVIN: LA REPRESENTACIÓN DEL VACÍO EN *EL LIBRO DE LUCÍA* Y *LIBRO DE LA SOLEDAD* A TRAVÉS DEL GÉNERO Y LA MARGINACIÓN

Solinas, Enrique

Enrique Solinas enriquesolinas@hotmail.com
Universidad Católica Argentina , Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
núm. Esp.09, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 31 Marzo 2018
Aprobación: 24 Mayo 2018

URL: http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601676033/index.html

Resumen: Glauce Baldovin (1928-1995) es una poeta cordobesa que desarrolló su obra en su tierra natal y lejos de la escena central literaria. Iluminada por la poesía de los sesenta, su obra comienza a aparecer a partir de la década de los ochenta con una fuerte manifestación de lo íntimo como eje central de su poesía y un sencillismo notable, que la destacan sobre otros poetas de la promoción a la cual se le adjudica pertenencia. Su obra ha recorrido un camino silencioso al margen de las corrientes existentes que la ciudad capital impone a las ciudades del interior. Por este motivo, consideramos que el vacío imperante en su discurso es la representación de una realidad poética particular, ya por políticas de género, ya por marginación del canon y, además, asumida de manera voluntaria. Estas condiciones deben ser revisadas y tenidas en cuenta a la hora de analizar e interpretar su obra

Palabras clave: Sistema de Exclusión, Invisibilidad, Género, Vacío, Poesía Social, Sencillismo.

Abstract: *Glauce Baldovin (1928-1995) is a poet from interior of Argentina who developed her work in the native land and away from the central literary scene. Illuminated by the poetry of the '60s, her work begins to appear from the '80s, with a strong manifestation of the intimate as the central axis of her poetry and a remarkable simplicity, which highlights it on other poets of the promotion to which is awarded membership. Her work has traveled throguh a silent path, regardless of the existing currents that the capital city imposes on the cities of the interior of the country. For this reason, we consider that the emptiness prevailing in her discourse is the representation of a particular poetic reality, either because of gender policies or because of the marginalization of the canon and moreover on a voluntary basis. These conditions must be reviewed and taken into account when analyzing and interpreting her work.*

Keywords: *Exclusion System*, *Invisibility*, *Gender and Void*, *Social Poetry*, *Style in Simplicity*.

LA CUESTIÓN BALDOVIN

Para poder entender los motivos por los cuales el nombre de Glauce Baldovin comienza a circular en el espacio literario en forma tardía, con mayor fuerza a

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

partir de la primera década del siglo XXI, debemos mencionar que el itinerario poético trazado desde sus comienzos fue muy distinto al de otros poetas. La primera dificultad con la cual nos encontramos es su ubicación en el panorama poético argentino del siglo XX. Julio Castellanos[1], en el prólogo que hizo a la poesía inédita de esta poeta, afirma que para poder comprender mejor la obra de Baldovin es necesario «referir algunos antecedentes (a su obra), particularmente los de las mujeres poetas de Córdoba que por los años cuarenta tiene en Córdoba a Malvina Rosa Quiroga [...] y a María Adela Dominguez» (2011, p. 9). También, afirma que las obras de Alfredo Martínez Howard, de Marcelo Masola y de Romilio Ribero —el primero, entrerriano, y los otros dos, cordobeses—, también fueron referentes fundamentales, de los cuales Baldovin tomó algunos aspectos para reformularlos. En ese prólogo, Julio Castellanos afirma que Glauce Baldovin tiene influencia del neorromanticismo de la generación del cuarenta. Publica sus poemas en antologías y en revistas literarias y políticas de la época, pero recién su primer libro aparece en 1987. Las referencias constantes en relación con su obra es que la autora escribió poemas desde su adolescencia y que «decidió tirarlos todos» a la edad de veintiocho años. Y luego, «en 1967 escribe *El Libro de Lucía*. En 1969, *El Libro de Isidro*...» (ambos publicados en Córdoba por Alción Editora, en 1997), y siempre se habla de su escritura, que es muy distinta a la del tiempo de la fecha de publicación. Por lo tanto, no es posible ubicar a la autora en una generación o una promoción poética, y así queda fuera de toda clasificación. Tal vez, por su lenguaje, esté más asociada a la poesía de los sesenta, ya por la economía de recursos, ya por la utilización de un lenguaje austero y con tendencia a lo coloquial.

EL VACÍO, LA SOLEDAD OBLIGADA Y ELEGIDA, EL SILENCIO, LA MUERTE

En el universo poético de Glauce Baldovin, la expresión del vacío está ligada al género. Aparecen campos semánticos que lo expresan y aluden con la conciencia del ser femenino en todo su esplendor. Este vacío aparece ya desde el primer poema de *El Libro de Lucía* bajo la forma del silencio, asociado también al sufrimiento del ser, tal vez porque se trata de una soledad no elegida:

> *Lucía.*
> *Con mi nombre hay una canción napolitana*
> *hay santas heroínas aldeas; pero Lucía Bertello soy*
> *yo.*
> *Con el pañuelo negro siempre a la cabeza*
> *con todo lo callado*
> *con todo lo sufrido*
> *con el hijo muerto con el marido muerto*
> *con el pan escaso.*
> *Amarga, amarga (2010, p. 15).*

Otra manifestación del vacío se da cuando no hay un interlocutor para compartir sus reflexiones, y es espejo de la soledad:

> *Aquí cada ojo es como el ojo de Dios. El horizonte se*
> *agrada.*
> *Me digo.*

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Huye, Lucía.
Pero abrazo mi poco trigo, lo envuelvo en mis brazos
como una sábana... (2010, p. 17).

Y esta soledad pasa por la reflexión y cobra sentido cuando se focaliza en el corazón:

Mi corazón es un pozo negro y profundo.
Tiro una piedra y retumba. Miro y solo veo tinieblas.
Quiero arrancarme el corazón. Me hace sufrir.
Es débil y está lleno de miedos.

Me prendo en el vestido, muy cerca suyo, un ramito
de aromos para que se calme; pero sigue llorando.
Enfermo y solo... (2010, p. 19).

Una vez instalado el vacío como soledad, usurpa y se adueña del espacio poético, de manera violenta:

Como un cuchillo recién afilado así es la soledad.
Quiero comer una fruta y se me entierra en la carne
quiero cortar una rodaja de pan y me produce una
herida que sangra.

Como un vapor muy tenue
como el aliento de los animales en invierno
así es la soledad.
Y tiñe mi cara de gris
mis manos de gris.
Me esfuma.
Hablo y nadie me oye
nadie me ve porque estoy envuelta en soledad (2010,
p. 20).

El vacío-soledad, asociado al silencio, también lo está a la muerte y al hijo, que es una extensión del yo poético. De esta manera, el vacío se retroalimenta:

El cementerio está a mitad de camino del pueblo.
Los muertos están rodeados de silencio.

Abro el pórtico y penetro en la soledad.
Con la punta de los pies camino por el musgo.
Ellos están atentos, cada uno en su tumba, esperando,
Clementina, Silverio, mis padres. Paso de largo.
Ezequiel, mi marido. Paso de largo.
Mi hijo está solo... (2010, p. 21).

También, en adición, el vacío puede ser motivo de completud. Acciones como amasar, reflexionar, observar, hablan en sus contextos de la soledad inminente, pero, al mismo tiempo, de la completud que existe gracias al pensamiento, en la memoria que hace presente hechos del pasado, en el cerebro donde existe la lengua en su estado más puro.

En *El libro de la soledad*, este vacío es presencia. Aquí ya la soledad está configurada en el cuerpo de una mujer, *alter ego* del sujeto de la enunciación. En

el primer poema, se presenta y le dice al yo poético «yo soy tu soledad», y todo el libro gira en torno a esta relación entre el yo y lo otro, que se fusionan en una sola figura.

A diferencia de *El Libro de Lucía*, aquí la convivencia con la soledad, la hermandad descripta, nos habla de una soledad elegida y, por lo tanto, no hay padecimiento. Por el contrario, hay indagación y búsqueda de respuestas. En soledad elegida, aparece la libertad como concepto:

> *Oye, me dice, aquel hombre / aquella mujer*
> *hablan de algo que los une o los separa.*
> *Hablan de la libertad.*
> *Y solo nosotras, en este rincón,*
> *azuladas por el crepúsculo*
> *esfumadas por el silencio*
> *somos libres (2010, p. 46).*

En esta soledad aceptada, hay resignación y hay alegría:

> *Y que ella me recuerde cada noche*
> *antes de dormirnos*
> *para que yo espante de nosotras los murciélagos de la esperanza (2010, p. 48).*

> *... me entrego a la vida con una generosidad sin límites*
> *con una alegría hasta ahora desconocida (2010, p. 49).*

A partir de esta evolución del vacío, la soledad se vuelve un mal necesario en lo cotidiano para poder continuar con la vida:

> *Deja que sea yo quien cocine*
> *Quédate tú aquí*
> *junto al rincón de las begonias*
> *o al cesto de las lanas.*
> *Hace tiempo que te olvidas de la sal*
> *los condimentos*
> *y a veces*
> *hasta de encender el fuego.*

> *Y yo no quiero morir*
> *no quiero sobre todo que mueras.*
> *Y tan necesarios nos son los alimentos como el sol.*

> *El grano de sal que dejas disolver bajo la lengua*
> *la pimienta el ají*
> *nos apresuran la sangre*
> *y es como si la aurora naciera dentro nuestro (2010, p. 54).*

PDF generado a partir de XML-JATS4R

A TRAVÉS DEL GÉNERO Y LA MARGINACIÓN

Tanto en El Libro de Lucía como en *El Libro de la Soledad*, hay una marca de género, que el sujeto de la enunciación decididamente deja porque su condición femenina es fundamental en este universo poético.

Las prácticas del género se ven reflejadas en las actividades tradicionales que el yo poético realiza en los poemas. Por esta razón, se trata de una poesía profundamente femenina, donde acciones como cocinar, amasar, acicalarse, son enunciadas con naturalidad sin que esto suponga una incomodidad y, en este sentido, esta poesía está más próxima a la poesía de los cincuenta, situación que resulta iluminadora y conciliadora sobre la condición humana. Es que Baldovin, cerca de una educación sentimental, poco a poco se libera y evoluciona su condición, a través del tiempo, en una sociedad androcéntrica y patriarcal, donde el placer, la represión y la censura metaforizan el modelo político dictatorial. A partir de los ochenta, la mujer ha logrado equiparar su género desde el espacio cotidiano hasta el laboral, y no por nada, hacia fines de los ochenta, comienza la publicación de su obra.

También la elección de género como expresión en el poema crea un sistema de exclusión, que margina al yo poético y dirige su discurso hacia un lector imaginario femenino (ser madre, hablar de hijos, la debilidad de lo femenino), que será el que mejor comprenda su pensar y su sentir.

Podemos encontrar causas particulares que provocaron la autoexclusión o la marginación del panorama poético imperante en Córdoba durante su vida, y tienen que ver con su condición de mujer, su militancia político-partidaria en el Partido Comunista, con la dictadura militar y con su hijo desaparecido, lo que deriva en alcoholismo y en la alteración de la salud mental hasta su muerte.

CONCLUSIONES

Fuera de toda clasificación generacional, la poesía de Glauce Baldovin es una poesía de peso, que merece visibilización y lugar en el canon. Ya por la estructura de su obra, ya por la calidad de su poesía o por los proyectos poéticos que se ven claramente en cada producción.

Aquello que comienza en el *Libro de Lucía* como una soledad obligada que produce dolor, sufrimiento y muerte, termina evolucionando en una soledad como sinónimo de completud, soledad elegida donde la libertad es posible. La condición femenina es fundamental para comprender los mecanismos de visibilización/invisibilidad que subyacen en esta obra que transita el límite entre una educación sentimental propia de la primera parte del siglo XX en contraposición con el camino recorrido por las mujeres a partir de la década de los sesenta.

Quedan muchos aspectos para investigar sobre su obra, y preguntas que nunca tendrán una respuesta certera a la hora analizar e interpretar, como la generación a la que pertenece, el tiempo de la escritura y el tiempo de la publicación, la reescritura, etc.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Referencias Bibliográficas

Baldovin, G. (2010). *Antología Poética*. Córdoba: Ediciones Letras y Bibliotecas.

Baldovin, G. (2011). *Poesía inédita reunida*. Córdoba, Editorial Las Nuestras.

Castellanos, J. (2011). Prólogo. En Baldovin, G. *Poesía inédita reunida* (pp. 9-15). Editorial Las nuestras.

Notas

* Licenciado en Letras, profesor, investigador y traductor, Universidad Católica Argentina. E-mail: enriquesolinas@hotmail.com

[1] Editor y crítico cordobés, albacea de la obra de Glauce Baldovin.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

AUTORES

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
núm. Esp.09, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601676029/index.html

NORMA ALLOATTI. Profesora y licenciada en Historia por la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Ejerció la docencia en diversos institutos superiores de formación docente de dicha ciudad. Actualmente, realiza su doctorado en Historia en la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR. Investiga temas referidos a la historia de las mujeres, en particular, la escritura de viajeras del siglo XIX. Colabora con el equipo de investigación liderado por la Dra. María Rosa Lojo en la Universidad del Salvador (USAL).

VALERIA ANSÓ. Profesora y licenciada en Letras por la Universidad Nacional del Litoral (UNL). También obtuvo el título de la Laurea Magistrale in Lingue e Letterature Europee, Americane e Postcoloniali de la Università Ca'Foscari Venezia. Desde 2008, se ocupa de investigar autores y temas relacionados con la literatura de Santa Fe, vinculados con la inmigración italiana en la Argentina. Sus últimas investigaciones se refieren a la configuración del campo intelectual y literario santafesino con relación a la matriz cultural italiana. Se desempeña como Profesora JTP de las cátedras Literatura Francesa e Italiana y Seminario de Literaturas Comparadas de la UNL, y en las cátedras Literatura Francesa e Italiana y Literatura Italiana i de la Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER). Como investigadora, integra el Proyecto CAI+D (Curso de Acción para la Investigación y Desarrollo) «Tradiciones selectivas: trazo(a)s presentes y emergentes de la migración italiana y francófona en la ciudad de Santa Fe», dirigido por Adriana Crolla en la UNL. Actualmente, realiza el Doctorado en Humanidades con orientación en Letras de la UNL, con una beca de posgrado para docentes de la UNL. Su tesis doctoral estudia la figura de Gastón Gori y su archivo personal.

DANIEL ANTONIOTTI. Licenciado en enseñanza de la Lengua y la Comunicación (Universidad CAECE). Profesor en Castellano, Literatura y

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Latín (IES n.° 1 Dra. Alicia Moreau de Justo). Doctorando en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Académico de número de la Academia Porteña del Lunfardo, donde ocupa la titularidad del sillón Enrique González Tuñón. Realizó cursos de posgrado en la Universidad Carlos III de Madrid y en la Universidad Menéndez Pelayo (sede Valencia). Se desempeña en la Universidad CAECE como profesor de Lingüística en la carrera de Psicología y de Semiótica en la carrera de Comunicación Social. Docente de Lengua y Literatura Castellana I en la carrera de Traductorado de Inglés de la Universidad del Museo Social Argentino (UMSA). En la Universidad J. F. Kennedy (UK), ha sido docente de Comunicación Oral y Escrita. Entre su obra publicada, merece destacarse *Voces de aquí nomás: aproximaciones tangueras, lunfardescas y lingüísticas* (2012); *Oralidad y argumentación en el proceso penal* (2009); *Lenguajes cruzados: estudios culturales sobre tango y lunfardo* (2003); y *Las muchas voces de Arturo Jauretche: polifonía y oralidad en una obra polémica* (2001). Editó (en colaboración con Oscar Conde) las *Comunicaciones académicas de la Academia Porteña del Lunfardo n.° 1-100* en CD-ROM (2011).

ANDREA ALEJANDRA BOCCO. Doctora en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). En la actualidad, es profesora adjunta regular de Movimientos estéticos y cultura argentina, en la Facultad de Ciencias de la Comunicación, y de Literatura Argentina I en la Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC. Dirige el proyecto de investigación «Procesos de construcción de la heterodoxia en las literaturas de Argentina». Forma parte del consejo editorial de *Silabario. Revista de estudios y ensayos geoculturales* (UNC). Es miembro del comité científico de la revista *Improntas de la Historia y la Comunicación. Revista sobre historia, comunicación, periodismo y medios* (Universidad Nacional de La Plata). Integra el comité académico de la carrera de Especialización de la Enseñanza de la Lengua y la Literatura, FFyH, UNC. Se desempeña como corresponsable del Programa de Apoyo a Bibliotecas Populares, Secretaría de Extensión, FFyH y FCC, UNC. Entre sus publicaciones en libros, se encuentran *Literatura y periodismo(1830-1861): tensiones e interpenetraciones en la conformación de la literatura argentina* (2004) y *Más allá de la recta vía. Heterodoxias, rupturas y márgenes de la literatura argentina*, junto a Cecilia Corona Martínez (2016).

FLORENCIA CASANOVA. Profesora y licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y especialista en Enseñanza de la Lengua y la Literatura por la Universidad Pedagógica Nacional (UNIPE). Ejerce la docencia en los niveles medio y superior. Como investigadora, ha participado en los proyectos «La codificación de géneros en los circuitos de la literatura marginalizada en la Argentina» (UNIPE) y «Constitución histórica de las categorías contemporáneas del humor y la comicidad» (Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Ha presentado ponencias en diversos congresos y jornadas de la especialidad sobre la literatura argentina y la didáctica de la lengua y la literatura.

VALENTINA CATULO. Estudiante de la Licenciatura y el Profesorado en Letras en la Universidad Católica Argentina (UCA). Fue presidente del Centro de Estudiantes de Letras UCA en 2017. En su mandato, formó parte de la edición de los tomos 2, 3, 4 y 5 de la revista digital *Liberat*. Publicó su ponencia «Augusto

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Monterroso y el juego de la microficción» en las actas de la Semana de las Letras 2017, en el quinto tomo de la revista *Liberat*.

SUSANA CELLA. Doctora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA), donde se desempeña como profesora titular regular de Literatura Latinoamericana II, dirige proyectos colectivos de investigación (UBACYT) y tesis de maestría y doctorado. A partir de 2003, fue profesora adjunta y luego asociada de la materia Literaturas Eslavas. Ha sido miembro de la Comisión de Doctorado e integra el Consejo de la Maestría en Literaturas Extranjeras y Comparadas. Fue becaria de la UBA. Publicó los poemarios *Tirante*, *Río de la Plata*, *Eclipse*, *De Amor*, *Entrevero*, *Incidentes*, *El fondo*; las novelas *El Inglés* y *Presagio*; el ensayo *El saber poético*; el *Diccionario de Literatura Latinoamericana*. Ha participado como expositora invitada en congresos, jornadas, ferias de libro, festivales poéticos, cursos y seminarios de grado y de posgrado en la Argentina y el exterior. Realizó ediciones de poetas y de narradores con estudios preliminares (entre ellos, Francisco Urondo, Fina García Marruz, José Martí, Leopoldo Lugones, José Lezama Lima). Dirigió volúmenes de estudios literarios: *La irrupción de la crítica* (*Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 11); *Por Tuñón*; *Bicentenarios Literatura*, entre otros. Publicó poemas, relatos y ensayos en la Argentina, Chile, Cuba, España, los Estados Unidos, Francia, México, el Perú y el Uruguay. Traduce literatura en lengua inglesa. Obtuvo la beca ILE para la realización de estudios en Dublín y del Instituto de Cooperación Iberoamericana para cursar estudios de perfeccionamiento en lengua y en literatura, en la Universidad de Madrid. Coordina el Departamento de Literatura del Centro Cultural de la Cooperación, donde dirige un grupo de investigación y realiza actividades de difusión. En periodismo cultural, ha colaborado en los diarios *Clarín*, *El Cronista*, la Agencia Télam, y continúa en el *Suplemento Radar*, de *Página 12*.

LAURA CILENTO. Doctora en Letras (Universidad de Buenos Aires, 2012) con la tesis *Aspectos populares del fantasy en el Centenario: intervenciones modernas en la construcción de la tradición*. Es profesora ordinaria de Teoría Literaria en el Profesorado Universitario en Letras de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) y en las carreras de Profesorado y de Licenciatura en Letras de la Universidad Nacional Pedagógica (UNIPE). Dicta Literatura Europea II (Letras Universidad Nacional de Lomas de Zamora) y Literatura Argentina (IES n.° 1 Dra. Alicia Moreau de Justo). Su producción crítica y de investigación se orientó hacia el estudio de las culturas populares y sus procesos de modernización tanto en el teatro como en la literatura. Actualmente, forma parte del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA como investigadora y como coordinadora del Área de Investigaciones en Historia de las Ciencias de las Artes del Espectáculo. Codirige, junto con Oscar Conde, la colección Autor/fecha (Editorial Universitaria UNIPE).

ÁNGELA LUCÍA DI TULLIO. Egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA) como Profesora en Letras (1973), como Profesora en Letras con orientación en Lenguas y Literaturas Clásicas (1975) y como Doctora (2000). Sus intereses profesionales se han centrado en la gramática del español y su enseñanza, y en la historia de la lengua española, con particular atención al español rioplatense. Ha sido profesora de Gramática y de Filología Hispánica en la Universidad Nacional del Comahue (UNCOMA)

PDF generado a partir de XML-JATS4R

desde 1973 hasta 2012. Ha dictado cursos de posgrado en diversas universidades nacionales (Buenos Aires, Córdoba, Cuyo, Nordeste, Litoral) y extranjeras (Lovaina, Nápoles, Santiago de Compostela, Valparaíso, Montevideo, Méjico). Actualmente, es investigadora invitada del Instituto de Filología Dr. Amado Alonso de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

MARIANA DOCAMPO. Escritora y licenciada en letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Tiene publicados seis libros de ficción (*Al borde del Tapiz*, *El Molino*, *La fe*, *Tratado del Movimiento*, *La familia* y *V*) y algunos de sus textos forman parte de antologías. Es profesora de escritura en la Universidad Torcuato Di Tella (UTDT) y en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) virtual, y coordina talleres literarios de escritura y de lectura de manera privada. Es profesora de la materia Lectura para Escritores III de la carrera de Escritura Creativa de Casa de Letras. Desde el 2011, dirige la colección Las Antiguas de la Editorial Buena Vista, dedicada al rescate de obras de las primeras escritoras argentinas. Fue coguionista del largometraje *Marilyn* (68.° Berlinale Film Festpiel Berlin. Panorama, 19.° Laboratorio de Guiones de Oaxaca, Opera Prima del INCAA 2012). Coautora, junto con Guillermo Gasió, del libro de entrevistas *Sara Facio. La foto como pasión* (Planeta, 2016). En 2016, recibió una Beca del Bicentenario Fondo Nacional de las Artes. Es la fundadora del espacio Tango Queer de Buenos Aires y una de las organizadoras del Festival Internacional de Tango Queer que tiene lugar anualmente en Buenos Aires desde 2007.

JORGE DUBATTI. Crítico, historiador y docente universitario especializado en teatro. Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Premio Academia Argentina de Letras al mejor egresado 1989 de la UBA. Es profesor adjunto regular (a cargo) de Historia del Teatro Universal (Carrera de Artes, UBA). Es director, por concurso público, del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Dirigió el Proyecto de Investigación UBACyT «Historia del Teatro Universal y Teatro Comparado: origen y desarrollo del teatro de la vanguardia histórica (1896-1939)» (2014-2017). Coordina el Área de Investigaciones en Ciencias del Arte (AICA) en el Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. Fundó y dirige desde 2001 la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Es director general del Aula de Espectadores de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Ha contribuido a abrir veinticinco escuelas de espectadores en la Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, España, México, el Perú, el Uruguay y Venezuela. Entre sus libros, figuran *Filosofía del Teatro I*, *II* y *III*; *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*; *Del Centenario al Bicentenario: Dramaturgia. Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales 1910-2010* (encargo del Fondo Nacional de las Artes); *Cien años de teatro argentino*; *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Ha recibido las distinciones Premio Shakespeare 2014, Premio María Guerrero 2014, Premio a la Excelencia Académica 2015 (UBA) y Premio Konex Periodismo-Comunicación (Premio Diploma al Mérito) en 2007 y en 2017.

RICARDO DUBATTI. Historiador teatral, dramaturgo, traductor, músico y crítico. Licenciado en Artes (orientación Combinadas) por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Actualmente, es becario del Consejo Nacional de

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y realiza su doctorado sobre «Representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) y sus consecuencias socioculturales en el teatro argentino (1982-2017): poéticas dramáticas, historia y memoria». Autor de *Pájaro Tiresias*, volumen que reúne seis de sus obras teatrales. Compiló las antologías *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra* (Ediciones del CCC); *Off! Novísima Dramaturgia Argentina* (Interzona); *Nuevas Dramaturgias Argentinas* (EdiUNS), vols. *Jóvenes*, *Los nuevos*, *Futuros Contemporáneos* y *Experimentalismo y tradición* (los cuatro por Ediciones del CCC). Es curador del Festival Novísima Dramaturgia Argentina (Centro Cultural de la Cooperación), cuyo objetivo es la visibilización del trabajo de la nueva generación de dramaturgos. Publicó artículos y reseñas en *Stichomythia* (Universidad de Valencia), *KARPA* (California State University), *Panambí* (Universidad de Valparaíso), *Conjunto* (Casa de las Américas), *Revista del CCC en Línea*, *Experimenta*, *Tiempo Argentino* y en los volúmenes colectivos *Mundos teatrales y pluralismo* (Ediciones del CCC), *La actuación teatral* (EdiUNS), *El actor. Arte e Historia* (Libros de Godot, México DF) y *Otras Geografías/Otros Mapas Teatrales* (Campana Sumergida, Polonia). Tradujo textos de Eli Rozik (*Las raíces del teatro*, Colihue); Olivier Py (*La niña, el diablo y el molino*, Colihue; *El agua de la vida*); y colaboró en la traducción de textos teatrales de Alfred Jarry. Es miembro de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT).

MARCO FRANZOSO. Obtuvo los títulos de Laurea Triennale en Lingue, Arti, Storia e Civiltá y Laurea Magistrale in Lingue e Letterature Europee, Americane e Postcoloniali de la Università Ca'Foscari Venezia. También es licenciado en Letras por la Universidad Nacional del Litoral (UNL). Desde el 2014, se ocupa de investigar autores y temas relacionados con la literatura comparada, la literatura de migración y, en particular, las culturas italiana y argentina en contacto. Otras áreas de interés son el cine y el arte latinoamericano y europeo. Se desempeña como profesor JTP de la Cátedra de Italiano de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNL. Como investigador, integra el Proyecto CAI+D (Curso de Acción para la Investigación y Desarrollo) «Tradiciones selectivas: trazo(a)s presentes y emergentes de la migración italiana y francófona en la ciudad de Santa Fe», dirigido por Adriana Crolla en la UNL. Actualmente, realiza su Doctorado en Humanidades con orientación en Letras de la UNL, con una beca de posgrado para docentes de la UNL. Su tesis doctoral estudia la trayectoria intelectual de Fernando Birri.

MARÍA FUKELMAN. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA), y licenciada y profesora en Letras por la misma institución. Realizó su tesis de doctorado, *El concepto de «teatro independiente» en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1944 (2017)*, bajo la dirección del Dr. Jorge Dubatti, con una beca del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), organismo del que es becaria interna postdoctoral (continúa trabajando en el mismo tema para el período 1945-1955). Es jurado de los Premios Teatro del Mundo y miembro de la comisión directiva de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT). Cocoordina el Área de Investigaciones en Teatro y Artes Escénicas del Instituto de Artes del Espectáculo Dr. Raúl H. Castagnino (Facultad de Filosofía y Letras, UBA) e integra el

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Área de Investigaciones en Ciencias del Arte (AICA) del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. Ha intervenido en una gran cantidad de congresos y de jornadas, y cuenta con numerosas publicaciones en revistas nacionales e internacionales, y en volúmenes colectivos. Es docente en la materia Teoría y Análisis del Teatro (Facultad de Filosofía y Letras, Pontificia Universidad Católica Argentina).

CAROLINA GRENOVILLE. Doctora en Letras (Área Literatura) por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es docente en la materia Teoría Literaria II de la carrera de Letras (Facultad de Filosofía y Letras de la UBA), en la materia Semiología del Ciclo Básico Común (UBA) y en la Maestría en Estudios Interdisciplinarios de la Subjetividad (UBA). Es, asimismo, secretaria académica de la Maestría en Estudios Literarios de la UBA. Desde el 2005, ha participado de manera ininterrumpida en distintos proyectos de investigación acreditados (UBA, UNC, USAL) y ha publicado diversos capítulos de libros y artículos tanto en revistas científicas nacionales como extranjeras.

ROCÍO MACARENA LLANA. Correctora literaria y licenciada en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Se desempeña como profesora del nivel medio y también ofrece apoyo para el aprendizaje escolar a estudiantes con dificultades. Es investigadora de la USAL y pertenece al proyecto «Ediciones críticas de Literatura Argentina del siglo XIX», dirigido por María Rosa Lojo. Ha participado presentando trabajos académicos en diversos congresos y jornadas. Junto a Leonel Kodnia, conduce el programa de radio *El experimento*, auspiciado por la fundación La Docta Ignorancia.

MARÍA MINELLONO. Profesora y doctora en Letras, egresada de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Profesora titular de la cátedra de Literatura Argentina A, FHCE, UNLP. Investigadora categoría I en el Programa de Incentivos a la Investigación, del Ministerio de Educación de la Nación/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Es directora del Centro de Investigación en Literaturas Comparadas CeLyC/IdIHCS/CONICET. Ha dictado más de treinta seminarios de doctorado, maestría y posgrado en universidades del país y del extranjero (Universidad de Bologna, Universidad Autónoma de Madrid, Universidad de París, Nanterrre). Ha publicado numerosos libros en el país y en el extranjero (Universidad de Poitiers-Editorial Archivos), capítulos de libros con referato y numerosos artículos en revistas especializadas con referato, así como en numerosas revistas de divulgación. Entre ellos: *Poesía Completa*, de Almafuerte (Centre de Recherches Latino-Americaines, Archivos, Université de Poitiers); *Amalia*, de José Mármol (Editorial Losada); *Obra Inédita*, de Almafuerte (Editorial Losada); *Santos Vega*, de Eduardo Gutiérrez (Editorial Losada); *De Sobremesa*, de José Asunción Silva (Editorial Losada); *Música Sentimental*, de Eugenio Cambaceres (Editorial Losada); *El universo poético de Francisco López Merino* (Editorial Al Margen). Acaba de publicar el ensayo *El campo y sus representaciones literarias. Estrategias político ideológicas en la apropiación de sus significantes* (Editorial Biblos). Actualmente, se desempeña como decana de la Facultad de Humanidades de la Universidad Católica de La Plata (UCALP).

HEBE BEATRIZ MOLINA. Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo). Es profesora titular efectiva de Literatura Argentina

PDF generado a partir de XML-JATS4R

I de la misma universidad. Miembro del cuerpo docente del Doctorado en Letras. Investigadora independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Miembro del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza (CELIM, UNCuyo). Miembro de la Red Interuniversitaria de Estudios de las Literaturas de la Argentina (RELA). Fue directora del Instituto de Literaturas Modernas entre 2011 y marzo de 2016, y ha dirigido la *Revista de Literaturas Modernas* durante esos años. Actualmente, es directora del Departamento de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo (2014-2019). Se dedica especialmente a la literatura argentina del siglo XIX, sobre todo, a la poética de la novela y a la literatura de mujeres. Codirige proyectos de rescate del patrimonio literario argentino y sobre regionalismo literario. Entre sus libros, cabe mencionar *La narrativa dialógica de Juana Manuela Gorriti* (EDIFFYL, 1999); C*omo crecen los hongos: La novela argentina entre 1838 y 1872* (Teseo, 2011); Cuentos (1880), *de Eduarda Mansilla de García* (Corregidor, 2011); *Vicente Fidel López, exilio y novela histórica (Teseo, 2015);* El capitán Vargas *(1846-1848), novela inédita de Vicente Fidel López* (Teseo, 2015); y *Versiones para el debate*: La Loca de la Guardia (1882-1896), *de Vicente Fidel López*; Edición crítica y anotada (Teseo, 2017). Coautora de *Literatura de Mendoza: Espacio, historia, sociedad*, 3 vols. coordinados por Gloria Videla de Rivero (CELIM, 2000-2003); de la edición anotada de *Lucía Miranda* (1860), de Eduarda Mansilla (Iberoamericana-Vervuert, 2007), dirigida por María Rosa Lojo; y de *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*, con la dirección de Gustavo Zonana (2 vols., Corregidor, 2007 y 2010); y numerosos artículos referidos especialmente a la literatura argentina decimonónica.

CRISTINA PIÑA. Es poeta, ensayista, profesora y traductora. Publicó doce libros de poemas, el último de los cuales es *La grande bellezza* (2018), y trece libros de ensayo y de crítica literaria. De estos, siete están dedicados a Alejandra Pizarnik. Los últimos son *Límites, diálogos, confrontaciones. Leer a Alejandra Pizarnik* (2012), y dos en colaboración: uno con Ivonne Bordelois, *Nueva correspondencia Pizarnik* (México, 2012-Buenos Aires, 2014), y otro como editora y autora de un artículo, *En la trastienda del lenguaje. Nueve miradas a la escritura de Alejandra Pizarnik* (Pittsburgh, 2015). Otro, con Clelia Moure, está dedicado a la poesía de Amelia Biagioni: *Poéticas de lo incesante: sujeto, materialidad y escritura en Amelia Biagioni y Néstor Perlongher* (2005); uno, a la obra de *Marco Denevi: Denevi/1955* (2018); dos —como editora— a la escritura de mujeres; y uno, a la literatura posmoderna. Ha sido profesora en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP), donde, a partir de 1986, ha dictado como profesora titular las asignaturas Teoría Literaria I e Introducción a la Literatura; de esta institución fue decana normalizadora al llegar la democracia. Actualmente, está jubilada. En 1982, ganó la Beca Fulbright (International Writing Program-Iowa University), y, en 1998, la Beca de Traducción del Ministerio de Cultura de Francia. Ha dado conferencias como invitada en España, Reino Unido, República Checa, París, Jerusalén y México. Recibió el Premio Konex en Teoría Literaria y Lingüística (1996-2006); el Konex de Platino en Traducción (2004-2014); y la Mención de Honor Domingo Faustino Sarmiento del Senado de la Nación por su trayectoria (2011). Tradujo del inglés y el francés más de ciento cincuenta libros y piezas teatrales, por los cuales mereció diversos premios además del mencionado.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

MILAGROS ROJO GUIÑAZÚ. Licenciada en Letras (Área Literatura) por Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE), de la que es profesora adjunta en la cátedra Literatura Argentina I. Es codirectora del proyecto de investigación «El discurso feminista en la historia y en las narrativas de los siglos XIX a XXI», acreditado por S. G. C. y T., perteneciente al área de Literatura (Facultad de Humanidades, UNNE), dirigido por la Dra. Silvia Mabel Novoa (período 2018-2021). Hasta el 2016, fue codirectora del proyecto de investigación «Recepción de las Estructuras de Representación Cinematográficas en la Prensa Argentina (1915-1983)», acreditado y perteneciente al área de Investigación de la Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales (UCES) (período 2011-2016). Durante el período 2015-2017, fue miembro del equipo de investigadores del proyecto «El sesgo de género en los discursos de los siglos XVIII-XX», acreditado por S. G. C. y T., Facultad de Humanidades, UNNE. Es investigadora Categoría III. Ha participado como miembro del comité de evaluación de dos revistas extranjeras, la *Revista de Estudios de Género, La Ventana* (Universidad de Guadalajara) y la Revista La Colmena (Universidad Autónoma del Estado de México).

DIEGO HERNÁN ROSAIN. Licenciado y profesor normal y superior en Letras (con orientación en Letras Modernas) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Adscripto a la cátedra de Teoría y Análisis Literario C (Delfino) con el proyecto titulado «Traicionar la tradición. Usos y funciones de las herencias y legados culturales en la producción crítica y literaria de Héctor Libertella», dirigido por la Prof. Guadalupe Maradei. Actualmente, se encuentra preparando su proyecto de tesis de doctorado sobre el escritor Héctor Libertella y la tradición. Ha editado un manual de lengua y literatura para la enseñanza de jóvenes y de adultos, publicado tres capítulos de libros y varios artículos en revistas como *Puesta en Escena, Exlibris, BADEBEC, Orbis Tertius, Luthor, Cuadernos de Cómic* y *Trazos* sobre temas de su especialidad, que giran, por un lado, en torno a las ficciones especulativas argentinas del siglo XX, y, por el otro, en las relaciones que pueden rastrearse entre el canon literario universal y la cultura de masas nipona. Miembro del Grupo Japón de ALADAA Argentina, coordinado por la Dra. Cecilia Onaha (UNLP). Miembro de la Red Latinoamericana de Investigadores y Organizaciones Sociales Latinoamericanos (RIOSAL) a cargo del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). Miembro de la Red Iberoamericana de Investigadores en Anime y Manga (RIIAM).

ANA MARÍA ROSSI. Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Profesora de Castellano, Literatura y Latín, ISP Joaquín V. González. Integrante del equipo de investigación del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Docente-investigadora de la cátedra de Literatura Francesa en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA (1984-2016). Docente de la cátedra de Literatura Europea i en la Universidad Nacional de Lomas de Zamora (UNLZ) (1985-1989). Profesora de Literatura de Europa Meridional en el IES n.° 1 Alicia Moreau de Justo (1998-2001). Profesora de Literatura Francesa en el Profesorado del CONSUDEC (1998-2010). Profesora titular de la cátedra de Literatura Francesa e Italiana (2006-2016) y del Seminario de Retórica y Poética (2013-2016) en el ISP J. V. González. Ha dictado seminarios de Literatura Francesa desde 2002 hasta 2016 (UBA). Tiene en

PDF generado a partir de XML-JATS4R

curso proyectos de investigación sobre literatura francesa, italiana y comparada. Expositora, conferencista y autora de numerosos trabajos sobre su especialidad (publicados en actas de congresos, jornadas y capítulos de textos).

SUSANA SALIM. Licenciada y doctora en Letras (*Summa cum laude*) por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT). Becaria del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) desde el año 1989 a 1993. Ha recibido, en dos oportunidades (2002 y 2004), 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. Ha recibido, en 2012 y en 2014, la Beca del DAAD para dictar cursos de posgrado en la Universidad de Colonia sobre literatura de mujeres en Latinoamérica. Ha asistido como invitada a numerosos congresos nacionales e internacionales (México, Colombia, Chile, los Estados Unidos, Alemania, el Perú) para presentar ponencias y brindar conferencias sobre sus temas de trabajo. Tiene publicaciones sobre diversos temas (literatura del exilio, escritura de mujeres, teoría y crítica del microrrelato, semiótica de los medios masivos de comunicación, fotografía y cine) en el país y en los Estados Unidos, México, España y Chile. Ha recibido numerosas distinciones, entre las que se destacan la otorgada por Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino (UNSTA) en 2007; la medalla de reconocimiento al mérito por la obtención del Doctorado en Letras con la máxima calificación de la UNT en octubre de 2008; y la distinción de la Federación de Mujeres Universitarias de la República Argentina en octubre de 2011. En la actualidad, se desempeña como catedrática de la materia Lenguaje Visual I de la Carrera de Comunicación Social, como directora de proyectos de investigación en la UNSTA y como miembro investigador del Instituto de Literatura Española de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT.

JÉSSICA SESSAREGO. Correctora literaria y licenciada en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Diplomada en Género, Políticas y Participación por la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS). Actualmente, cursa la Maestría en Literaturas de América Latina en la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Es integrante de los grupos de investigación «Ediciones críticas de Literatura Argentina siglo XIX» (USAL) y «Entre sexo, cuerpo e identidad: surgimiento, críticas y utilidad actual de la categoría analítica de género» (UNTREF). Es docente en la UNTREF, la UNGS, la Universidad Nacional de Hurlingham (UNAHUR) y la USAL.

ENRIQUE SOLINAS. Es escritor, docente, traductor, investigador y periodista cultural. Publicó, en poesía, los siguientes textos: *Signos Oscuros* (1995), *El Gruñido* (1997), *El Lugar del Principio* (1998), *Jardín en Movimiento* (2003), *Noche de San Juan* (2008), *El gruñido y otros poemas* (2011), *Corazón Sagrado* (2014), Barcas sobre la zarza ardiente (2016), The way time goes and others poems (antología poética, USA, 2017), *Escrito a fuego* (Antología poética, USA, 2017), 时光就这样流逝 (antología poética, Shanghai, 2017) y *Le grognement et autres poèmes* (antología poética, París, 2018). Obtuvo numerosos premios; entre ellos, el 1er. Premio Nacional Iniciación Bienio 1992/1993, de la Secretaría de Cultura de la Nación; el 1er. Premio Dirección General de Bibliotecas Municipales de Buenos Aires (1993); el Subsidio Nacional de Creación de la Fundación Antorchas, Concurso 1997 de Becas y Subsidios para las Artes; 1er.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Premio Estímulo a la Creación, Secretaría de Cultura de la Nación (2000); la Beca de Residencia Shanghái Writing Program (2014), otorgada por el Gobierno de China a través de Shanghai Writing Association; la Beca de Residencia Gôl Writers House (2018) de Nilûfer Municipality, Library Project, otorgada por el Gobierno de Turquía. Su obra forma de parte de antologías nacionales e internacionales, y ha sido traducido al inglés, al francés, al italiano, al portugués, al griego, al chino, al árabe y al rumano.

PDF generado a partir de XML-JATS4R