

Revista de  
**L I T E R A T U R A S**  
**M O D E R N A S**

42



ISSN 0556-6134

Revista de  
Literaturas Modernas  
Nº 42

Universidad Nacional de Cuyo  
Facultad de Filosofía y Letras  
Instituto de Literaturas Modernas  
Mendoza, República Argentina  
2012



Datos de la Revista - Journal's information  
REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

Nº 42, 2012, Mendoza (Argentina). ISSN 0556-6134



© 2012 by Instituto de Literaturas Modernas,  
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo

Instituto de Literaturas Modernas  
Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras

*Domicilio y correspondencia postal*  
Centro Universitario. Parque General San Martín, Mendoza, Argentina  
Teléfono: 54-261-4135004, interno 2212

e-mail: [revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar](mailto:revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar)

*Suscripciones y canje*  
Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.  
Centro Universitario, Parque General San Martín (5500) Mendoza, Argentina  
Fono / Fax: 54-261-4135000, interno 2256  
e-mail: [editorial@ffyl.uncu.edu.ar](mailto:editorial@ffyl.uncu.edu.ar)  
web: <http://ffyl.uncu.edu.ar>

Diagramación: Clara Luz Muñiz  
Armado e impresión: personal de la Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras

Impreso en Talleres Gráficos de la Facultad de Filosofía y Letras  
de la Universidad Nacional de Cuyo  
Mendoza, 2012

Impreso en Argentina – Printed in Argentina  
Queda hecho el depósito que previene la ley 11723

### **Revista**

Revista de Literaturas Modernas / Instituto de Lenguas y  
Literaturas Modernas. - Nº 1 (1956) - Mendoza, Argentina:  
Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras.  
Instituto de Literaturas Modernas.

Nº 42 (2012). 21 cm.

285 pp.

ISSN 0556-6134

Anual

I. Literatura. II. Literaturas nacionales. III. Crítica literaria.



La Revista de Literaturas Modernas (RLM) es la publicación oficial del Instituto de Literaturas Modernas (ILM), de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina). Está dedicada a la difusión académico-científica de investigaciones literarias, que atiendan tanto a los problemas teórico-críticos y metodológicos inherentes a la especificidad de su objeto de estudio, como a las interrelaciones con otras disciplinas. Incluye, además, entrevistas, documentos relevantes y reseñas.

La Revista de Literaturas Modernas (RLM) is the official publication of the Institute of Modern Literatures at the Faculty of Philosophy and Letters, Cuyo National University (Mendoza, Argentina). It aims at the academic-scientific spreading of literary research, focused both on theoretical-critical and methodological issues related to the specificity of its object, as well as to the interrelation with other disciplines. In addition, it includes interviews, relevant documents, and book reviews.

Fundada en 1956, aparece impresa una vez por año. También puede accederse a ella a través de la Biblioteca Digital de la Universidad Nacional de Cuyo ([www.bdigital.uncu.edu.ar](http://www.bdigital.uncu.edu.ar)).

Founded in 1956, it is published in print once a year. It may also be accessed through the Digital Library at Cuyo National University's webpage ([www.bdigital.uncu.edu.ar](http://www.bdigital.uncu.edu.ar)).

Bienvenidos al n° 42 de la *RLM*, número misceláneo en el que colaboran miembros destacados de nuestras comisiones asesoras, investigadores jóvenes y escritores.

Las opiniones vertidas en los artículos firmados son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no representan necesariamente el pensamiento del Comité Editorial.

Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente.

El título de la revista puede abreviarse con la sigla *ReLiMo*.

**Comité editorial de la RLM**

Directora (2012-2014): Hebe B. Molina  
 Secretaria de redacción: Susana Tarantuviez

**Miembros**

Claudia Garnica  
 Gloria Hintze  
 Marcela Raggio  
 Fabiana Varela  
 V. Gustavo Zonana

**Reseñas**

Luis Emilio Abraham  
 Lorena Ivars

**Consejo asesor**

Pedro Luis Barcia (Conicet, U. Austral)  
 Nidia Burgos (U. Nacional del Sur)  
 Beatriz Curia (Conicet-UBA, U. del Salvador)  
 Alfredo Luzi (U. di Macerata, Italia)  
 Javier de Navascués (U. de Navarra)  
 Adolfo de Nordenflycht (P. U. Católica de Valparaíso)  
 Cristina Piña (U. Nacional de Mar del Plata)  
 Emilia Puceiro de Zuleta (U. Nacional de Cuyo)  
 Melchora Romanos (U. de Buenos Aires)  
 Gloria Videla de Rivero (U. Nacional de Cuyo-Conicet)

**Comité académico-científico (referato)**

Sandro Abate (U. Nacional del Sur-Conicet)  
 Marcela Arpes (U. Nacional de la Patagonia Austral)  
 Aníbal Biglieri (U. of Kentucky, USA)  
 Jorge Bracamonte (U. Nacional de Córdoba-Conicet)  
 Rose Corral (El Colegio de México)  
 Darcie Doll (U. de Chile)  
 Antonio Roberto Esteves (UNESP, Brasil)  
 Geneviève Fabry (U. Catholique de Louvain)  
 Pura Fernández (CSIC, España)  
 Miguel Gomes (U. Connecticut-Storr, USA)  
 Isabel Hernández (U. Complutense de Madrid)  
 Yanina Leonardi (U. de Buenos Aires-Conicet)  
 María Rosa Lojo (Conicet-UBA-U. del Salvador)  
 Raquel Macciucci (U. Nacional de La Plata)  
 Marina Martín (St. John U., MN., USA)  
 Francisco Solares-Larrave (Northern Illinois U., USA)  
 María del Carmen Tacconi (U. Nacional de Tucumán-Conicet)

**Comité de redacción**

Luciana Benítez Schaefer  
 Pablo Colombi  
 Marta Marín  
 Carlos Solanes  
 Colabora en este número: Graciela Caram

## SUMARIO

ARTÍCULOS	7
SOBRE ETNOGRAFÍA MEDIEVAL: EL ORIENTE DE MARCO POLO Y JUAN DE MANDEVILLA Aníbal A. BIGLIERI	9
JOSEPH BLANCO WHITE, TRADUCTOR DE SHAKESPEARE EN EL CONTEXTO DE LA EMANCIPACIÓN HISPANOAMERICANA Belén Bistué	27
NUEVA MÍMESIS, IMÁGENES Y OTREDADES EN <i>INTEMPERIE</i> , DE ROGER PLA Jorge A. BRACAMONTE	45
TELURISMO, VANGUARDIA Y TIEMPO LITERARIO EN DOÑA BÁRBARA Miguel GOMES	57
ESPERIENZA VISSUTA E SCRITTURA NELLA POESIA DI BASSANI Alfredo LUZI	77
FILANTROPÍA Y ANARQUISMO: IMAGINARIO PROMETEICO DE VALPARAÍSO EN EDWARDS BELLO, SWINGLEHURST, RUBEN DARÍO, VICTOR D. SILVA Y GONZÁLEZ VERA Adolfo de NORDENFLYCHT B.	103
EL MITO REVISITADO EN THE WORLD DOESN'T END, DE CHARLES SIMIC Marcela María RAGGIO	123
DOSSIER	137
UNA LITERATURA NO MENOR: LA LITERATURA PARA NIÑOS Y JÓVENES. LECTORES, ESCRITORES Y MEDIADORES, UN TRIÁNGULO ARDIENTE Liliana BODOC	139
LA LITERATURA Y SU COMPROMISO SOCIAL Graciela RENDÓN	143
RADAR EN LA TORMENTA: LA PROBLEMÁTICA DE LA SELECCIÓN DE TEXTOS LITERARIOS INFANTILES Carmen Patricia PUJALTE IBARRA	149
NUEVAS REPRESENTACIONES DE INFANCIA EN LAS ESCUELAS ARGENTINAS: UN RECORRIDO POR LOS LIBROS DE LECTURA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX (1900-1945) María Gabriela BIANCHETTI	159
NOTAS	181
MEMORIA E IMAGINACIÓN: EL RUMOR EN LA NARRATIVA DE HÉCTOR TIZÓN Emiliano Matías CAMPOY	183

EN EL NOMBRE DE LA HIJA: UNA VISIÓN DE JUAN MANUEL DE ROSAS DESDE DOÑA MANUELITA, LA NIÑA. APUNTES SOBRE EL PROCESO DE ESCRITURA DE LA PRINCESA FEDERAL María Rosa LOJO	191
HOMENAJE A JOSÉ ISAACSON Y SU PALABRA PERSONALIZADORA Hebe Beatriz MOLINA	201
CORA O LA PARTIDA DE CAZA, DE MIGUEL CANÉ (PADRE) EN EL BICENTENARIO DE SU NACIMIENTO. EDICIÓN CRÍTICA Y ANOTADA Beatriz CURIA	215
RESEÑAS	255
Pérez, Alberto Julián. 2011. <i>La poética de Rubén Darío: Crisis post-romántica y modelos literarios modernistas</i> . Por Elena CALDERÓN DE CUERVO	255
Drucaroff, Elsa. 2011. <i>Los prisioneros de la torre: Política, relatos y jóvenes en la postdictadura</i> . Por Pablo DEMA	261
Bruno, Paula. 2011. <i>Pioneros culturales de la Argentina: Biografías de una época</i> . (Colección Metamorfosis). Por Malena NIGRO	268
Videla de Rivero, Gloria. 2011. <i>Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia: 1920-1930. Documentos</i> . Por Dolly SALES DE NASSER	272
Molina, Hebe Beatriz. 2011. <i>Como crecen los hongos: La novela argentina entre 1838-1872</i> . Por María Carolina SÁNCHEZ	275
Almafuerte. 2011. <i>Poesía completa</i> . Ed. crítica María Minellono, coord. (Colección Archivos, 63). Por Carlos Hernán SOSA	281

## ARTÍCULOS





# **SOBRE ETNOGRAFÍA MEDIEVAL: EL ORIENTE DE MARCO POLO Y JUAN DE MANDEVILLA**

On Medieval Ethnography: Marco Polo and Mandevilla's Orient

**Aníbal A. BIGLIERI**

University of Kentucky

biglieri@uky.edu

## **Resumen**

Este artículo estudia la visión del Oriente en las traducciones al aragonés de los libros de Marco Polo y John Mandeville. En particular, se analizan el Oriente y sus muchedumbres, las "nuevas maravillas" de Marco Polo y las maravillas etnográficas de Juan de Mandevilla.

**Palabras clave:** Oriente, etnografía, Marco Polo, Juan de Mandevilla, muchedumbres, maravillas.

## **Abstract**

This article analyzes the image of the Orient in the aragonese translations of the books by Marco Polo and John Mandeville. In particular, it focuses on the multitudes, the "new marvels" by Marco Polo and the ethnographic marvels by Mandeville.

**Keywords:** Orient, Ethnography, Marco Polo, Juan de Mandevilla, Multitudes, Marvels.

## ¿Etnografía medieval?<sup>1</sup>

La primera pregunta que puede surgir del título de este trabajo es la de hasta qué punto puede hablarse propiamente de una etnografía medieval. En el caso de la Antigüedad, y aplicado a Heródoto, a sus predecesores y a sus sucesores, este término, y también “etnógrafo”, “etnográfico”, “etnología”, “etnológico”, etc., se usa con bastante libertad, como se ve, por ejemplo, en el título mismo de la obra de Klaus E. Müller *Geschichte der antiken Ethnographie und ethnologischen Theoriebildung*, si bien, en sentido estricto, y según algunas definiciones, no cabría hablar de esta disciplina como tal hasta épocas mucho más cercanas a la actualidad<sup>2</sup>. Cabe advertir que los mismos problemas se han planteado con respecto a la geografía medieval, en particular su dependencia de la Antigüedad y la existencia misma de esta disciplina, su perduración y originalidad<sup>3</sup>. Tanto los “etnógrafos” de la Antigüedad como los de la Edad Media no habrían satisfecho siempre los requisitos estipulados por Fernández-Armesto para la práctica de una “etnografía científica”: exactitud en las observaciones, intento de objetividad y dependencia de observaciones verdaderas y no de rumores o testimonios de oídas, como lo sugieren las expresiones de Heródoto para referirse a la fuente de sus observaciones: “dicen” (*φᾶσιν*), “como dicen” (*ὡς λέγονται*), etc.<sup>4</sup>

La etnografía antiguo-medieval (empleando también ahora esta palabra en sentido amplio y con prescindencia de si tiene o no un carácter verdaderamente “científico”) debe a Heródoto gran parte de las primeras (y a veces únicas) informaciones extensas

<sup>1</sup> Este artículo constituye un anticipo de una futura monografía sobre la etnografía en los textos de la España medieval. Para el estudio de las ideas geográficas y la *imago mundi* en las obras de la Edad Media peninsular véase nuestro libro *Las ideas geográficas y la imagen del mundo en la literatura española medieval*.

<sup>2</sup> La última sección del *Brills's Compañionto Herodotus* se titula “Historia y etnografía” y Karttunen lo llama “padre” no sólo de la historia, sino también de la etnografía [474]: los ejemplos pueden multiplicarse fácilmente. Entre las muchas definiciones de “etnografía” véase, por ejemplo, la de Brewer: “Ethnography is the study of people in naturally occurring settings or ‘fields’ by methods of data collection which capture their social *meanings* and ordinary activities, involving the researcher participating directly in the setting, if not also the activities, in order to collect data in a systematic manner but without meaning being imposed on them externally.” [6, subrayado de Brewer; véase también 10 y 17-19]; para este autor, la etnografía comienza en el siglo XX, con la antropología social en Gran Bretaña y la escuela de sociología de Chicago [11-13]. Y si se tienen en cuenta los requisitos enumerados por Le Comte y Schensul para que pueda considerarse a una investigación etnográfica como “científica”, se comprobará también que la etnografía practicada en la Edad Media distaba mucho de ser una “ciencia” en el sentido moderno del término [1-28].

<sup>3</sup> Véase Biglieri [17-42], con una sección dedicada a Marco Polo y los unicornios [25-30].

<sup>4</sup> “I do not mean to seek modern social anthropologists in the Middle Ages, or even ethnographers who acknowledged that they shared a distinctive discipline. My purpose is more limited and more realistic. I propose three criteria to identify recognisably scientific ethnography: accuracy of observation, reliance on genuine observation rather than hearsay, and attempted objectivity” [Fernández-Armesto: 276]; según este autor, los primeros en practicar esta “etnografía científica” en la Edad Media fueron los misioneros mendicantes [278-81, 286]. Véanse también sus observaciones sobre Marco Polo y John Mandeville [276-77].

y más o menos sistemáticas y detalladas sobre algunos pueblos no griegos: sus *Historias* son, así, de obligada lectura, pero no sólo por esto, sino también porque, a propósito de ellas, se ha planteado en numerosos estudios lo que se ha llamado, según los investigadores, la “retórica de la alteridad”, la “construcción del Otro”, etc. Las *Historias* son imprescindibles, por consiguiente, no sólo para el conocimiento de las sociedades no helénicas, sino también para entender cómo desde la Europa antiguo-medieval se percibían, describían y evaluaban las realidades físicas y humanas del resto de la *ecumene*. Pero queda para un estudio más detallado averiguar en qué medida la herencia de Heródoto y de los autores antiguos, sea en forma directa o indirecta, se prolonga en los siglos medios cuando se trata de describir y juzgar civilizaciones como las del Oriente en John Mandeville y Marco Polo y en las traducciones peninsulares de sus obras, en particular las aragonesas patrocinadas por Juan Fernández de Heredia (¿1310/15?-1396)<sup>5</sup>.

### Las muchedumbres del Oriente

Si hay un rasgo que se repite a menudo en las obras de Marco Polo y Mandevilla, y que sirve muy bien para caracterizar a los pueblos y la naturaleza del continente, es el de las incontables “muchedumbres”. Muchedumbres de naciones y ciudades, en primer lugar, y tantas, que sería imposible enumerarlas a todas, como había dicho Plinio: “Gentes eurbesque innumerae, si quis omnes persequi velit” y lo mismo con las montañas: “Par labossit montes enumerare” [VI, 58 y 60]. Gran multitud de judíos registra el *Libro de Alexandre* en las sierras Caspias: “fue tan grant muchedumbre que non serién contadas” [2101d] y los “omnes monteses” que encuentran los griegos se cuentan “entre la muchedumbre de los otros bestiones” del Oriente [2472a]<sup>6</sup>; según la *Semeiança del mundo*, “en tierra de Yndia ay dozientos e çinquenta e quatro Reynos e muchos pueblos de muchas guisas e de muchas lenguas” [59]<sup>7</sup>; el *Libro del tesoro*, de Brunetto Latini, propone la cifra de más de cinco mil islas habitables de la India: “Et en India ay çincomill villas bien pobladas & llenas de gente; & esto non es maravilla, ca los de India nunca fueron mudados de su tierra” [61a]<sup>8</sup>; opinión que en la siguiente

<sup>5</sup> Para Juan Fernández de Heredia y su época véanse Biglieri y la bibliografía allí indicada [209, nota 169]: los estudios editados por Egidio y Enguita, los de Luttrell para la etapa de Fernández de Heredia en Avignon (1351-1367) y su interés por las historias griegas, Rodríguez Temperley para su obra en el contexto de los intereses expansionistas de la Corona de Aragón [lxxx-lxxxviii] y Cacho Bleuca [70-71] y Marín Pina y Montaner Frutos [222-26] para una lista de sus obras, su localización, procedencia, contenido, manuscritos y ediciones.

<sup>6</sup> Sobre los “omnes monteses” en el *Libro de Alexandre* véase López Ríos [168-74].

<sup>7</sup> La *Semeiança del mundo* es un manual universitario compuesto en el ámbito del *studium generale* palentino, producto de la *lectio* escolar y de la clerecía letrada y cuya fecha de composición correspondería a la década de 1220; véase Biglieri [48, nota 11].

<sup>8</sup> Del *Li Livresdou Tresor* de Latini, maestro de Dante, existen dos redacciones: la del período francés (1260-1267) y la del florentino (hasta 1275). La versión peninsular, traducida de la primera, es un producto más

centuria recogerá Mandevilla: “Et en cada jsla ay muchas cibdades de villas et de gentes sin numero, car jndes son de tal manera que eillos no sallen point fuera de lur tierra. Et por esto ay grant multitud de gentes, car eillos no son point mudables porque ellos son en el primer cljmatqui es de Saturno” [84]<sup>9</sup>. Y lo mismo en otros pasajes del *Libro de las maravillas del mundo*: más de cinco mil islas hay más allá de la India [95]<sup>10</sup>. “Villas sin nombre” hay en el imperio del Gran Kan [125] y tantos pueblos encuentra Mandevilla en la corte de este soberano que a un europeo le sería imposible de creer de no haberlas visto con sus propios ojos: “Car apena podria ninguno creer las noblezas et la grant multitut de gentes que son en su cort si eillos no lo veyan, car no es pas assi pardaca [de la parte de acá] que los seynnores de pardaca van a menos de nombre de gentes que eillos pueden” [113]<sup>11</sup>. Y lo mismo con sus ejércitos: “Si han sobre los campos tantas gentes que es grant marauella a veer, ninguno no creeria la suma qui no la veiria” [124]. “Marauella a veer”: así será todo en la corte de este soberano asiático, según lo refiere Mandevilla página tras página de su libro no por nada titulado *De las maravillas del mundo*.

Como se ve, las muchedumbres no son sólo de pueblos, sino de ejércitos también, según apunta Mandevilla en otros pasajes [130; cien mil personas: 132, 155], como la “grat multitud de enemigos” contra los que combaten los cruzados, según indica Haytón de Gorigos en *La flor de las ystorias de Orient* [82 = 99]<sup>12</sup>; en el libro de Marco Polo se mencionan las huestes del Preste Juan y su “innumerable exercitu” [11] o las del Gran Kan Kubilai, quien, con trescientos sesenta mil hombres de a caballo, “gentes a pie sin nombre” y escuadrones de treinta mil caballeros, enfrenta a uno de sus enemigos, cuyas fuerzas sumaban cuatrocientos mil hombres de a caballo [18, 19]; otro señor rebelde, enterado de la victoria que contra el anterior había obtenido

---

de la corte de Sancho IV (1284-1295) y del ámbito cultural de la escuela de la catedral de Toledo y del “molinismo” defendido por María de Molina, la esposa del rey, en oposición a la obra de su padre, Alfonso X, y reivindicando un espíritu eclesiástico, clerical y religioso. Véase Biglieri [49, nota 12].

<sup>9</sup> Plinio recuerda que los compañeros de Alejandro Magno registraron la conquista de cinco mil ciudades y nueve mil pueblos [VI, 59], número de ciudades que le había parecido exagerado a Estrabón [XV, 1, 33]. Para las multitudes asiáticas en Mandeville véase Deluz: su existencia se explica por las condiciones climáticas o por las riquezas naturales de la tierra, estableciendo así una relación entre geografía física y humana [160-61].

<sup>10</sup> Para las numerosas islas en el Extremo Oriente según *Il Milione* de Marco Polo, véase Larner 1999: 7.448/7458 islas en el Mar de la China [95, 136-37 y 160].

<sup>11</sup> Entre corchetes se explican los significados de los términos aragoneses basándose en la edición de Mandevilla de Rodríguez Temperley.

<sup>12</sup> *La flor de las ystorias de Orient* es una versión al aragonés de la *Fleur des histoires des parties d'Orient*, escrita en francés por Haytón de Gorigos (1230/1245-1314/1315), sobrino del rey Haytón I de Armenia, monje premostratense en Chipre y partidario de una cruzada para la reconquista de Tierra Santa. Los números de páginas indicados en primer lugar corresponden a esta traducción; en segundo lugar, se remite a los pasajes paralelos de la versión catalana. Para esta obra véase Biglieri y la bibliografía allí reseñada [209, nota 169].

el Gran Kan, desiste y regresa a su tierra con cien mil hombres de a caballo [20]. Doscientos mil caballeros enviará en otra oportunidad contra otro súbdito en rebeldía [35]<sup>13</sup>. En *La flor de las ystorias de Orient*, el rey de los tártaros podía llevar “.dc. mil. hombres de cauallo” [152] y el de Carbanda, “entro a .ccc. mil. hombres de cauallo” [153]. O como en el siguiente pasaje de la *General Estoria* de Alfonso X con la carta que el emperador persa Darío le envía a Alejandro, exagerando, sin duda:

Oymos de ti, Alexandre, que por la nuestra enemiztad que viniés con vana gloria que as, e ayuntest unos ladronziellos e que vienes e quieres fazer daño en la muchedumbre de los perssianos. E maravilla es esta locura a que te tomas, ca si ayuntar pudieses tú los omnes de tod el mundo non podríés tú contralliar a la muchedumbre de los perssianosnin tener tales, ca la muchedumbre de los perssianos a las estrellas del cielo se yguan e al arena de las riberas de la mar [91]<sup>14</sup>.

A lo cual contradirá después Alejandro en su arenga a su hueste:

Cavalleros e las otras compañías, la muchedumbre de los perssianos non yguarié con la muchedumbre de todos los nuestros, ca más somos nos que ellos; maguer que ellos son muchos e aunque fuessen más que nos, e pongo que fuessen ciento tantos, non podríen connusco e vencer-los-emos nos, nin la su muchedumbre non podrá turbiar a nos quanto la muchedumbre de las moscas a las viespas, maguer que sean pocas, ca las moscas non pueden fazer

<sup>13</sup> Todas estas cifras deben ser exageradas; a propósito del Gran Kan, comenta Rossabi: “Marco Polo claimed that his forces consisted of 460,000 men, a figure that is certainly greatly inflated” [488].

<sup>14</sup> Se cita este texto según la edición de González Rolán y Saquero Suárez-Somonte de la leyenda de Alejandro Magno incluida en la cuarta parte de la *General Estoria* de Alfonso X. Los textos latinos paralelos corresponden a la *Historia de Preliis (Recensión J<sup>2</sup>)* del arcipreste León de Nápoles (siglo X). “Audivimus denique de te quod pro nostra inimicitia venias per vanam gloriam quam habes et coadunasti quippe quosdam latrunculos et vis conflare cum multitudine Persarum. Quinimmo si adunare homines totius mundi potueris, non prevalet resistere plenitudine Persarum, quia multitudo Persarum coequatur stellis celi et arene que est in litore maris” [74]. Para la *Historia de Preliis* y la difusión de la leyenda de Alejandro Magno en la Antigüedad y en la Edad Media véanse las referencias bibliográficas en Biglieri [258, nota 17]. “Infinidad de pueblos” acudieron al llamado de Darío para la guerra contra Alejandro: véase la descripción de los ejércitos en el *Libro de Alexandre* [805-07] y las siguientes referencias a las fuerzas de Darío: “sesenta vezes mill de nobles combatientes” [824b], “¡tiene todo un mundo de gentes assemblado!” [1267c], “tení plegada hueste grant e maravillosa” [1292b], “Son las huestes de Darío grandes a desmesura” [1313a], “en la delantera / aduziécient mil carros de espessa madera” [1347ab], “Non seríe por asmar la cuenta de las gentes: / saldríen de cada cal [calle, de Babilonia] çient mill combatientes” [1532ab]; “más de çinquenta vezes mill omnes bien armadas” [1645b], “tres mill eran por cuento” [1751c]. A su vez, Poro contaba con “plus de çientvezesmill de buenos combatientes” [1192b], “pueblos tan sobejanos [grandes, numerosos], / que todo yazíe lleno, las cuestras e los llanos” [1195ab].

ningún daño a las biespas, e las biespas matan a las moscas e aun cómen-las, e assí nos aun por seer pocos faremos a los perssianos [109]<sup>15</sup>.

Pasaje éste cuyo paralelo se encuentra también en el *Libro de Alexandre*:

*¡Más trae una viespa de cruda vedegambre  
que non farié de moscas una luenga exambre!  
¡tant'avrién ante vós esfuerço nin estambre  
quant' bruscos ante lobos quando aven grant fambre! [792]  
El mediodiá passado, fue la siesta viniendo:  
fueron las moscas grandes e las bispas rugiendo;  
fueron de fiera guisa las bestias mordiéndolo,  
tanto que a los omnes se ivan cometiéndolo [2171].*

Pero para tener una idea de las impresionantes muchedumbres desplegadas por Darío hay que seguir leyendo esta misma obra:

*¡Tan grant era la cosa, los pueblos tan largueros,  
que a qual parte que ivan teniéndolo quinze mijeros [millas]!  
¡las muebdas de los pueblos cobriéndolo los oteros!  
¡ensordiéndolo las orejas al son de los tromperos! [873].*

¿Qué justifica esta descripción?: la larga relación de las fuerzas persas, en la cual se incluyen doce pueblos y legiones, diez mil carros, quince mil soldados más cercanos a Darío, diez mil miembros en su comitiva, doscientos con loriga, treinta mil en la zaga del ejército, cincuenta carros para las esposas de los reyes, custodiadas por dos mil hombres castrados, tesoros cargados en trescientos camellos y seiscientas acémilas y más de cien mil ballesteros y honderos [852-73].

Muchedumbres también son las que congrega el rey de la India, y no sólo de hombres, para enfrentar a Alejandro y su ejército, como lo relatan la *General Estoria* y el *Libro de Alexandre*, respectivamente:

<sup>15</sup> "Non equabitur multitudo Persarum ad multitudinem hominum nostrorum, quia multiplures sumus nos quamilli. Sed tamen si illi multiplures nobis fuissent, etiam centupliciter, non nos deberent turbare, quia multitudo muscarum nullam lesionem prevalet facere parvitati vespium" [88]. Pero ya Alejandro contaba también con multitud de pueblos y ejércitos en Grecia, según el *Libro de Alexandre*: "Los pueblos eran muchos, grandes las peonadas; / non les cabiéndolo los campos: sediéndolo más alongadas" [203ab]; en todo caso, las victorias se logran más con la fortaleza que con el número de la hueste: "Mas el rey Alexandre sabiéndolo una costumbre: / que omne nunca puede vençer por muchadumbre, / que más valen los pocos que han la firmadumbre / e les vien' por natura de cuer la fortadumbre" [249].

Leuda muchas vezes el rey Poro aquella carta del rey Alexandre, fue porende muy irado el rey Poro e ayuntó grand muchedumbre de soscavalleros e muchos elefantes con que soliényr en huest e lidiar essos indianos, e salio luego Poro muy bien guisado contra Alexandre; ca era la su huest muy grand a demás e de omnes fuertes, e sin cavalleros e omnes a pie levava ý catorze mil e ochocientas carretas e quatrocientos elefantes, que levavan señas torres e en cada torre treynta omnes armados pora lidiar. E los de Macedonia e los de Perssiaquando vieron la muchedumbre de la hueste de Poro, espantáron-se ende e fueron conturviados non tanto por la muchedumbre de los omnes como por la de las bestias fieras que ý veyén [157]16;

De cavalleros solos, todos de buen derecho,  
de treinta mill a suso serién a un grant trecho.  
Más avié de peones pora fazer grant fecho  
que non fojas en monte nin yervas en barvecho [1982];

Dio en la delantera quatro mill cavalleros,  
por carta escogidos, sobra buenos braçeros;  
çiento carros bastidos de buenos ballesteros,  
que fueron escogidos por seer delanteros [2044].

La enorme muchedumbre de caballeros (*equites*), infantes (*pedites*) y elefantes había sido una constante en la relación que hizo Plinio de varios reyes de la India y sus ejércitos<sup>17</sup>. Igualmente numerosos son los regalos que, narra Alfonso X, Alejandro va a recibir de parte de los habitantes de otra región, quienes le traen “en present cinco mil elefantes e cient mil carros, d’aquellos que avedes oydo, a que llama esa estoria falcatos” [214]<sup>18</sup>; o los que el Gran Kan Kubilai recibe de sus súbditos, entre ellos cinco mil elefantes también, según Marco Polo [23].

<sup>16</sup> “Relecta igitur Porus hac epistola iratus est valde et congregata multitudine militum suorum atque elephantum cum quibus Indi pugnare soliti eran exierunt obviam Alexandre. Erat enim exercitus Pori magnus valde et fortis habebatque milia octingentas quadrigas omnes falcatas absque equitibus et peditibus et quadringentos elephantas qui portabant tures in dorso ubis tabant per unanquamque turrin triginta homines armati ad pugnandum. Videntes autem Macedones et Perses qui cum Alexandro erant multitudinem exercitus Pori expavescentes turbati sunt non tantum propter plenitudinem hominum quantum propter plenitudinem ferarum” [120].

<sup>17</sup> En el orden enumerado en la *Historia natural*, se tienen: a) infantes: 60.000, 50.000, 100.000, 600.000, 30.000, 150.000, 150.000; b) caballeros: 1.000, 4.000, 2.000, 30.000, 800, 5.000; c) elefantes: 700, 4.000, 1.000, 9.000, 300, 1.600, 500 [VI, 66-68, 73]. En su *Historia de los animales*, Eliano recoge una versión de Ctesias de Cnidos según la cual el rey de los indios entra en combate con cien mil elefantes, seguidos de otros tres mil [F 45b].

<sup>18</sup> “et obciaverunt ei homines terre illius, ferentes illi elephantos quinque milia et currus falcatos centum milia” [176].



Abundan en la *General Estoria* muchos otros pasajes con referencias a la “gran muchedumbre” de ejércitos de griegos, persas, indios, albanos o *cinocéfalos*<sup>19</sup>; pero la plétora y profusión no sólo será de hombres, sino también, como en el ejército de Poro, de animales y lo mismo en esos desiertos de la India, “sin agua et muy calientes e do avié grand muchedumbre de serpientes e de bestias fieras” [167]<sup>20</sup>; o de tigres y leopardos: “demás que les acaesció otra angostura que salieron a ellos de tigres e de pardos, que son bestias fuertes e peligrosas, tanta muchedumbre que los de la hueste de Alexandre mester ovieron y las manos tan bien como si fuesen omnes, e lidiaron con ellos, e pero deffendiéron-se” [169]<sup>21</sup>.

### De la geografía a la etnografía: las “nuevas maravillas” de Marco Polo<sup>22</sup>

Los libros medievales por excelencia de las maravillas de Oriente son *Il Milione*, de Marco Polo (1298), producto de sus viajes en tierras asiáticas a partir del año 1271, y los *Travels*, de John Mandeville (y las traducciones de ambas obras a numerosos idiomas, incluidos el aragonés y el catalán), relatos en los que abundan los pasajes que asocian el relieve, el clima, la fauna y la flora con lo extraordinario, lo extraño y hasta lo sobrenatural, rozando a veces con lo milagroso<sup>23</sup>. “Camjnar por diuerssas vias, et de cercar cosas estranjas et la diuerssidat del mundo”: así define Mandevilla el afán viajero de los europeos y el ansia de conocimientos de otras regiones, pueblos

<sup>19</sup> Véanse, por ejemplo, en la *General Estoria* y en el texto latino de la *Historia de Preliis* [97 = 80; 99 = 82; 101 = 82; 129 = 102; 131 = 102; 147 = 114; 159 = 122; 195 = 150; 209 = 170; 212 = 174].

<sup>20</sup> “per loca arenosa et inaquosa ubi erat multitudo serpentium et ferarum et beluarum” [128].

<sup>21</sup> “insuper erat eis angustia magna, quia occurrebant eis leones, ursi et rinocerotes, tigres et pardi et pugnabant cum eis” [130].

<sup>22</sup> Para la recepción de Marco Polo en España véase Biglieri, con indicaciones bibliográficas [270-75]. Por el momento, basta recordar que *Il Milione* fue redactado en colaboración con Rustichello de Pisa, compañero de celda de Marco Polo, hecho prisionero por los genoveses en 1295, después de veinticinco años pasados en Oriente. La versión aragonesa patrocinada por Fernández de Heredia forma parte de una familia de manuscritos que presentan una versión abreviada del libro de Marco Polo en francés, catalán y aragonés, los tres derivados de un arquetipo catalán perdido que se supone compuesto en el reinado de Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387) y basado en un texto franco-italiano que tampoco se ha conservado. La traducción aragonesa se conserva en el manuscrito escurialense *Z.I.2*, del último cuarto del siglo XIV, que incluye también, entre otras obras, la versión al mismo idioma de *La flor de las ystorias de Orient*, de Haytón de Gorigos. Para una crítica de Marco Polo como “etnógrafo” véase Fernández-Armesto [276-77].

<sup>23</sup> Se pueden recordar ahora dos pasajes del libro de Mandevilla relacionados con la altura del mar en la isla de Silla (Ceilán, Sri Lanka) [103] y con los peces que se arrojan en la orilla del mar de Calanoth (Indochina) para rendir homenaje al soberano de la isla [100]. Para las “maravillas” en el texto Mandeville véase Deluz [139, 141 (en las islas), 208 (dominios del Preste Juan), 212-20 y anejo IV (402-11) (maravillas y leyendas) y 220-23 (maravillas y milagros)]. Para una reseña de los milagros o leyendas en Mandevilla véase Rodríguez Temperley [xxv-xxxii].

y culturas [84]<sup>24</sup>. Lo mismo podría haber escrito Marco Polo (1254-1324). El Oriente no va a defraudar sus esperanzas; todo lo contrario, porque lo diverso, lo extraño y lo maravilloso en sus obras no comprende solamente a la naturaleza en sus más variadas manifestaciones, sino que forma parte de una visión más amplia de la realidad, en la cual también las maravillas se instalan a veces con la naturalidad de lo cotidiano en el reino de los hombres, aunque a veces, pocas, Marco Polo y Mandevilla prefieran guardar silencio; y es que las maravillas son tantas, dice el viajero veneciano, que serían largas de contar: “Daqui auant non vos queremos dir res [nada] destos regnos, car luenga cosa serie de contar como son poblados et las marauillas [nobles] que hi son” [53 = 186]<sup>25</sup>. Y Mandevilla: “Et muchas otras marauellas ay en aquella tierra et envjron, mas yo no entiendo pas todo deuisar”, dice a propósito de una abadía [108]; o ya al concluir su libro: “Y a muchas otras tierras diuersas et muchas d’otras marauellas pardalla que yo no he pas visto, si no sabria propriament fablar” [163]<sup>26</sup>. No es propósito de este artículo ocuparse ahora de todos estos temas etnográficos, pero ellos son, por supuesto, de estudio imprescindible para lograr una cabal apreciación de los libros de Mandevilla y de Marco Polo (y de Haytón de Gorigos en *La flor de las ystorias de Orient*) y de su concepción del mundo. Porque, en efecto, no sólo de geografía se trata, sino también de etnografía. Ya quedaron registradas las numerosas referencias que Marco Polo hace a los muchedumbres del Oriente en sus múltiples manifestaciones. Recuérdese otra vez, por mencionar un solo caso más, a aquel rey de Quinsay (Hang-chau fu), con sus ciento sesenta ciudades, defendidas

---

<sup>24</sup> El pasaje completo dice así: “Et nuestra tierra es todo al contrario, car nos somos en el .vij°. climatqui es de la luna, et la luna es de legero moujmento, et si es planeta de via. Et por esto eilla nos da natura et voluntat de mouer legerament et de camjnar por diuersas vias, et de cercar cosas estranjas et la diuersidad del mundo, car eilla enderrodea la tierra mas [quexadament] que ninguna otra planeta”. [84]. Aquí Mandevilla, en una suerte de etnografía comparada, contrasta a los europeos con los habitantes de la India, quienes, bajo la influencia de Saturno (“tardio et poco mudable”), no salen de su tierra. Comenta Rodríguez Temperley: “Si Saturno es un planeta lento, la luna es un planeta de ‘movimiento ligero’, un ‘planeta viajero’ que pasa por los doce signos en un mes. Según esto, los occidentales pertenecen a un clima influenciado por la luna, lo cual equivale a un destino astral que los incita a viajar” [190, nota 207]. Para este pasaje en Mandeville véanse Bennett [31], Higgins [138] y Seymour [11-12], que lo rechaza como prueba de la nacionalidad inglesa del autor. También los diamantes –recuérdense las referencias en Mandevilla– están bajo la influencia de Saturno, como ya se había dicho en el *Lucidario*: “e las diamantes son de Saturno” [262], obra del siglo XIII que, al igual que la traducción al español del *Libro del tesoro*, se inscribe en el entorno cultural del reinado de Sancho IV (1284-95). La relación entre la India y Saturno se encuentra asimismo en el *Libro del Caballero Zifar* [97], véase Harney [80].

<sup>25</sup> La versión catalana de los viajes de Marco Polo fue escrita en papel de la segunda mitad del siglo XIV [Gallina: 19]. En segundo lugar, se indicarán siempre los pasajes paralelos de esta edición y se registrarán entre corchetes sólo las variantes de más significación con respecto a la versión aragonesa.

<sup>26</sup> Nada de lo indicado en el texto, por supuesto, implica desconocer las diferencias entre Marco Polo y Mandeville-Mandevilla; véase Rubiés [46-47]. Las comparaciones y cotejos entre Mandeville y Marco Polo son casi de rigor en todo estudio que trate de uno u otro autor; véanse, entre otros, los trabajos de Akbari, Larner 2008 y Yeager.

con veinte mil hombres de armas: “Assi que son sin nombre las gentes que habitan en aquella prouinçia; car son tantas gentes, que si fuesen husados en armas, serien bastantes a conquistar todo el mundo; mas no lo son, car todas son gentes de paz et no saben que se es fecho de armas” [40 = 141]<sup>27</sup>.

Y también se encuentra a cada paso en Marco Polo ese “discurso de la abundancia”<sup>28</sup>: en la provincia de Aniu (Tunking o Annam) hay “granth abundançia de viures [comestibles] et grandes mercados” [33 = 121]; la ciudad de Singuiumar (T’si-ning-chau) “es muy habundada de muchas cosas de viures” [35 = 126]; la de Panthique (Pao-ying-hsien) es “muy habundada de viures” [40 = 142]; la de Tingui (Chang-chau) “es habundada de todas cosas” [41 = 142]; en la provincia de Sangui (con varias identificaciones, en China) tienen “grandes habundancias de vitualias [comida] et grant mercado, et faze si mucha mercaderia” [41 = 144]; la ciudad de Quinsay (Hang-chau fu) no sólo es “la mayor del mundo” sino también “la mas segura et habundada de todos bienes” [43 = 151]; la de Siarsian (Ch’ang-shanhhsien) “es habundada de todos bienes, speçialmente de auzelles [aves]” [43 = 152]; en el puerto de Zarchon (T’swan-chau) hay “grant habundancia de todas cosas” [44 = 155]; en otra ciudad, sin identificar, “han grant habundança de viures et de saluiginas [animales de caza]” [45 = 156].

Marco Polo se maravilla muchas veces no en presencia de hechos “extra-ordinarios”, “fantásticos” o “fabulosos”, sino ante esta plétora de bienes y riquezas de las civilizaciones orientales: en la provincia de Sangui (con varias identificaciones, en China), se asombra de la “muchu seda por marauielli” [34 = 123]; en Sarcon (T’swan-chau), de la “grant renda [renta] a marauella” que recibía el Gran Kan como resultado del intenso comercio marítimo del puerto de la ciudad [44-45 = 156]; en Tupangu (Japón), del “mucho oro a mariuilla” [45 = 159]. Admirables son también las artesanías, como los bucaranes (o telas de hilo) de Gananbuchs (Tana, ciudad en la isla de Salsette, cerca de Bombay): “fazen bocaranis muy finos por marauellas” [54 = 188]<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> Entre paréntesis se indican las correspondencias entre los topónimos, siguiéndolas transliteraciones de la edición de Nitti. Como se sabe, no son pocos los problemas que se derivan de carecer de un sistema de transliteración de las lenguas no occidentales al latín o a las lenguas vernáculas europeas, a lo cual no pudo sustraerse la obra de Marco Polo; véase Biglieri [255, nota 8].

<sup>28</sup> Para el “discurso de la abundancia” con relación a Oriente véase Biglieri [331-48].

<sup>29</sup> Abu-Lughod notó la preferencia de Marco Polo por los tejidos y la industria textil y se pregunta: “Is this because his family traded in cloth and Venice was chiefly preoccupied with importing cloth or because he takes all other industries for granted?” [29]. Otras preocupaciones de Marco Polo se relacionan con la especias, las piedras preciosas y el oro [29-30].

Acerca de todos estos pasajes, podría decirse que se está en el terreno de “lo admirable”, pero todavía “real”, por más que los hechos puedan llamar la atención por su rareza, o por no conformarse con las normas de las sociedades occidentales, como ese rey polígamo de Siamba y su pletórica descendencia, o por lo que, como los hijos de éste, existe en magnitudes cuantitativas sorprendentes, pero comprensibles pese a todo, que sean el oro, la seda o las rentas percibidas por el Gran Kan.

En otras palabras, por llamativas, admirables, exóticas, raras, extrañas o fantásticas que sean todas estas realidades para un viajero europeo, nada contraviene aún el orden de la “realidad”<sup>30</sup>. Y si se quiere abarcar con una sola ojeada de conjunto la admiración que Marco Polo sentía ante ese vasto y numeroso Oriente que tenía frente a sus ojos, habría que demorarse en la lectura de los capítulos XV [20-22 = XXIII-XXVI, 77-83] y XXXVII [36-39 = LVII-LVIII, 129-38] de su libro. El primero se refiere a la ciudad de Guambalech (Khanbaligh, hoy Beijing): todo en ella, sus murallas, puertas y avenidas, los palacios del Gran Kan Kubilai, las mesas de oro y plata y el monte que manda elevar en sus proximidades son testimonios del poder, lujo, riquezas y esplendor del soberano<sup>31</sup>. Y cuando Marco Polo narre lo visto en la provincia de Daumangui (Mangui, sur de China) los superlativos y las hipérbolos se multiplican: el señor posee un “grant tesoro” y “grandes riquezas” [36 = 129] y hay en ella “mil cc çiudades muy bellas et muy ricas” [37 = 132]. Abundan los artesanos y comerciantes, numerosos son los bellos palacios –el del señor tiene veinte salas “muy bellas et todas de vngrant, las quales son pintadas marauillosament” [38 = 133, según la versión catalana]–, las avenidas están pavimentadas, los tres mil baños públicos son “fuert bel-los et grandes, car las gentes se delectan en banyos a menudo” [37 = 132]. Tanta es la riqueza y prosperidad de la provincia que hasta el mismo Gran Kan “fue mucho marauillado de todas estas cosas que le auienenuiado a dir” [39 = 138].

En las *Historias* de Heródoto, según Hartog, lo “maravilloso”, lo “curioso” y lo que mueve al asombro (θῶμα, *thōma*) se hallan en directa correlación con las cantidades, números y medidas: igual en Marco Polo, en cuyo libro la maravilla no consiste únicamente en lo “extraño” y “fabuloso”, en lo que no se conoce, sino en “lo mismo” (o lo semejante) a lo que dejó en Europa (las ciudades, por ejemplo), pero en dimensiones y magnitudes tan elevadas que verdaderamente asombran<sup>32</sup>. Es el caso

<sup>30</sup> La palabra “extraño” y sus derivados no siempre aluden al carácter “raro” o “sorprendente” de una realidad dada; a veces, pueden simplemente referirse a otras sociedades o territorios, como sucede en algunos pasajes de *La flor de las ystorias de Orient*, donde “estranyas naçiones” [78; 96: “alguna nasió” en la versión catalana], “tierras estranyas” [158], “estranyas tierras” [161], “tierra estranya” [184], “estranyas encontradas [regiones]” [189] son expresiones neutrales, sin connotaciones especiales o negativas visibles.

<sup>31</sup> Kubilai reinó entre 1260-1294, se convirtió en emperador de China en 1271 y construyó su capital en Beijing [Fairbank y Goldman: 121].

<sup>32</sup> “Aussi la loi organisatrice du qualitativement extraordinaire semble-t-elle bien être, dans le récit, le quantitativement remarquable” [Hartog: 245]; véase también Hartog [246] para más precisiones sobre la

de la mención de la incalculable abundancia de oro y de palacios de extraordinarias riquezas del Japón o de las constantes referencias al esplendor de la civilización urbana de la China en este período de dominio mongol bajo la dinastía Yuan (1279-1368)<sup>33</sup>. Precisamente, entre las seis categorías de cosas maravillosas que Larner distingue en el libro de Marco Polo, se encuentran las descripciones de ciudades de enormes dimensiones y extensiones, como la de Quinsay, con sus cien millas de circunferencia, doce mil puentes de piedra, tres mil baños, palacios edificados en terrenos de diez millas de circunferencia y un millón seiscientos mil casas. En la versión de Fernández de Heredia, como se vio en un pasaje citado páginas atrás, se considera a esta ciudad como “la mayor del mundo” y “la mas segura et habundada de todos bienes” [43 = 151]. Páginas antes, siguiendo a Odorico de Pordenone, misionero franciscano y autor de un diario de viaje al Oriente, se refiere así a esta ciudad: “Aquesta çiudad de Quinssay, dize fray Odorich que es la que ha xxii portales principales, et cascun portal va a xii ciudades que son pres de aquesta a viii leguas, et cascuna daquestas ciudades son tan grandes como Venecia o Padua; et otro si dize que aquestas çiudades han algunos burgos e que ha tantas gentes como en la ciudat” [39 = 139]<sup>34</sup>.

Lo maravilloso –continúa Larner– es lo normal, lo propio de la vida cotidiana en el Oriente: y, además, estas “nuevas maravillas” pertenecen a un mundo más rico, floreciente y próspero que el de la Europa del que provenía este infatigable viajero veneciano. Marco Polo, como afirma Deluz, le reveló al Occidente incrédulo y deslumbrado no sólo su geografía física, sino también el poder, la organización y la riqueza del imperio del Gran Kan Kubilai, todo lo cual le despierta una admiración al parecer sin límites, y que, como cree Gosman, conmueve las ideas tradicionales en Europa sobre los pueblos no cristianos, actitud que lo habría convertido en un extranjero en su propia sociedad [84]. En otras palabras, las maravillas que Marco Polo le reveló a la Europa de su tiempo no eran las que se esperaban, sino las que provenían de un mundo que no dependía del “milagro”, ni de lo “sobrenatural”, ni tampoco de una naturaleza “derrochadora”, sino del esfuerzo humano, como piensa Freedman [143-44]. La maravilla para unos es “lo real del otro”, como le sucedió a aquel rey africano del *Libro del conocimiento de todos los reinos* que se quedó maravillado ante el habla y la costumbre de los europeos que lo visitaban: “Et llevaron nos a todos ante su rrey et maravillose mucho de nos, et de nuestra fable, et de

---

relación entre *thōma*, cantidades y medidas en las *Historias* de Heródoto.

<sup>33</sup> Sobre este período en la historia china véase Fairbank y Goldman [119-27].

<sup>34</sup> La versión catalana omite la comparación con Venecia y Padua. Sobre Quinsay (Hangzhou) véase Fairbank y Goldman [92]. Marco Polo vio allí “lo mismo”, hasta los canales de su Venecia natal, pero en magnitudes y en medio de muchedumbres que solamente podían “maravillarlo”. Sobre Quinsay véanse también Akbari [122], Gernet [22-58], Moule [1-53], Steinicke [100-01] y Strickland [50-1]. Y sobre las ciudades durante el gobierno mongol en China, incluida la mención de Quinsay por Marco Polo, véase también Mote [657-60]. Para Marco Polo, la ciudad era el lugar por excelencia de la civilización, véase Strickland [47-51].

nuestras costumbres” [56]<sup>35</sup>. Lo maravilloso no sería así una “cualidad intrínseca” de la realidad, sino que dependería de la posición del observador: ésta es una de las novedades que Marco Polo le dio a Europa y que le transmitieron a España las versiones catalana y aragonesa de *Il Milione* [Zaganelli 36]<sup>36</sup>.

### Las maravillas etnográficas de Mandevilla<sup>37</sup>

No es tema de este artículo el análisis de otro tipo de maravillas que podrían llamarse “etnográficas” y a las que corresponderían, por ejemplo, las llamadas “razas monstruosas” o “plinianas”. Pero tampoco cabe desconocer cómo el concepto de lo maravilloso se extiende también, más allá del mundo físico y natural (relieve, clima, fauna, flora, etc.), para abarcar también a la geografía humana en sus más variadas y múltiples manifestaciones<sup>38</sup>. Y si bien el tema merece por sí sólo un estudio especial, convendría, por lo menos, dejar aquí señalados los aspectos más importantes, aunque se reduzcan a poco más que a una lista de los pueblos extraños que habitan en el Oriente del *Libro de las maravillas del mundo*.

La descripción etnográfica de Mandevilla parece no excluir nada y se detiene, ante todo, ante las costumbres “extrañas” de los pueblos orientales: observa la desnudez de un pueblo [92-3], la piel de color verde de otro, víctima de la ictericia [84; véase Libro del tesoro 61a], o bien costumbres que le llaman la atención, como la posesión en común de cónyuges y tierras [93], marcarse la cara con un hierro caliente [97], la poligamia

<sup>35</sup> Sobre la fecha de composición del *Libro del conocimiento de todos los reinos* no hay acuerdo unánime entre los estudiosos, pero se la data entre los años 1350 y 1402, véase Biglieri [80, nota 85].

<sup>36</sup> Véase Deluz [115] y Lerner [1999: 80-1, 83 y 108-08]; para lo maravilloso en Marco Polo véanse también los trabajos de Badel, González Echevarría [64-6] y Zaganelli [158-9]. En su artículo, Zaganelli estudia este tema en varias enciclopedias medievales (*Historia Hierosolimitana* de Jacobo de Vitry, *Otiimperialia* de Gervasio de Tilbury, *L'image du monde* de Gossouin de Metz), en las cuales se ve cómo lo que es familiar al occidental puede suscitar incredulidad y estupor a los ojos orientales; más aún, para Gervasio de Tilbury, los hechos que se tienen por “maravillosos” no violan la naturaleza y son más bien el producto de la ignorancia de sus causas y de las leyes que los gobiernan: la admiración es una operación mental que depende de la subjetividad del observador [160-1]. Inglaterra era una “tierra de maravillas” en *El Victorial de Gutierre Díaz de Games*, entre las que se incluyen hombres salvajes, aves que nacen de ciertos árboles, el pez-rey, un monstruo con forma de serpiente: véase el estudio de Soriano.

<sup>37</sup> Para la recepción de los *Travels* de John Mandeville en España véase Biglieri, con remisión a la bibliografía relacionada con los manuscritos, ediciones, fuentes, recepción y difusión en España y Mandevilla en los estudios literarios [260-9]. Para los fines de este artículo, basta recordar ahora que esta obra, escrita en anglonormando en 1356/1357, se ha transmitido en doscientos cincuenta manuscritos, distribuidos en tres ramas, la insular (o anglonormanda), la de Lieja y la continental (o de París), cuya redacción más antigua es del año 1371 y a la cual pertenece la versión aragonesa, conservada en un único manuscrito, el escurialense *M-III-7*, que se fecha en el último tercio del siglo XIV.

<sup>38</sup> En el libro de Mandevilla, algunas de estas maravillas del mundo natural son el mar de arena, los árboles que viven un día, los papagayos que hablan como los humanos, a los que habría que agregar las descripciones del palacio y la corte del Preste Juan [140-3].

de unos reyes [99-100], la costumbre de aquéllos que ahorcan en los árboles a sus amigos enfermos [101] o de los que, al contrario, no derraman sangre ni de humanos ni de animales [160]. Hay quienes practican los sacrificios humanos, como los de los niños a los ídolos [89-90], y mujeres que se inmolan en la pira a la muerte de sus maridos [89] o son enterradas vivas cuando quedan viudas [101]. No falta la mención de la Fuente de la Juventud [88-9] y si de la dieta se trata, hay sociedades que comen serpientes [106] o gusanos [101], que viven del olor de las manzanas silvestres [154], practican el canibalismo, a veces entre familiares [93, 101, 103-4], o encargan a otras personas que les preparen la comida para sus fiestas [109]. También nota Mandevilla la existencia de la brújula [83-4], de relojes de oro [120], del papel y de las monedas [123] y de un intenso intercambio comercial entre Oriente y Occidente [84, 109-10, 139]. Existen otras sociedades con diversas creencias religiosas, como la veneración de los astros, el fuego, los árboles, las serpientes, los ídolos o las “simulacras” [85-7], la adoración a un buey [89] o la transmigración de las almas [107-8]<sup>39</sup>. No falta tampoco el catálogo de las “razas plinianas” [101-2, 104-5, 108, 114, 154; Libro del tesoro 61a], ni la relación de sociedades con cualidades utópicas, como en la isla de Bragmep, cuyos habitantes persuaden a Alejandro Magno a que no les cause ningún mal [151-3], ni la extensa descripción de otros pueblos orientales, como los tártaros, de los cuales Mandevilla registra, siguiendo las divisiones establecidas por Rodríguez Temperley en su edición, los siguientes aspectos: casamiento, vestimenta, vivienda, animales, creencia, prohibiciones, capacidad guerrera, alimentación, estrategias bélicas, profecías, peligros en batalla, características étnicas y “morales”, ceremonias funerarias [126-30]. Lo mismo, según esta edición, las islas donde viven gigantes, crueles mujeres, hombres que temen desvirgar mujeres, mujeres que festejan la muerte de sus hijos, mujeres en común a varios hombres [147-50], o las ceremonias fúnebres y costumbres exóticas de otras sociedades [160-1].

Pero en ningún lugar del Lejano Oriente proliferan tanto las maravillas como en la corte del Gran Kan, inusitadas, sorprendentes, asombrosas y difíciles de creer para quien las contempla con los ojos de un europeo. El viajero occidental se cruza allí a cada paso (y el lector, a cada página) con “lo novelesco”, “lo legendario”, “lo exótico”, “lo extraño”, “lo fantástico”, “lo fabuloso”, “lo prodigioso” y hasta “lo monstruoso”. Lo observará Mandevilla varias veces:

Et certas nos lo trobamos de buena ordenan[ç]a et de nobleza et de excellencia et de las maraueillas en su cort assaz mas que hombre no nos auia dicho que jamas nos no l’ouiessemos creido si nos non lo ouiessemos visto. Car appena podria ninguno creer las noblezas et la grant multitud de gentes que son en su cort si eillos no lo veyan, car no es pas assi pardaca [de

<sup>39</sup> Sobre el culto a este buey sagrado en Mandeville véase Deluz [249-51 y 333].

la parte de acá] que los seynnores de pardaca van a menos de nombre de gentes que eillos pueden [113]<sup>40</sup>.

Nada parece escapar en los dominios del Gran Kan a lo extraño y maravilloso. Y nada comparable a las descripciones que de su reino, palacio, corte, fiestas y ceremonias se encuentran en los libros de Mandevilla y de Marco Polo: allí todo es fasto y lujo, magnificencia y esplendor, abundancia y opulencia, riquezas y maravillas<sup>41</sup>. El sistema de mensajerías al servicio del soberano, por ejemplo, según cuenta Mandevilla: “Et si y ha vna marauellosa costumbre en la tierra, mas ella es profitable, car quando alguna cosa contraria a o algunas nueuas qui toquen al emperador vienen en la tierra, l’emperador sabe estas nueuas en vndia de .iij. jornadas luein o de mas” [125].

Y lo mismo sucede en el reino del Preste Juan: “Muchas otras yslas ay en la tierra Prestre Johan et muchas marauellas qui serian lue[n]gas cosas a rrecontar, et muchas noblezas et de rriquezas ay, et de las piedras preciosas grant habundancia” [155].

Un tema tan vasto como el esbozado en este artículo no permite ahora conclusiones que se puedan tener por definitivas. Al contrario, lo descripto aquí no sería más que el comienzo de una investigación más extensa, que amplíe la visión de Asia en estos dos textos aragoneses, los confronte con otras versiones y, en definitiva, plantee el tema del “otro” oriental para esta segunda mitad del siglo XIV peninsular. En nuestro libro sobre las ideas geográficas en la literatura española medieval planteamos cómo se fue constituyendo esta *imago mundi* y, para el caso del Oriente en particular, expusimos de qué manera las categorías de “lo real”, “lo maravilloso” y “lo fantástico” afectaban también las ideas que se tenían de la geomorfología, el clima, la zoología y la botánica. Todas estas zonas de la realidad, además, poseían en común el tema de la abundancia, dominante también, como se ha visto, en las nociones etnográficas que Marco Polo y Mandeville-Mandevilla exponen en sus libros. Por aquí comienza a entrecruzarse una visión unificada del Oriente en sus múltiples facetas y bajo este tema se discierne una suerte de unidad conceptual que sirve de fundamento común para todas las descripciones, tanto de la naturaleza del continente asiático cuanto de los

<sup>40</sup> Sobre la corte de Gran Kan en Mandeville véase Deluz [88-92, 161-2, 252 y 294-5].

<sup>41</sup> Véase también la descripción que hace Mandevilla de los palacios del rey de la isla de Jana (Java), contruidos de oro y plata [98]; en el *Libro de Alexandre*: el carro de Darío, hecho de oro, plata, ciprés, marfil y piedras preciosas [855-63, 1771a]; su corona, “de fin’oro obrada, de piedras bien bastida:” [1774c]; del mismo metal, las cadenas con que sus súbditos lo toman prisionero [1715d]. De oro, marfil, ciprés y piedras preciosas estaba construido también el palacio del rey Poro [2119-41] y de seda, piedras preciosas y oro, la tienda de Alejandro [2540-95]. Otros testimonios concordantes se pueden encontrar en *La flor de las ystorias de Orient* de Haytón de Gorigos, como cuando alude a las riquezas de Beldach (Bagdad, la Baldach de Mandevilla [16-7]): “Tantas riquezas fueron trobadas en la çitad de Beldach que fue muyt grant marauilla de veyer” [110 = 127]; o al “marauellosso trasoro et riquezas”, “sin nombre”, ganadas por los tártaros en la ciudad de Hames, en Siria, de las que “marauellaron se mucho todos” [136-37 = 148].



pueblos y sociedades que lo habitan. Quedan, por lo tanto, muchos otros aspectos por analizar y a ello quedan invitados los estudiosos de la literatura española medieval.

## Fuentes

ALFONSO X, EL SABIO. 1982. *La historia novelada de Alejandro Magno: Edición acompañada del original latino de la Historia de Preliis (Recensión J<sup>2</sup>)*. Eds. Tomás González Rolán y Pilar Saquero Suárez-Somonte. Madrid: Universidad Complutense.

CTESIAS DE CNIDE. 2004. *La Perse; L'Inde; Autres fragments*. Ed. Dominique Lenfant. Paris: Les Belles Lettres.

FERNÁNDEZ DE HEREDIA, JUAN. 1980. *Aragonese Version of the Libro de Marco Polo*. Ed. John J.Nitti. Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies.

*La flor de las ystorias de Orient by Hayton Prince of Gorigos*. 1934. Ed. Wesley Robertson Long. Chicago-Illinois: The University of Chicago Press.

*La flor de les històries d'Orient*. 1989. Ed. Alberto Hauf. Barcelona: Centre d'Estudis Medievals de Catalunya.

LATINI, BRUNETTO. 1989. *Libro del tesoro: Versión castellana de Li LivresdouTresor*. Ed. Spurgeon Baldwin. Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies.

*Libro de Alexandre*. 2007. Ed. Juan Casas Rigall. Madrid: Castalia.

*Libro del Caballero Zifar*. 1983. Ed. Cristina González. Madrid: Cátedra.

*El Libro del conocimiento de todos los reinos (The Book of Knowledge of AllKingdoms)*. 1999. Ed. Nancy F. Marino. Tempe, Arizona: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.

*Los "Lucidarios" españoles*. 1968. Ed. Richard P. Kinkade. Madrid: Editorial Gredos.

MANDEVILLA, JUAN DE. 2005. *Libro de las maravillas del mundo (Ms. Esc. M-III-7)*. Ed. María Mercedes Rodríguez Temperley. Buenos Aires: SECRIIT.

PLINE L'ANCIEN. 1980. *Histoire Naturelle; Livre VI, 2<sup>e</sup> partie*. Eds. J. André y J. Filliozat. Paris: Les Belles Lettres.

*Semeiança del mundo: A Medieval Description of theWorld*. 1959. Eds. William E. Bull y Harry F.Williams. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

STRABO. 2000. *Geography: books 15-16*. Ed. Horace Leonard Jones. Cambridge, Massachusetts-London, England: Harvard University Press.

TILBURY, GERVASE OF. 2002. *Otia Imperialia: Recreation for an Emperor*. Eds. S. E.Banks y J. W.Binns. Oxford: Oxford University Press.

*Viatges de Marco Polo: Versió catalana del segle XIV*. 1958. Ed. Annamaria Gallina. Barcelona: Editorial Barcino.

## Bibliografía

ABU-LUGHOD, JANET L. 1991. *Before European Hegemony: The World System A. D. 1250-1350*. New York-Oxford: Oxford University Press.

AKBARI, SUZANNE CONKLIN. 2008. "Currents and Currency in Marco Polo's *Devisement dou monde* and *The Book of John Mandeville*". Akbari e Iannucci, eds. 110-30.

AKBARI, SUZANNE CONKLIN; IANNUCCI, AMILCARE, eds. 2008. *Marco Polo and the Encounter of East and West*. Toronto: University of Toronto Press.

BADEL, PIERRE-YVES. 1981. "Lire la merveille selon Marco Polo". *Revue des Sciences Humaines*, 55: 7-16.

BAKKER, EGBERT; DE JONG, IRENE J. F.; WEES, HANS, eds. 2002. *Brills's Companion to Herodotus*. Leiden-Boston-Köln: Brill.

- BENNETT, JOSEPHINE WATERS. 1954. *The Rediscovery of Sir John Mandeville*. New York: The Modern Language Association.
- BIGLIERI, ANÍBAL A. 2012. *Las ideas geográficas y la imagen del mundo en la literatura española medieval*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- BREWER, JOHN D. 2000. *Ethnography*. Buckingham-Philadelphia: Open University Press.
- CACHO BLECUA, JUAN MANUEL. 1997. *El Gran Maestro Juan Fernández de Heredia*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.
- DELUZ, CHRISTIANE. 1988. *Le Livre de Jehan de Mandeville une "Geographie" au XIV<sup>e</sup> siècle*. Louvain-La-Neuve: Université Catholique de Louvain.
- EGIDO, AURORA; ENGUIITA, JOSÉ M<sup>a</sup>, eds. 1996. *Juan Fernández de Heredia y su época*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico".
- FAIRBANK, JOHN KING; GOLDMAN, MERLE. 2006. *China: A New History*. Cambridge, Massachusetts-London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.
- FERNÁNDEZ-ARMESTO, FELIPE. 1982. "Medieval Ethnography". *Journal of the Anthropological Society of Oxford*, 13: 275-86.
- FREEDMAN, PAUL. 2008. *Out of the East: Spices and the Medieval Imagination*. New Haven & London: Yale University Press.
- GALLINA, ANNAMARIA. 1958. "Introducción". Annamaria Gallina, ed. *Viatges de Marco Polo: Versió catalana del segle XIV*. Barcelona: Editorial Barcino. 7-26.
- GERNET, JACQUES. 1962. *Daily Life in China on the Eve of the Mongol Invasion 1250-1276*. Stanford, California: Stanford University Press.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, CARMEN. 1991. "El libro de Marco Polo". *Los libros de viajes en el mundo románico*. Madrid: Editorial Complutense. 55-72.
- GOSMAN, MARTIN. 1994. "Marco Polo's Voyages: The Conflict between Confirmation and Observation". Martels, Zweder von, ed. *Travel Fact and Travel Fiction: Studies on Fiction, Literary Tradition, Scholarly Discovery and Observation in Travel Writing*. Leiden-New York-Köln: E. J. Brill. 72-84.
- HARNEY, MICHAEL. 1988. "More on the Geography of the *Libro del Cauallero Zifar*". *La Corónica*, 16: 76-85.
- HARTOG, FRANÇOIS. 1980. *Le miroir d'Hérodote: Essai sur la représentation de l'autre*. Paris: Gallimard.
- HIGGINS, IAIN MACLEOD. 1997. *Writing East: The "Travels" of Sir John Mandeville*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- KARTTUNEN, KLAUS. 2002. "The Ethnography of the Fringes". Bakker, Egbert J.; De Jong, Irene J. F.; Van Wees, Hans, eds. *Brill's Companion to Herodotus*. Leiden-Boston-Köln: Brill. 457-74.
- LARNER, JOHN. 1999. *Marco Polo and the Discovery of the World*. New Haven and London: Yale University Press.
- . 2008. "Plucking Hairs from the Great Cham's Beard: Marco Polo, Jan de Langhe, and Sir John Mandeville". Akbari e Iannucci, eds. 133-55.
- LE COMPTE, MARGARET D.; SCHENSUL, JEAN J. 1999. *Designing and Conducting Ethnographic Research*. Lanham, MD: AltaMira Press.
- LÓPEZ RÍOS, SANTIAGO. 1999. *Salvajes y razas monstruosas en la literatura castellana medieval*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- LUTTRELL, ANTHONY. 1978. "Juan Fernández de Heredia at Avignon: 1351-1367". *The Hospitallers in Cyprus, Rhodes, Greece and the West 1291-1440*. London: Variorum Reprints. 289-316.
- . 1978. "Greek Histories Translated and Compiled for Juan Fernández de Heredia, Master of Rhodes, 1377-1396". *The Hospitallers in Cyprus, Rhodes, Greece and the West 1291-1440*. London: Variorum Reprints. 401-7.
- MARÍN PINA, MARÍA CARMEN; MONTANER FRUTOS, ALBERTO. 1996. "Estado actual de los estudios sobre la vida y la obra de Juan Fernández de Heredia". Egado, Aurora; Enguita, José M<sup>a</sup>, eds. *Juan Fernández de Heredia y su época*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico". 217-83.

- MOTE, FREDERICK W. 1994. "Chinese Society under Mongol Rule, 1215-1368". Franke, Herbert; Twitchett, Denis, eds. *The Cambridge History of China*. Cambridge: Cambridge University Press. VI, 616-64.
- MOULE, A. C. 1957. *Quinsay with Other Notes on Marco Polo*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MÜLLER, KLAUS. 1972. *Geschichte der antiken Ethnographie und ethnologischen Theoriebildung*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, GMBH.
- RODRÍGUEZ TEMPERLEY, MARÍA MERCEDES. 2005. "Estudio preliminar". Juan de Mandevilla. *Libro de las maravillas del mundo (Ms. Esc. M-III-7)*. María Mercedes Rodríguez Temperley, ed. Buenos Aires: SECRIT. xv-cxli.
- ROSSABI, MORRIS. 1994. "The reign of Khubilai khan". Franke, Herbert; Twitchett, Denis, eds. *The Cambridge History of China*. Cambridge: Cambridge University Press. VI, 414-89.
- RUBIÉS, JOAN-PAU. 2000. *Travel and Ethnology in the Renaissance: South India through European Eyes, 1250-1625*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SEYMOUR, M. C. *Sir John Mandeville*. 1993. Aldershot, Hants: Ashgate Publishing Limited.
- SORIANO, CATHERINE. 1995. "'Angliaterra, tierra de maravillas' en *El Victorial*". Paredes, Juan, ed. *Medioevo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Granada: Universidad de Granada. IV, 351-62.
- STEINICKE, MARION. 2008. "Marco Polo's *Devisement dou monde* as a Narcissistic Trauma". Akbari y Iannucci, eds. 87-109.
- STRICKLAND, DEBRA HIGGS. 2008. "Text, Image, and Contradiction in the *Devisement dou monde*". Akbari e Iannucci, eds. 23-59.
- YEAGER, SUZANNE M. 2008. "The World Translated: Marco Polo's *Le Devisement dou monde*, *The Book of Sir John Mandeville*, and Their Medieval Audiences". Akbari e Iannucci, eds. 156-81.
- ZAGANELLI, GIOIA. 1999. "L'Oriente mirabile nella tradizione enciclopedica dell'Occidente". Pioletti, Antonio; Rizzo Nervo, Francesca, eds. *Medioevo romanzo e orientale: Il viaggio dei testi. III Colloquio Internazionale Venezia, 10-13 ottobre 1996*. Soveria Mannelli (Catanzaro): Rubbettino Editore. 155-62.

# JOSEPH BLANCO WHITE, TRADUCTOR DE SHAKESPEARE EN EL CONTEXTO DE LA EMANCIPACIÓN HISPANOAMERICANA

Joseph Blanco White, Translator of Shakespeare  
in the Context of the Spanish American Emancipation

Belén BISTUÉ

U. Nacional de Cuyo-Conicet

mbbistue@conicet.gov.ar

## Resumen

Joseph Blanco White fue uno de los primeros en traducir a Shakespeare al castellano y fue el primero en defender el valor de traducirlo. En España, la obra de Shakespeare era juzgada defectuosa por no cumplir con los requisitos neoclásicos de unidad y decoro; era vista, además, como emblema del poderío británico. Blanco White, por el contrario, defiende a Shakespeare como poeta-genio universal. Propone que todas sus obras, incluidas las dramáticas, deben ser traducidas y leídas como *poesía lírica*, lo cual para él implica que, a diferencia de una representación teatral, éstas poseen un alto grado de *abstracción* que las libera de toda atadura contextual. El presente artículo analiza estas ideas a la luz de las *ataduras* biográficas y culturales, no de Shakespeare, sino del mismo Blanco White. Su partida a Inglaterra en 1810 y el contexto multilingüe en el que trabajó lo han situado en los márgenes de la historia literaria española. Sin embargo, este artículo propone rescatar, desde un punto de vista comparatista, sus traducciones y algunos de sus aportes críticos, entre ellos, su visión de Shakespeare más allá de las rivalidades entre España e Inglaterra y su incorporación de un público hispanoamericano como interlocutor.

**Palabras clave:** Joseph Blanco White, William Shakespeare, traducción, Hispanoamérica, siglo XIX.

## Abstract

Joseph Blanco White was one of the first to translate Shakespeare into Spanish, and the first to defend the value of translating him. In Spain, Shakespeare's work was judged defective because it did not comply with neoclassicist requirements for unity and decorum; it was seen, in addition, as an emblem of British power. Blanco White defended Shakespeare's universal poetic genius, and he proposed to read and translate all of his work, including the plays, as *lyric poetry*. For Blanco White, such reading implied that, in contrast to theatrical representations, Shakespeare's works had an *abstract* quality that made them free of contextual ties. The present article analyzes these ideas in light of Blanco White's own biographical and cultural *ties*. His migration to England in 1810 and the multilingual context in which he worked have placed him on the margins of Spanish literary history. Yet, from a comparatist point of view, the article searches to rescue his translations and some of his contributions to literary criticism

—among them, a vision of Shakespeare that goes beyond the Spanish-British rivalries and the incorporation of a Spanish American audience into the dialog.

**Keywords:** Joseph Blanco White, William Shakespeare, Translation, Spanish America, Nineteenth century.

Joseph Blanco White nació en Sevilla, en 1775. En ese entonces, se llamaba José María Blanco y Crespo. Su abuelo paterno, William White, había llegado a España desde Irlanda a principios del siglo XVIII, para hacerse cargo de los negocios de la familia y, con el pasar de los años, el apellido familiar fue traducido a su equivalente español: *Blanco*. Guillermo, hijo de William y futuro padre de José María, contrajo matrimonio con María Gertrudis Crespo y Neve, quien tenía vínculos con la nobleza sevillana. José María creció inmerso en esta sociedad y tuvo una marcada formación católica. Se ordenó muy joven como sacerdote, pero, como él mismo cuenta en sus escritos autobiográficos, se desilusionó profundamente de la Iglesia Católica y de la política española y comenzó a valorar la libertad intelectual que para él representaban la religión protestante y las ideas francesas ilustradas [Regalado Kerson: 219–220]. Sin embargo, esta situación le creó un conflicto de difícil solución. Cuando José Bonaparte usurpó la corona española, Blanco, a pesar de la afinidad de ideas que tenía con Francia, no quiso apoyar a los franceses y convertirse en un traidor a su patria. No estaba de acuerdo con las ideas españolas, pero tampoco con la usurpación francesa. De manera que, ante esta disyuntiva, en 1810 dejó Sevilla, emigró a Inglaterra, se hizo anglicano y cambió su nombre por el de Joseph Blanco White<sup>1</sup>.

Es interesante notar que, cuando Blanco White traduce o, mejor dicho, re-traduce su apellido, no vuelve simplemente a la versión inglesa del mismo, sino que conserva las dos versiones, la española y la inglesa, una al lado de otra. No es ahora solamente *Blanco* o solamente *White*, sino *Blanco White*. Él mismo llama la atención sobre esta doble elección cuando firma algunos de sus escritos con el seudónimo *Leucadio Doblado*. En el prólogo que se agrega a la segunda edición de *Letters from Spain*, de 1825, Blanco White explica que el seudónimo que ha elegido es, en realidad, “a mark of identity”: al nombre *Leucadio* (que él toma de la raíz griega *leukós* y que puede equivaler al color blanco), le agrega la palabra *Doblado*, “in allusion to the repetition of [his] family name, translated into Spanish” [Blanco White 1825: iv]. Me gustaría proponer que esta repetición que Blanco White elige debería ser para nosotros, además, una llamada de atención sobre el doble contexto en el que escribió y en el que tradujo a Shakespeare.

---

<sup>1</sup> Los escritos autobiográficos de Blanco White fueron compilados en la obra *The Life of the Rev: Joseph Blanco White, written by himself, with portions of his correspondence*, ed. John Hamilton Thom (Londres: John Chapman, 1845).

Como dice el prólogo a la primera edición de *Letters from Spain* (1822), desde el momento en que Blanco White dejó su tierra natal, “no se alej[ó], ni siquiera por un solo día, de Inglaterra, la tierra de sus ancestros y ahora su país por elección y adopción” y, sin embargo, “España, ‘con todas sus faltas’, e[ra] y ser[ía] siempre el objeto de su amor” [Blanco White 1825: vii]. Efectivamente, a pesar de su inserción en el país del norte, Blanco White nunca perdió de vista la situación en su España natal, y esto lo hace situarse constantemente, al igual que su nombre, en un doble contexto. Es cierto que en Inglaterra trabajó arduamente para poder escribir en inglés con fluidez, se interesó seriamente por la literatura en lengua inglesa y, sobre todo, por las nuevas ideas románticas. Además entró en contacto con figuras políticas y literarias de la época e incluso se cree que Coleridge elogió el soneto que Blanco White escribió en 1825 y que lleva el título de “Night and Death” [Murphy: 468]. Al mismo tiempo, también es cierto que muchos de sus escritos tuvieron como tema la situación española. Abogó por una alianza entre España e Inglaterra para rechazar el avance de Napoleón y opinó muchas veces sobre la política de su patria primera. Se interesó, sobre todo, por las relaciones entre la Península y sus colonias hispanoamericanas. Escribió artículos sobre temas urgentes (por ejemplo, incitó a los cubanos a rechazar el comercio de esclavos y defendió el derecho de las colonias a tener autonomía de la Junta Central de Sevilla) y, además, se encargó de la publicación trimestral *Varietades, o el mensajero de Londres* (1823–1825), que se imprimió en Londres, en la casa editorial de Rudolph Ackermann, y que estaba destinada a un público de lectores sudamericanos. Y aquí nos encontramos con un nuevo doblez en el contexto en que Blanco White escribe y traduce: desde Inglaterra, escribe en español tanto para un público hispano–peninsular como para un público hispanoamericano.

Este es un doblez que don Marcelino Menéndez y Pelayo no le perdonó. Menéndez y Pelayo elogió con efusión las traducciones de Blanco White y su interés por las ideas románticas, pero lo incluyó de lleno en su lista de “heterodoxos españoles”. No le perdonaba su trabajo en Inglaterra ni su conversión religiosa. Y lo que menos le perdonaba era el hecho de que hubiera promovido con sus escritos la autonomía de las colonias hispanoamericanas. “Tiene Blanco el mérito”, dice Menéndez y Pelayo, “de haber sido uno de los primeros iniciadores de la crítica moderna en España”. Agrega que “sus ideas artísticas se habían modificado profundamente por el estudio de la literatura inglesa, sacándole del estrecho y trillado círculo de la escuela sevillana” y enseñándole que “«la norma de las ideas bellas es la naturaleza»”. Esto justifica para Menéndez y Pelayo el “entusiasmo shakesperiano, que [Blanco] mostró no sólo en delicados análisis, sino en traducciones nunca hasta hoy aventajadas”, entre las cuales resalta, para Don Marcelino, la traducción del “famoso monólogo *To be, or no to be?*” [802–803]. Sin embargo, unos párrafos antes, había criticado duramente los cambios de postura de Blanco White: “Católico primero, enciclopedista después,

luego partidario de la iglesia anglicana y a la postre unitario y apenas cristiano, [...] ya partidario de la independencia española, ya filibustero y abogado oficioso de los insurrectos [...]", para compararlo en última instancia con una "nave sin piloto en ruda tempestad, entre continuas apostasías y cambios de frente" [791].

Y una de las críticas más fuertes de Menéndez y Pelayo es justamente a la postura que toma Blanco White frente a las colonias españolas en América, tanto en su periódico *El Español*, como en la revista *Variedades*:

Desde el número tercero [de *El Español*, Blanco] comenzó a defender sin rebozo la causa de los insurrectos americanos contra la metrópoli. De Caracas y Buenos Aires empezaron a llover suscripciones y dinero; el Gobierno inglés subvencionó, bajo capa, al apóstata canónigo, y Blanco desaforándose cada vez más, estampó en su periódico las siguientes enormidades: «El pueblo de América ha estado trescientos años en completa esclavitud... La razón, la filosofía, claman por la independencia de América». [...] Era tal el daño que en España, y sobre todo en América, hacía la venenosa pluma de Blanco, que la Regencia prohibió, so graves penas, la introducción de los números de *El Español* por decreto de 15 de noviembre de 1810 [...]. Hay, sin embargo, toda de su pluma (menos los últimos números, en que se le asoció otro emigrado, don Pablo Mendíbil), una revista trimestral para los americanos, con título de *Variedades* o *Mensajero de Londres* [...]. Del patriotismo de los editores júzguese por este dato: empieza con la biografía y el retrato de Simón Bolívar. Allí es donde Blanco se declaró clérigo inmoral y enemigo fervoroso del cristianismo, allí donde afirmó que España es incurable y que se avergonzaba de escribir en castellano, porque nuestra lengua había llevado consigo la superstición y esclavitud religiosa dondequiera que había ido. Allí, por último, llamó agradable noticia a la batalla de Ayacucho [801–2].

Ciertamente, Blanco White defendió desde temprano, si bien no la independencia de las colonias, sí el que tuvieran juntas autónomas para no depender completamente de la Junta Central de Sevilla. Apoyó también la idea de que tenían que tener la capacidad de comerciar libremente con otras naciones y no solamente con la corona española. Estas ideas, junto con el hecho de que la revista *Variedades* era efectivamente financiada con capitales ingleses —y junto con el hecho de que Blanco White escribiera mucha parte de su obra en inglés—, son para Menéndez y Pelayo equivocaciones imperdonables, aun cuando valore efusivamente la contribución de Blanco White a la crítica literaria y al estudio de la obra de Shakespeare.

Cómo podría haber realizado Blanco White esta contribución si no hubiera viajado a Inglaterra y escrito desde allí es algo que Menéndez y Pelayo no tiene en cuenta en sus escritos. De todas maneras, es innegable que su partida a Inglaterra y el contexto multilingüe en el que Blanco White trabajó lo sitúan prácticamente afuera de la historia literaria española. Después de todo, por definición, las historias de las literaturas nacionales (y de la historia de la literatura española entre ellas) estudian precisamente las obras escritas en el idioma nacional. Aun cuando Menéndez y Pelayo no lo hubiera ubicado fuera de los márgenes de la ortodoxia, el hecho de que gran parte de su obra estuviera escrita en inglés (y de que la mayor parte de su obra en español fuera escrita fuera de España) hacen difícil para el historiador darle un lugar claro en la historia de la literatura española. El hecho de que no fuera hispanoamericano, lo sitúa definitivamente fuera de la historia de la literatura hispanoamericana. Sin embargo, quiero proponer que, desde un punto de vista comparatista, podemos rescatar la obra de Blanco White y algunos de los aportes críticos que realizó desde su particular situación, entre ellos, su visión de Shakespeare más allá de las rivalidades entre España e Inglaterra. Y, sobre todo (dándole una vuelta de tuerca a la crítica de Menéndez y Pelayo), podemos rescatar la incorporación que hizo Blanco White del público hispanoamericano como interlocutor.

### **Blanco White, traductor de Shakespeare**

A lo largo de su vida, Blanco White fue sacerdote, periodista, pensador político y religioso, crítico literario, poeta y editor. En el marco de estas actividades, desarrolló también muchas veces la tarea de traductor, que es la que me interesa rescatar en este artículo. Entre sus traducciones, se encuentran las versiones españolas de breves pasajes de algunas obras de Shakespeare (el conocido monólogo de Hamlet en el acto 3, escena 1, un pasaje al comienzo del segundo acto de esta misma obra y el monólogo del duque de Norfolk, sobre el tema del exilio, en *Ricardo II*, acto 1, escena 3). Publicó estas traducciones en el primer número de la revista *Varietades*, en 1823, en un artículo que lleva por título "Shak[e]spe[a]re: traducción poética de algunos pasa[j]es de sus dramas"<sup>2</sup>. Y su *traducción poética* de estos pasajes ha sido elogiada por los críticos, incluido, como vimos, Menéndez y Pelayo.

---

<sup>2</sup> Además de estas traducciones, la revista incluía, como su título bien lo indica y los contenidos de este primer número lo muestran, artículos que cubrían una amplia gama de temas (un bosquejo biográfico sobre Simón Bolívar, noticias sobre el papel moneda, las deudas colombianas y el comercio entre Colombia e Inglaterra, artículos sobre poesía provenzal, muestras de la novela *Ivanhoe* y de las ideas de Manuel José Quintana sobre el Romancero, descripciones de un viaje a Milán y de las Indias Orientales, así como de hitos del paisaje urbano londinense, la traducción inglesa de una orden de Fernando VII, propagandas sobre muebles y moda, entre otros). Para un detalle del índice de este primer número ver Almeida [454-6].



Blanco White no fue el primero en traducir a Shakespeare al castellano (fue probablemente el segundo, después de Leandro Fernández de Moratín). Fue, eso sí, el primero en defender el valor de traducir a Shakespeare. Entre los críticos españoles, la obra de Shakespeare había sido juzgada defectuosa por no cumplir con los requisitos neoclásicos de unidad y decoro. Era vista, además, como emblema del poderío británico y de su rivalidad con el Imperio Español. De hecho, Shakespeare no se traduce al castellano hasta fines del siglo XVIII. Moratín es el primero en traducir una obra de Shakespeare directamente desde el inglés (unos pocos años antes esto se había hecho, pero solamente a partir de versiones francesas intermedias). Moratín traduce *Hamlet* del inglés en 1798, pero, como él mismo explica en su prólogo a esta traducción, lo hace con la intención de que el público español pueda darse una idea de los *muchos defectos* de Shakespeare, así como de la falta de gusto del público inglés. Siguiendo a Voltaire, Moratín considera las composiciones de Shakespeare “monstruosas”, ya que no respetan el decoro lingüístico ni las unidades de tiempo, lugar y estilo [Pujante y Campillo: 35-43]. En 1881, casi un siglo más tarde, Juan Valera todavía insistirá en que, si España hubiera conservado su poderío y fuera todavía una nación más fuerte que Inglaterra, entonces Shakespeare sería considerado, entre otras cosas, “un bárbaro plagiaro”, mientras que Lope de Vega “pasaría por mil veces más ingenioso, más fecundo, más ameno, más elegante, menos disparatado y defectuoso, etc., etc.” [cit. en Pujante y Campillo: 278-9]. Estos comentarios revelan que, en el ámbito español, el juicio literario de Shakespeare se inscribía abiertamente no sólo en el marco de los ideales neoclásicos, sino también en el marco de la lucha política y militar entre España e Inglaterra.

Después de Moratín, la próxima traducción directa del inglés de la que se conserva noticia es la de Blanco White. Éste no traduce, como ya vimos, una obra completa, sino unos pocos fragmentos de dos obras. Sin embargo, la importancia de su traducción radica en que, a diferencia de Moratín, Blanco White defiende el valor de traducir a Shakespeare, a quien elogia como a un *genio* lleno de *originalidad* y cuya obra trasciende fronteras de tiempo y lugar. Propone hacer una “traducción poética” de sus obras y propondrá, además, en algunos de sus ensayos críticos posteriores, que todas las obras de Shakespeare, incluidas las dramáticas, tienen la virtud de poder ser leídas como “poesía lírica”. Esta propuesta es una estrategia crítica compleja. Además de asignar implícitamente a la obra de Shakespeare el prestigio que la lírica tenía en esa época en comparación con el teatro, Blanco White define la lírica como una forma superior porque para él, a diferencia del teatro, ésta es una forma de *poesía universal* y *abstracta*, liberada de todas las ataduras contextuales. Y es este desplazamiento conceptual el que me propongo analizar en mayor profundidad a la luz de la particular situación en la que Blanco White escribe y traduce.

En la breve introducción que hace en 1823 a sus traducciones publicadas en *Varietades*, explica que una *traducción poética* de Shakespeare debe poder transmitir el tono general “de los pensamientos del autor” y la “originalidad de su genio”, aun cuando no pueda reproducir las *bellezas particulares* que están “engastadas en la lengua en que escribió”. Dice, también, que, a pesar de que el teatro de la época de Shakespeare “estaba lleno de delirios, y Shak[e]speare se de[j]ó llevar de la corriente”, incluso “sus delirios son pruebas de un genio poderosísimo y de un talento incomparable”. Blanco White intenta, así, “precaer [a los lectores] contra las declamaciones de los autores Franceses que hablan de Shak[e]speare como de un loco o extravagante” [Blanco White 1823: 74-5]. Lo que no dice Blanco White, pero es igualmente importante en su estrategia, es que su propuesta de traducir las obras de Shakespeare como *poesía* tiene otras ventajas implícitas a la hora de defender a Shakespeare de los ataques de los neoclásicos franceses: al considerar la obra de Shakespeare como poesía, la discusión se desplaza automáticamente fuera del terreno de los estándares dramáticos de unidad y decoro, que eran el fuerte de la crítica neoclásica. De esta manera, cambia directamente el marco de la discusión y emite su juicio sobre el valor literario de Shakespeare desde una perspectiva completamente distinta, más allá de “los delirios” del teatro inglés.

En escritos posteriores, Blanco White continuaría desarrollando estas ideas y presentando a Shakespeare, ante todo, como *poeta*. En un artículo llamado “Pictorial Shak[e]spe[a]re. A Midsummer Night’s Dream”, publicado en el segundo número de la revista *The Christian Teacher* (1840), Blanco White aconseja a los lectores acercarse a la obra shakespeareana como si estuvieran leyendo “descriptive and lyric poetry”<sup>3</sup>. Esta vez en inglés, elogia la calidad de los versos, la cual permite al lector desligarse de contextos históricos y sociales particulares. Para Blanco White, esta abstracción del contexto se opone explícitamente a las limitaciones y a la inescapable “definiteness” de las representaciones teatrales. Al tomar cuerpo en los actores, los personajes se insertan de lleno en las modas y caprichos de un tiempo y un lugar determinados, y esta inserción destruye lo que Blanco White denomina “ideality” y que considera una característica propia de las creaciones de Shakespeare, en particular, y de la poesía lírica en general. “It is indeed in respect to the ideal of BEAUTY that everyone who has studied this subject must perceive the superiority of pure poetry over dramatic representation”, dice Blanco White en el mismo artículo [Pujante y Campillo: 454-6]<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> En este artículo, y en la serie que lleva por título “The Pictorial Shak[e]speare”, Blanco White parte de una crítica de la edición ilustrada de las obras de Shakespeare llevada a cabo por Charles Knight y publicada en 8 volúmenes a partir de 1838, pero además extiende su crítica sobre la excesiva “definición” de los personajes a la representación teatral en general.

<sup>4</sup> “Es ciertamente con respecto al ideal de BELLEZA que todo aquel que haya estudiado este tema debe percibir la superioridad de la poesía pura sobre la representación dramática”. Las traducciones del inglés son mías en todos los casos.

En un artículo anterior titulado “The Pictorial Shak[e]spe[a]re. Second Notice” (1839) y también publicado en *The Christian Teacher*, había incluso afirmado que, “[while] Shakspeare’s historical dramas seem to have grown out without effort from the events recorded in the chronicles, [...] every one of them is a fresh instance of the astonishing creative power of our bard”<sup>5</sup>. Para Blanco White, paradójicamente, hasta los dramas shakespearianos más intrínsecamente relacionados con temas históricos evidencian que su capacidad como poeta es “unlimited and universal” [Pujante y Campillo: 438]. Y el carácter paradójico de esta afirmación es significativo, porque es una marca del esfuerzo teórico y retórico que Blanco White está realizando y, por lo tanto, de la importancia que le asigna a la noción de la *universalidad ilimitada* de Shakespeare.

Otra marca del valor que le asigna a la universalidad de la obra de Shakespeare puede verse en que Blanco White la asocia tanto a la capacidad de abstracción del lector como a la del poeta. Como vimos, el lector debe ser capaz de desligar los personajes de Shakespeare del contexto histórico de escritura y de representación, pero además Blanco White considera que Shakespeare mismo logra dar una cualidad abstracta a su obra. En el mismo artículo define y re-define las nociones de abstracción y universalidad una y otra vez. Y recurre a distintos discursos estéticos para hacerlo. Por un lado, el término “universal” bien puede llevar trazas de las ideas ilustradas de las que Blanco White fuera defensor, pero, por otro, las descripciones del poeta como genio libre y original parecen abreviar también de sus contactos con las ideas del Romanticismo alemán e inglés. Incluso, en ocasiones menciona explícitamente su familiaridad con la traducción alemana de Shakespeare hecha por Schlegel y con las anotaciones de Tieck. Además, algunas de sus reflexiones muestran lo que podríamos ver como el esfuerzo de Blanco White por combinar los principios ilustrados con una defensa de la capacidad de abstracción y la universalidad como características valiosas de Shakespeare:

We cannot agree with those, or rather with the form of language employed by those, who say that our poet did not paint individuals, but classes. Classes are abstractions; the living stamp of nature is found only in individuals. Nature spoke too clearly in Shakspeare’s breast that he should have attempted generalizations; but his individuals exhibit so abundantly the distinctive marks through which we recognize personality, that they might suffice to give reality to a considerable number of imperfect imitations of the original model, all of

---

<sup>5</sup> “[A pesar de que] los dramas históricos de Shakespeare *parecen* haber surgido sin esfuerzo de los sucesos registrados en las crónicas históricas, [...] cada uno de ellos es un fresco ejemplo del admirable poder creativo de nuestro bardo”.

which might be taken for one class or genus<sup>6</sup> [Pujante y Campillo: 439; el énfasis es del original].

Acercándose a las ideas platónicas que manejaban algunos círculos Románticos ingleses, se aleja del lenguaje que identifica las creaciones de Shakespeare como clases, abstracciones y generalizaciones, pero solo para volver a afirmar, hacia el final del pasaje, el valor representativo de los personajes shakespearianos como clase o género.

Y en otras ocasiones, a pesar de que en el pasaje anterior parece haber rechazado el término *abstracción*, vuelve a usar este mismo término explícitamente para elogiar la genialidad del poeta. Esto sucede, por ejemplo, cuando analiza el personaje de Bottom [Lanzadera] de la comedia *A Midsummer Night's Dream*, quien, según Blanco White, se ve a sí mismo como un “universal Genius, such as [those who] in the shape of many actors must have plagued Shakspere during the whole of his histrionic career” [Pujante y Campillo: 463]<sup>7</sup>. Nos dice que, al burlarse de los que falsamente se creen *genios universales*, Shakespeare está en realidad mostrando su propia genialidad universal. La pintura satírica de Bottom, en particular, revela para Blanco White que Shakespeare es un verdarero genio, justamente, porque posee capacidad de abstracción:

The truth of [Shakespeare's] picture is such, that Bottom, the weaver, stands before us as universal, an abstract applicable to hundreds of concrete Bottoms, of all classes and professions. Whoever has made an intimate acquaintance with Bottom the Athenian, will find him repeated, though in various external disguises, at almost every social party; he will discover him under the wig of the Lawyer, and the bands of the Divine. Why not? Bottom is still ready to do every thing, to play every part, though “his chief humour was for a tyrant”<sup>8</sup> [Pujante y Campillo: 463-4]

<sup>6</sup> “No podemos estar de acuerdo con aquellos, o mejor dicho con el tipo de lenguaje utilizado por aquellos, que dicen que nuestro poeta no pintó individuos sino clases. Las clases son *abstracciones*; la estampa viva de la naturaleza se encuentra solamente en los *individuos*. La Naturaleza hablaba demasiado claramente en el pecho de Shakespeare como para que él intentara hacer *generalizaciones*; pero sus individuos manifiestan tan abundantemente las marcas a través de las cuales reconocemos la personalidad que pueden ser suficientes para dar realidad a un considerable número de imitaciones imperfectas del modelo original, las cuales, todas juntas, pueden ser tomadas por una clase o género”.

<sup>7</sup> “[...] un *Genio universal*, tal como aquellos que, en la forma de muchos actores deben haber acosado a Shakespeare durante su carrera actoral”.

<sup>8</sup> “La verdad en la pintura de [Shakespeare] es tal que Bottom, el tejedor, se nos aparece como *universal*, como una *abstracción* aplicable a cientos de Bottoms concretos, de todas las clases y profesiones. Quiquiera que haya tenido el agrado de conocer a Bottom el ateniense lo encontrará repetido, bajo la cubierta de distintos disfraces, en casi cualquier reunión social; lo descubrirá bajo la peluca del abogado

En este caso, podemos sospechar que este lenguaje tan distinto del encontrado en otros pasajes, en los que Blanco White describía la “poesía pura” y la “belleza Ideal”, se nutre ahora de otros discursos también –porqué no pensar, por ejemplo, en el *costumbrismo* español y en el tipo de sátira que Mariano José de Larra había escrito a lo largo de la mayor parte de la década de 1830–.

Aunque este recorrido por los escritos de Blanco White puede llegar a recordarnos un poco a la figura de la “nave sin piloto” de Menéndez y Pelayo, mi intención, al intentar identificar en los escritos de Blanco White distintas formulaciones de las nociones de universalidad y abstracción y distintos discursos de los cuales abreva, no es la de señalar contradicciones en su pensamiento. Lo que me interesa resaltar es la importancia que él asigna a estas nociones –las cuales trata de definir y re-definir una y otra vez– en relación con la poesía de Shakespeare. Este esfuerzo es significativo porque nos permite ver otra de las consecuencias teóricas de la presentación que hace Blanco White de la obra de Shakespeare como poesía. Además de asociarla al prestigio asignado a la lírica y de distanciarla del marco teórico del drama neoclásico, estas nociones insisten, de manera indirecta pero constante, en la posibilidad de separar la obra de Shakespeare del contexto histórico de composición. Esta no es ya la obra de un autor inglés del siglo XVI, emblema del poderío británico, sino la obra de un poeta *ilimitado, abstracto y universal*.

Pero antes de seguir reflexionando sobre la relación entre el complejo contexto de escritura y el uso de nociones críticas por medio de las cuales Blanco White redefine la figura de Shakespeare, me gustaría dar un breve ejemplo de cómo se ven reflejadas estas ideas en las estrategias concretas que usa para traducir fragmentos de la obra de Shakespeare de manera *poética* –es decir, me gustaría mostrar un ejemplo de cómo, en la práctica, Blanco White traduce a Shakespeare *como poeta universal*–. Tomemos entonces el primero de los fragmentos publicados en el artículo de *Variedades*, que es el famoso monólogo de Hamlet que comienza con la línea “To be or not to be” y al cual Blanco White le da el título de “Soliloquio sobre la muerte y el suicidio”:

#### SOLILOQUIO

Sobre la muerte y el suicidio.\*

HAMLET.

Ser o no ser — he aquí la grande duda.

¿Qual es mas noble? ¿Presentar el pecho

De la airada fortuna a las saetas,

O tomar armas contra un mar de azares

---

simpatizante del partido Wig, y en las investiduras del religioso. ¿Por qué no? Bottom está dispuesto a hacer todo, a representar cualquier papel, aunque “sienta siempre mayor inclinación por el rol del tirano”.

Y acabar de una vez? — Morir — Dormirse —  
 Nada mas — y escapar con solo un sueño  
 A este dolor del alma, al choque eterno  
 Que es la herencia del hombre en esta vida —  
 Hay mas que apetecer? — Morir — Dormirse —  
 ¡Dormir! — tal vez soñar — Aí está el daño.  
 [. . . .]

\* Hamlet, acto iii, escena 1 [Blanco White 1823: 75].

Los endecasílabos sin rima de Blanco White presentan una traducción que sigue bastante de cerca a la versión de Shakespeare. Sin embargo, si comparamos la versión castellana con esta última, podemos encontrar, como es de esperar, algunos cambios a nivel semántico. En la edición que J. Boswell hizo de las obras de Shakespeare en 1821 (la más cercana a Blanco White en fecha y en características de puntuación), podemos ver la versión inglesa del pasaje traducido:

Enter HAMLET.  
 HAM. To be, or not to be, that is the question: —  
 Whether 'tis nobler in the mind, to suffer  
 The slings and arrows of outrageous fortune;  
 Or to take arms against a sea of troubles,  
 And, by opposing, end them? — To die, — to sleep, —  
 No more; — and, by a sleep, to say we end  
 The heart-ach, and the thousand natural shocks  
 That flesh is heir to, — 'tis a consummation  
 Devoutly to be wish'd. To die; — to sleep; —  
 To sleep! perchance to dream; — ay, there's the rub  
 [Shakespeare: 321-3].

Si volvemos ahora a la versión de Blanco White, vemos, por ejemplo, que ha traducido “sea of troubles” como “mar de *azares*”. Además, su versión enfatiza notablemente la idea de suicidio (ya anunciada en el título) al usar la frase “y acabar de una vez” para traducir “and by opposing end *them*”. Aquí, la versión castellana enfatiza la idea de acabar con la vida misma, mientras que en inglés está más claro que con lo que se quiere acabar es con los problemas<sup>9</sup>. Pero los detalles que más me interesan en el marco de este análisis son aquellos en los que se puede vislumbrar la concreción

<sup>9</sup> Es posible que aquí Blanco White se guíe por las ideas del editor Edmond Malone, quien en una de sus notas propone que Hamlet está considerando el suicidio [Shakespeare: 321]. Un análisis más detallado de los cambios que realiza Blanco White puede encontrarse en Bistué 2013 [en prensa].

de las ideas de Blanco White sobre la poesía y su abstracción del contexto. Algunos cambios semánticos pueden considerarse como mecanismos de abstracción. Los términos que ha elegido parecen muchas veces alejarse de los significados que nos remiten al cuerpo en concreto (a sus pasiones y a sus sensaciones físicas) y se acercan, en cambio, a un significado espiritual e incluso abstracto. Blanco White traduce, por ejemplo, “heart-ake” [dolor del corazón] como “dolor del alma”, “natural shockes” [impactos/choques naturales] como “choque eterno” y “carne” como “hombre” en general.

A nivel sintáctico también podemos encontrar detalles significativos. Uno de ellos es el cuidado que pone Blanco White en reproducir la puntuación del pasaje en inglés e, incluso, en agregar algunos signos de puntuación adicionales en los lugares donde puede quedar alguna ambigüedad. Por ejemplo, agrega un signo de pregunta que divide el segundo verso en dos y que elimina posibles pequeñas variaciones de lectura e inserta un punto final en el último verso, donde la versión inglesa tiene un punto y coma, lo cual corta un poco la fluidez del texto. Así, de alguna manera, puede decirse que estos detalles de puntuación evitan la variación y fluidez que el texto dramático puede tener cuando lo leen distintos actores, en distintas representaciones. Lo fija de una manera que lo aleja de la variación de interpretaciones propia del contexto de representación dramática.

Y también podemos ver que el simple agregado de un título para el fragmento traducido es una marca importante en este sentido. Además de enfatizar el tema del suicidio, el título también está presentando al fragmento como una composición independiente, casi como si fuera un poema, en vez de un parlamento dentro del diálogo dramático. De hecho, al final del pasaje traducido en *Variedades*, Blanco White omite las palabras que Hamlet dirige a Ofelia cuando esta entra y que completan la estructura métrica del último verso del pasaje, como podemos ver si comparamos las dos versiones:

[. . .]

Esta voz interior, esta conciencia

Nos hace ser cobardes: ella roba

A la resolución el sonrosado

Color nativo, haciéndola que cobre

La enferma palidez del miramiento;

Y las empresas de mas gloria y lustre,

Al encontrarla, tuercen la corriente

Y se evaporan en proyectos vanos [Blanco White 1823: 76];

[. . .]

Thus conscience makes cowards of us all;  
 And thus the native hue of resolution  
 Is sicklied o'er with the pale cast of thought;  
 And enterprizes of great pith and moment,  
 With this regard, their currents turn awry,  
 And lose the name of action.—Soft you, now!  
 The fair Ophelia!: Nymph, in thy horizons  
 Be all my sins remember'd.  
 OPHELIA. Good my lord,  
 How does your honour for this many a day? [Shakespeare: 328-9].

Blanco White ha eliminado las palabras que Hamlet dirige a Ofelia y el comienzo de la respuesta de ésta, las cuales, por su comienzo a mitad de verso y por el uso del encabalgamiento, son inseparables formalmente de la estructura del diálogo entre ambos personajes. Al reemplazar el verso donde se da la transición entre el monólogo y el reconocimiento de que se acerca Ofelia (“And lose the name of action. —Soft you, now!”) con un verso distinto, Blanco White completa la estructura métrica del fragmento, cerrándola sin cortes o detalles que la conecten con su función dramática. De esta manera, corta literalmente los vínculos del fragmento de su contexto dramático, acercándolo así al género lírico y a la *abstracción* que él propone para el mismo.

### Una traducción para el público hispanoamericano

Como vimos, la definición de Shakespeare como poeta universal e ilimitado y las estrategias traductoras que concretan esta postura crítica son una herramienta intelectual importante en el contexto político y estético en el que Blanco White escribe. Lo ayudan a valorar a Shakespeare, porque le permiten presentarlo más allá de su valor simbólico como autor inglés (enemigo del imperio español) y porque le permiten analizar su obra más allá de los estándares del teatro neoclásico. Pero hay, además aspectos del contexto político que nos ayudan a entender mejor la estrategia de Blanco White y éstos son las relaciones que España e Inglaterra establecen, no sólo entre sí, sino también con las colonias y las emergentes naciones hispanoamericanas. Podemos tener en cuenta, por ejemplo, el que las traducciones de Blanco White hayan aparecido en una revista que era parte del proyecto editorial que Rudolph Ackermann organizó desde su casa editorial de Londres. Durante la década de 1820, Ackermann dominó el mercado de libros y publicaciones periódicas traducidos al castellano para Sudamérica. Además de otras revistas del estilo de las *Varietades* de Blanco White, Ackermann imprimió y distribuyó almanaques, descripciones de “viajes pintorescos”, libros básicos de estudio de variadas materias (historia, retórica,



gramática, matemática, industria, mitología, moral, física, filosofía, gastronomía, modales, dibujo, esgrima, medicina doméstica) y obras más complejas de historia, filosofía, derecho y literatura –obras españolas pero también obras traducidas al español [Roldán Vera: 239–241]–.

Tanto el trabajo editorial de Blanco White como la empresa de Ackermann están intrínsecamente vinculados con el esfuerzo británico para establecer lazos culturales y comerciales con las emergentes naciones hispanoamericanas, en competencia con el Imperio Español y con el Imperio Francés. *El español*, periódico que Blanco White había editado entre 1810 y 1814, contó con el apoyo financiero del British Council para ser distribuido en las capitales sudamericanas. Es también revelador, en este sentido, que Ackermann no solo imprimiera libros y revistas, sino también los bonos para los primeros préstamos ingleses a Colombia. [Roldán Vera: 105]. De alguna manera, la función de este intercambio cultural trasatlántico era, en parte, dar fundamentos ideológicos para la emancipación de las colonias hispanoamericanas y fomentar los lazos culturales y comerciales entre éstas e Inglaterra. Podemos ver, así, un contexto en el que el Imperio Británico compite con el Imperio Español –y con el Francés– por las relaciones comerciales y culturales con Hispanoamericana. Y es en este contexto cultural e ideológico en el que Blanco White realiza sus traducciones y escribe sus reflexiones teóricas.

Blanco White es consciente de esta situación, ya que, como vimos, escribe artículos en los que explícitamente apoya la autonomía de las colonias con respecto a la Junta Central. Es, cabe aclarar, un participante crítico. Si bien promueve el contacto cultural y las ideas políticas, filosóficas y literarias inglesas, también promueve los movimientos antiesclavistas en Cuba. Y si bien, se encarga de editar *Variedades*, termina rompiendo su contrato con Ackermann porque está en desacuerdo con las propagandas de muebles y moda que éste incluye en la revista y con los límites a la expresión de su pensamiento religioso y filosófico que le impone a su pluma, como lo expresa en uno de los últimos números de la revista (número 9, 1825):

Pocos literatos pueden imprimir a su costa [...]. Un Librero que haga los gastos, es condición tan indispensable como pluma, papel y tinta. Pero los que arriesgan sus caudales en tales especulaciones tienen que mirar a la venta y salida de sus libros, mucho más que a lo que contienen. [...] Mas donde se necesita, como en Hispano-América una completa revolución de ideas sobre puntos con que está enlazada la felicidad pública, los escritores que tratan de hacer bien, deberían hallarse libres de estos pequeños miramientos. Yo he procurado modificar y combinar los intereses diversos que se oponen a esta completa libertad filosófico-literaria, y me he aventurado a veces a

introducir los asuntos más graves de que puede ocuparse el entendimiento humano. Pero no está bien, ni es decente empezar un libro con un artículo sobre Religión o Política, sabiendo que se ha de concluir con descripciones de flecos, cintas y modas [Roldán Vera: 73].

Blanco White es consciente de que sus intereses son diferentes de los de Ackermann y se desvincula finalmente de la empresa. Sin embargo, es importante notar que siente la responsabilidad de intervenir en el ámbito político y cultural hispanoamericano. Podríamos decir que sus escritos, a diferencia de lo que propone para la poesía sí están vinculados estrechamente con el contexto.

En este marco, pienso que podemos ver más claramente que la universalidad de Shakespeare es para Blanco White una figura de pensamiento, una herramienta teórica. La estrategia de conceptualizar a Shakespeare como *poeta universal*, y a sus traducciones como composiciones poéticas *puras, abstractas e ideales*, no implica simplemente el argumentar que la obra de Shakespeare tiene valores trascendentes y aplicables a todos los hombres. Es una estrategia más compleja e, inevitablemente, más atada al contexto histórico: es una forma de posicionar a Shakespeare en el contexto transatlántico y multilingüe en el que Blanco White quiere intervenir. Y es una manera de ampliar la noción de universalidad (de todos los hombres) para que ésta incluya no solo al hombre de Europa, sino también al de Hispanoamérica.

La conceptualización de Shakespeare como autor universal es, así, una estrategia tanto estética como política. Evidentemente, Blanco White encuentra un valor literario en la obra de Shakespeare y trata de definir este valor dentro de los discursos críticos y estéticos de su época. Pero además, la definición que elabora le permite separar a la figura Shakespeare de los juicios del neoclasicismo *francés* y de su simbolismo como autor *inglés* y, por lo tanto, enemigo de lo *español*. La idea de un *Shakespeare universal* se sitúa, así, más allá de estas connotaciones que eran completamente negativas para un lector español. Después de todo, el público hispanoamericano lee en español y comparte una tradición literaria y crítica con la España peninsular. Por esto, Blanco White tiene que superar las barreras negativas inscriptas en esta tradición para poder llevar a Shakespeare a este público. Una traducción *abstracta y pura* de Shakespeare funciona, entonces, como una estrategia para pasar estas barreras y llegar, de alguna manera –como sea– al ámbito hispanoamericano.

Porque es a este ámbito donde Blanco White quiere hacer llegar sus traducciones, ya que el contacto con la cultura inglesa era allí, efectivamente, usado como apoyo para la emancipación intelectual. A través de la traducción de Shakespeare, Blanco White está ofreciendo una manera más, a las colonias y naciones emergentes de

Hispanoamérica, de buscar raíces culturales en una tradición distinta a la española, para comenzar a desarrollar, así, una identidad diferente a la de la España peninsular. Y es en este contexto en el que podemos entender mejor cómo la noción de universalidad poética que propone Blanco White funciona como una herramienta crítica. Es una herramienta crítica doble –como el doble apellido del traductor y como la traducción en general, ya que esta siempre implica dos versiones–. Es doble porque permite pasar barreras y transportar a Shakespeare al español, pero sin olvidar que hay una versión inglesa y que el lector hispanoamericano está accediendo a otra tradición cultural.

A nivel general, la importancia de este análisis reside en las posibilidades de reflexión que nos abren las estrategias traductoras de Blanco White y sus ideas sobre la traducción de Shakespeare. Entre ellas, se encuentra la posibilidad de explorar la dimensión transatlántica y multilingüe que tuvo el Romanticismo europeo. Si seguimos el modelo que nos ofrece el doble nombre de Blanco White –el cual incluye las dos versiones al mismo tiempo y nos refiere tanto al contexto inglés como al español–, podemos pensar entonces en una relación de ida y vuelta: no sólo en cómo el Romanticismo llega a Hispanoamérica, sino también en cómo el contexto hispanoamericano influye en las ideas y los modelos que se manejan dentro de la estética Romántica inglesa (incluidas las nociones de genio poético y de poesía pura que redefine Blanco White). Este modelo nos ayuda, así, a pensar sobre esta relación teniendo en cuenta, como el traductor, los dos contextos al mismo tiempo<sup>10</sup>.

## Bibliografía

ALMEIDA, JOCELYN. 2006. "Blanco White and the Making of Anglo-Hispanic Romanticism". *European Romantic Review*, 17, 4: 437-9.

BLANCO WHITE, JOSEPH (LEUCADIO DOBLADO). 1823. "Shakspeare: traducción poética de algunos pasages de sus dramas". *Varietades ó Mensagero de Londres*, 1.1: 74-9. Texto disponible en línea: *Shakespeare en España en el marco de su recepción europea*, Universidad de Murcia <[www.um.es/shakespeare/traduccion/ documentos/bw1.pdf](http://www.um.es/shakespeare/traduccion/ documentos/bw1.pdf)>.

---. 1825. *Letters from Spain*. Londres.

BISTUÉ, BELÉN. 2013. "Negotiating the Universal: Translations of Shakespeare's Poetry in (between) Spain and Spanish America", *Oxford Handbook of Shakespeare's Poetry*. Ed. Jonathan Post. Oxford: Oxford University Press. (En prensa).

MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO. 2003. *Historia de los heterodoxos españoles*. [Madrid: F. Maroto, 1880-1881.] Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Libro VII, cap. 4. En línea: <<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01361608688915504422802/index.htm>>.

MURPHY, G. MARTIN. 2002. "Bacon, Philo, and Blanco White's Sonnet". *Notes and Queries*, 49.4: 467-9.

---

<sup>10</sup> Este artículo surgió de un trabajo leído por la autora en el Simposio Teóricos y Críticos frente al Espejo, organizado por el Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria (GEC), en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, los días 1 y 2 de setiembre de 2011.

PUJANTE, ÁNGEL LUIS; CAMPILLO, LAURA, eds. 2007. *Shakespeare en España: Textos, 1764-1916*. Granada: Universidad de Granada.

REGALADO KERSON, PILAR. 1998. "José María Blanco White, intérprete de Shakespeare: pasajes traducidos y reflexiones críticas". *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. University of Birmingham. IV, 219-26.

ROLDÁN VERA, Eugenia. 2003. *The British Book Trade and Spanish American Independence: Education and Knowledge Transmission in Transcontinental Perspective*. Aldershot: Ashgate.

SHAKESPEARE, WILLIAM. 1821. *The Plays and Poems of William Shakespeare, with the Corrections and Illustrations of Various Commentators*. Ed. James Boswell. Londres: C. Baldwin.



# NUEVA MÍMESIS, IMÁGENES Y OTREDADES EN *INTEMPERIE*, DE ROGER PLA

New Mimesis, Images and Otherness in *Intemperie*, of Roger Pla

Jorge A. BRACAMONTE

U. Nacional de Córdoba-Conicet

jabracam@gmail.com

## Resumen

Escrita entre 1966 y 1969 y publicada en 1973 por *Emecé* en Argentina y *Círculo de lectores* en España, *Intemperie* es una de las más importantes narraciones de Roger Pla (1912-1982) y una de las más notables novelas argentinas de la década de 1970-1980. Además, fue finalista en el prestigioso Premio Seix Barral, edición de 1969, en la época del esplendor del *Boom* y del *Postboom*. Poco conocida por la crítica académica, *Intemperie* fue también un éxito de lectores al momento de la edición, notable aspecto porque es, al mismo tiempo, un texto complejo y experimental que deconstruye tiempo y espacio para construir nuevas ideas, imágenes y perspectivas acerca de una posible realidad total. Este ensayo examina diferentes aspectos clave en relación a características experimentales y tópicos de *Intemperie*, incluyendo la influencia de las artes visuales en la estética de la novela, el tema de la Otredad y el posible valor de aquella obra literaria en el desarrollo del sistema literario argentino.

**Palabras clave:** Nueva mimesis, imágenes, otredades, sistema literario argentino, Roger Pla.

## Abstract

Written between 1966 and 1969 and published in 1973 by *Emecé* in Argentina and *Círculo de lectores* in Spain, *Intemperie* is one of the most important narrations of Roger Pla (1912-1982) and it's one of the most outstanding Argentine novels of the decade of 1970-1980. Besides, it was finalist in the prestigious *Seix Barral Prize*, 1969 edition, in the age of *Boom* and *Postboom* splendor. Little known by academic criticism, *Intemperie* was also a readers success at publishing time, a notable aspect because it is, at the same time, a complex experimental text that deconstructs time and space to build new ideas, images and perspectives about a possible total reality. This essay examines different key aspects in relation to experimental and topical characteristics of *Intemperie*, including the influence of visual arts in the novel's aesthetic, the theme of Otherness and the possible value of that literary work in the development of Argentine Literary System.

**Keywords:** New Mimesis, Images, Otherness, Argentine Literary System, Roger Pla.

La poética experimental de Roger Pla –confirmada programáticamente en *Proposiciones (Novela nueva y narrativa argentina)* (1969)– es producto, avanzada la década de 1960, de tres aspectos confluyentes: a) El de un deliberado trabajo y manejo de los materiales, idea que ha llegado al arte desde la ciencia, en contra de la idea de un proceso organizado inconscientemente [Adorno 1983: 57]; Pla manifiesta esto –consciente de paradigmas cognoscitivos transformados a principios del siglo XX– al menos desde sus textos publicados en la década del cuarenta; b) El de sus reflexiones estéticas y culturales sobre las artes, en especial las literarias y plásticas, articuladas desde su ensayística por la constante indagación sobre las mutaciones de lo mimético tras las rupturas vanguardistas –en pintura por caso se detiene en el Impresionismo, Surrealismo y Posexpressionismos; y dentro de éstos el Objetivismo y Realismo Mágico–; c) El de la realización ficcional en sí –en diálogo con lo anterior– a lo largo de su trayectoria, centrada en el caso de Pla en la novelística. En este sentido, si bien podemos acordar que su *Intemperie* (1973) resulta una “novela total”, en aquellos marcos de Nuevas Narrativas argentina y latinoamericanas es mejor considerarla una “Novela Total experimental”<sup>1</sup>.

Ya desde su debate con Roberto Arlt sobre la novela en 1941, pasando por ensayos como “El problema actual de la novela” (1946) hasta llegar a *Proposiciones*, Pla defiende la novela experimental, con sus inevitables bagajes y linajes culturales extranjeros, pero a la vez arraigada a las realidades culturales propias. En *Proposiciones* traza la genealogía de dicha novelística, externa e interna a la dinámica de la literatura argentina, y allí ubica su propia obra. En nuestro trabajo de 2011 centrado en *Antonio Berni*, de Pla –citado en “Bibliografía”–, indagamos cómo su concepción de experimentación se alimenta tanto de lo heredado literariamente como de lo analizado en las artes visuales, en su labor de crítico de pintura, y cómo en este sentido lo artístico según Pla busca redescubrir lo real “desrealizándolo” (desnaturalizándolo), en la estela de las enseñanzas vanguardistas [Pla 1969: 33]. Allí subrayamos que reubicar el programa y obra experimental de Pla nos permite pensar una línea iniciada en los 40 que conjuga experimentación y realismos y que coexiste luego, con matices, con las diversas líneas de neovanguardias narrativas antirrealistas que surgen en Argentina y América Latina, sobre todo entre la década de 1960 y avanzados los 70 (apreciable en Argentina en escritores como Alberto Vanasco, Héctor Libertella, Osvaldo Lamborghini, Néstor Sánchez, Luis Guzmán, Juan José Saer, Ricardo Piglia, César Aira, entre otros).

---

<sup>1</sup> Retomando aquello que, tempranamente, señala Pla respecto a su aspiración de escribir una “novela total” que figure una “realidad total”, Analía Capdevila marca que lo logra finalmente en *Intemperie*. Pero, agregamos, ésta es antes bien una “Novela total experimental”, que inclusive buscaría así ir más allá del “realismo totalizante” –ideal de la “Novela total” del *Boom*, según la caracteriza Mario Vargas Llosa por esos años–.

Una obra experimental no busca cerrarse en sí misma, sino que, todo lo contrario, pretende mostrarse como un proceso, como una experiencia. Mostrar, precisamente, que lo que puede llamarse unidad de sentido de cualquier producto humano no es algo estático, sino procesual. Y que a partir de su técnica y de las maneras en que la misma obra, desde su configuración y procedimientos, reflexiona sobre su propio proceso de producción, se puede entender que las obras de arte no son ser, sino devenir [Adorno 1983: 232]. En la dialéctica entre formas de la obra y sus aperturas emerge de esta manera, por un lado, la metanarratividad, en cuanto reflexión que el texto hace sobre sí mismo y su propia naturaleza, de texto a texto, o como intervención de la voz autorial que medita sobre lo que está contando y que incluso llega a exhortar al lector que comparta sus reflexiones y, por otra parte, sin dudas, se suscita idealmente una recepción extremadamente activa de los lectores al evidenciar la obra un trabajo sobresaliente o inclusive extremo con la forma como amplísimo campo de posibilidades abiertas a una recepción creativa [Eco 1985: 194; 2012: 224].

Lo antes señalado de manera sucinta conforma en su conjunto contornos necesarios para revisar *Intemperie*, esta novela neovanguardista editada en 1973, pero compuesta y escrita entre enero de 1966 y noviembre de 1969<sup>2</sup>.

### Hacia una novomímesis

De entrada, la estructura artística invita a ponderar la nueva mimesis—la representación discursiva de la realidad— que sostiene la novela. Al inicio el escritor-narrador textual señala la necesaria convencionalidad del artefacto que el lector tiene ante sus ojos. Dice: “Los días de la semana no están aquí utilizados en su sentido cronológico. Cumplen solamente la función de numerar del uno al siete las partes del libro” [Pla 2009: 54; 1973: 9]. Son siete días, que configuran espacios textuales, y aparentan una cronología, que la novela deconstruye de entrada. Y no sólo se deconstruye la cronología, sino más bien la cronotopía: los tiempo-espacios que luego aparecen en la novela, se desarman, se desarticulan, y se rearticulan durante el proceso del texto. Los siete días son capítulos, de lunes a domingo, divididos a la vez en 3 subcapítulos numerados —menos el último día, con 2—; subcapítulos divididos por su parte en múltiples y diversos apartados. Los días de esta apariencia cronotópica exponen en última instancia la artificiosidad de toda construcción cronotópica; artificiosidad no obstante indispensable para relatar. De hecho, los diferentes días estructuradores de la novela constituyen “imágenes condensadoras” —la expresión nos pertenece—, que

<sup>2</sup>Al ser publicada en 1973, lo llamativo es que la novela fue un éxito de ventas a pesar de su carácter experimental (unos 24.495 ejemplares vendidos entre Argentina y Europa). Asimismo, tuvo muy elogiosas reseñas y obtuvo el Segundo Premio Municipal ese año. Hay que considerar, para calibrar su valor, que había sido finalista del prestigioso Premio Seix Barral en 1969 y aspirante al Premio Monte Ávila, en Venezuela, relevantes en los contextos de la Nueva Narrativa Latinoamericana del periodo.



abren hilos que tejen la supuesta realidad última a configurar, en los más diversos planos y aspectos. De esta manera, para comenzar, *Intemperie* da a entender la figurabilidad de lo real; manifiesta que el relato y la escritura trabajan la figurabilidad de lo real<sup>3</sup>.

Por otra parte, se ha señalado: “novela mural [...]. En *Intemperie* todo es múltiple y diverso [...] por proximidad o por yuxtaposición [...] gigante collage [...] en apariencia una estructura clásica, dividida en siete partes que corresponden a los días de la semana” [Capdevila: 42]. Lo múltiple y diverso, construyendo nuevos sentidos porque combinan de manera novedosa los anteriores sentidos de cada fragmento próximo y yuxtapuesto –rasgo definitorio del montaje o *collage*–, hace a lo novomimético manifiesto de esa heterogeneidad de realidades que aspira a integrar esta novela. Éste es un segundo aspecto de la nueva mímesis –o novomímesis, como aquí también decimos– de *Intemperie*, correlato de lo argumental, tercer aspecto de su peculiar trabajo con lo representacional y que, de modo simultáneo, justifica su reelaboración combinada con el *collage*.

### Marco del *collage* o montaje<sup>4</sup>

Porque en este texto lo collagístico no se superpone con lo mimético, sino que, antes bien, surge producto de lo discursivo-representacional tensado al extremo. Hay una imbricación, resultado del afán de combinar y buscar variantes artísticas a lo largo de su obra por parte de Pla, entre lo mimético y experimental, en la exploración constante de posibilidades de aquello que denominamos –a propósito de la estética del escritor desplegada ya en novelas como *Los robinsones* (1946) y *Las brújulas muertas* (1960)– “realismo dialógico y experimental”. Lo experimental en Pla es una exasperación de lo dialógico, a la vez que desde aquí retoma las tradiciones de las vanguardias y postvanguardias, en particular del postexpresionismo y sus búsquedas de redescubrir lo real detrás de lo real aparente, “desrealizando”. Veamos cómo en *Intemperie* los hilos argumentales al mismo tiempo que se sirven de esta novomímesis, necesitan del *collage*.

---

<sup>3</sup>El trabajo de redescubrir lo real “desrealizando”, deconstruyendo desde/con el lenguaje, es, a la vez, un trabajo de *formatividad* de lo real, que Georges Didi-Huberman encuentra análogo a lo que Freud teorizaba, en referencia al sueño, como un *trabajo de figurabilidad* de lo real [Didi-Huberman 2006: 148]. Dialogamos con Didi-Huberman tanto en relación a esta idea como con su concepción de los vínculos imágenes/arte/lo real.

<sup>4</sup>A diferencia de la obra orgánica, en la obra inorgánica o vanguardista “[l]a armonía de las partes ya no constituye el todo de la obra que consiste, ahora, en la conexión contradictoria de partes heterogéneas”, logradas por el montaje o collage [Bürger 1997: 149].

El argumento se sostiene, en primer lugar, en el deseo de Diego Brull, profesor universitario y escritor de carácter vanguardista, de cambiar radicalmente su vida del presente, aburguesada y desencantada. Dispuesto a romper con su mujer, Raquel, y su vida de hogar, el azar lo lleva a sentirse atraído, imantado por una muchacha de pulóver rojo que camina por la calle Boedo, a quien sigue. Finalmente, en ómnibus y tras entrar en conversación, la acompaña adonde ella vive, la villa miseria Villa Luna, en el Bajo de Flores. Amelia le descubre un nuevo mundo, el “mundoamelia”, absolutamente distinto del que conoce, un mundo verdaderamente diferente, diverso, un mundo otro. En Diego entonces convergen dos mundos, que son al menos dos tiempos<sup>5</sup>. La linealidad de la trama que tiene como eje su historia va incorporando otras tantas historias, que involucran a algunos de los personajes que surgen en aquella trama. El lector, por lo tanto, necesita recomponer los desarrollos parciales de cada historia porque cada una de ellas presenta una realidad distinta con sus propios tiempos, espacios y lenguajes. Así apreciamos en el devenir textual una variedad de géneros, registros, niveles de lengua, formas y giros lingüísticos, estilos diferentes. La complejidad dialógica novelesca asimila dicha diversidad de enunciados, que abarcan desde lo letrado culto a letras de tango, crónicas periodísticas, disertación filosófica, canción popular<sup>6</sup>. Esta flexible estructura compositiva y de lenguaje permite que la novela pueda adoptar, de modo fluido, tanto el registro de la crónica –no sólo contemporánea sino también la otra crónica, la que se remonta a los tiempos de la conquista– o de la etnografía –cuando se describe el entierro del angelito– [Capdevila:42-3].

<sup>5</sup> Los dos mundos y dos tiempos que convergen en Diego son: el pasado familiar con su mujer e hijos, su amante y escritora exitosa Claudia y su trabajo de profesor universitario; y su presente con Amelia y la vida de marginal que supuestamente quiere elegir para vivir. Y al menos dos espacios: la ciudad conocida y la que descubre en Villa Luna. Pero a la vez, durante la novela, otros espacios diversos adquieren relieve, como Río de Janeiro al principio, La Rioja a mitad de la trama, Roma ocasionalmente, la frontera del Noreste argentino y Guatemala. Cada personaje que aparece en la novela pertenece a uno u otro mundo, y a partir de esto también se suceden los pasajes –pasajes de ida y vuelta– entre esos mundos. Al primero pertenecen Claudia; Raquel y sus hijos; Pablo Lang, amigo y colega de Diego; el marido de Claudia, Martín Leiva, quien sufre una discapacidad física; Clarisa, su masajista y amante; y también Guillermina Posse y Videla Hornos, entre otros. Al mundo de Villa Luna y todo lo cultural ligado a él pertenecen, además de Amelia, Venancio Acuña el pistolero; Ursus el linyera; Funes, dueño del hotelito cercano a Villa Luna y amigo de Venancio; Sánchez y Orellana, dos camioneros del Sindicato; Chumbita El lindo, padre de Amelia; Don Cosme, el dueño del bar de la Avenida; el viejo Godoy; el Toro, su padre y personaje del siglo XIX; Doña Clara, la curandera que hace payé; y los guerrilleros Isidro, el toba Peña, el Alemán, Floreal Gómez y Juan Yáñez, el paraguayo. Y entre ambos mundos, y entre dos tiempos-espacios extremos que coexisten en la trama, está Ulrico, basado en el personaje histórico y cronista de la primera fundación de Buenos Aires Ulrico Schmidl. Aquí dialogamos, con variantes, con la síntesis argumental de la novela realizada por Analía Capdevila (en Pla 2009). En otros aspectos, a diferencia de este último aporte crítico, nuestro énfasis es leer *Intemperie* como abiertamente experimental, incluido su diálogo con las artes visuales.

<sup>6</sup> Este plurilingüismo acerca *Intemperie* a la novelística de Manuel Puig de la etapa. Pero se diferencia en la medida que en la obra de Pla resulta más visible el afán experimental.

La mimesis se transforma por el trabajo poético-técnico de un constante montaje y superposición de aspectos y planos de lo que se cuenta, contactados centralmente desde la intervención discursiva de cada personaje. Dicha exasperación dialógica deviene entonces experimentación de planos discursivos, genéricos, y de desarrollo, a partir de esto, de las fábulas y trama del texto. De aquí esa intensa interdiscursividad múltiple y de aspiración simultánea que lo configura, y que hace que, de manera frecuente en ciertos tramos del relato, dos diálogos distintos coexistan; diálogos que a su vez y de modo constante remiten por lo menos a dos tiempo-espacios diferentes (la idea de universos relativos y sincrónicos adquiere así una densidad singular en la novela). Esta configuración rompe decididamente con la linealidad mimética convencional, deviene novomimesis, y desde aquí ya se conforma simultáneamente como abierta y constante experimentación. Si pensamos en uno de los cronotopos clave de la narración, la villa miseria, y consideramos este tratamiento, notamos su crucial innovación comparada con otra novela que, a nivel temático, le sirve ya de tradición en el sistema literario argentino: la realista *Villa Miseria también es América* (1957), de Bernardo Verbitsky (que Pla conoce y a la cual, con sus distancias estéticas, aprecia). También el programa artístico de Pla se define –valorándolos y distanciándose– tanto en relación a los “realismos críticos” y “comprometidos” más inmediatos (aquí se destaca el antecedente temático de Verbitsky, entre otros) como, yendo más allá, respecto a la tradición “boedista”. En este sentido, que Diego vea por primera vez a Amelia en la calle Boedo es, desde luego, un guiño al lector connotado literaria y culturalmente. Por otra parte, en relación a los tiempoespacios de las villas miserias, en 1974 aparece *El trino del diablo* de Daniel Moyano. Aquí la referencialidad realista es transformada por un tratamiento alegórico, en otra línea de mutación de lo mimético diferenciada y casi simultánea a *Intemperie*.

Y así aquella experimentación nos instala ante un texto en proceso. Asistimos, a la vez que leemos las múltiples y heterogéneas historias ramificadas desde la fábula principal, a la novela haciéndose –como preconizaba el ideal novelístico de Macedonio Fernández en *Museo de la Novela de la Eterna*–. Al combinarse –con esta modalidad innovadora– novomimesis y *collage*, tomamos consciencia de la instancia metanarrativa –deliberadamente metanarrativa, por consiguiente programática– que organiza el texto. Ahora bien, trabajando al extremo en la tradición vanguardista del montaje, en *Intemperie* Roger Pla no sólo explora múltiples posibilidades de lenguajes, sino que asimismo hace dialogar, contacta, a niveles expresivos –pero guardando coherencia con el nivel diegético–, aquello relacionado con el trabajo con las imágenes, con lo imaginario sostenido no sólo por diferentes niveles de lenguajes sino, peculiarmente, por el uso de las artes visuales. Los géneros discursivos, literarios y los diversos y heterogéneos registros de lenguajes, sostienen tanto lo novomimético como potencian lo collagístico. Y esta combinación le otorga intensidad y notable

condensación a la trama, aquí sobre todo amalgamada entre lenguajes e imágenes. Esto configura: “Una trama de líneas que se cruzan y no es imposible mostrar los dibujos de esas tramas recortándose como un arabesco complicado (...) o como un rompecabezas hecho de infinitos y sucesivos *collages* penetrados a veces los unos en los otros, o acaso yuxtapuestos”, como leemos en la novela, donde es patente una consciencia metanarrativa del texto en progreso, y una consciencia metanarrativa de los enlaces lenguajes/imágenes que hacen a esta estética –“arabescos”, “rompecabezas”– [Pla 2009: 225; Pla 1973: 200].

Por su configuración, esta narración –este tipo de narración– resulta ideal para explorar, por su estructuración artística y expresividad de lenguajes, los más diversos aspectos de la Otredad, desde lo íntimo a lo sociopolítico y antropológico-cultural, tal la diversidad de aspectos que, desde lo singular, indaga *Intemperie*. Y esto porque los otros psicológicos y etnológicos, político-sociales y cultural-ideológicos, de manera constante, se manifiestan desde esa diversidad de lenguajes.

### **Marco de las imágenes y lo imaginario desde *Intemperie***

Esto permite los pasajes entre diferentes realidades, entre diversos planos; en particular los planos de la realidad y la fantasía, lo imaginario, temática aquí clave. Las imágenes resultan decisivas. Leemos, cuando Diego ingresa a Villa Luna acompañando a Amelia:

Avanzó hacia el norte, donde el declive del terreno soportaba la parte más siniestra, las villas miserias conocidas por la televisión y por el paisaje fugaz vislumbrados por las ventanillas de los micros y los ómnibus. Bordeó casuchas enquistadas en la tierra como costras o cuevas, techos con chapas de cinc inclinadas, muros de cartón prensado con grandes costras de alquitrán despegándose aquí y allá, latas planchadas y pintadas, paredes hechas con cajones, embalajes ligados quién sabe de dónde, inscripciones truncas en las tablas, made in, please, fra, el laberinto de las calles de tierra serpeando entre las manchas de negro, amarillo, rojo, recorridas por ráfagas de pilletes descalzos, uno rubio, cabeza rubia entre cabezas morenas de pelo lacio o áspero sobre las orejas, gritando. Juancitos Lagunas esperando los pinceles de Berni sin saberlo, Berni anda por ahí recogiendo alambres torcidos, recortes de hojalataafiligranados como puntillas plateadas, mujeres chillando, cantando, aparatos de radio, martillazos, misteriosos cuartos cerrados y silenciosos, palpitando allí siniestras historias de brigadas policiales en la noche, razzias de agentes con cascos de aceros y metralletas en la mano, el joven asesino pistolero de quince años cae bajo la ráfaga de ametralladora,

el pequeño revólver calibre 22 en una mano llamando a mamá, todo ahora cándido y como perplejo bajo el sol del domingo [Pla 2009: 82; Pla 1973: 40].

Lo pictórico remite a la saga de murales *collages* de Juanito Laguna, de Antonio Berni (1905-1981), que explora, temáticamente y como un relato de la épica marginal, el mundo de las villas miserias; murales *collages* que no solamente abordan cuestiones diversas vinculadas a dicho mundo, sino que además están contruidos en base a materiales rústicos y desechos, originados en la industria y comercio populares y masivos. Todo lo cual está condensado en la cita antes transcrita, donde no sólo se alude a los cuadros murales de Berni, sino también a su manera de producir, con un sentido posicionado política y culturalmente, sus murales sobre los mundos que giran en torno a Juanito Laguna —así como en *Intemperie* se configuran los mundos que giran en torno a Diego y Amelia—. Entonces lo aludido a la pintura de Berni, a los mundos de sus imágenes, funciona como una metáfora de la manera misma en que se produce esta novela, que igualmente manifiesta su trama y estructura y los modos en que se va produciendo. Por otra parte, aquellas imágenes refuerzan los aspectos verbales, en particular el uso de potentes, matizadas y creativas expresiones y léxico que posibilita la conformación novelística de los mundos marginales, del mundo de las villas miserias y de los mundos populares, ya sean urbanos, suburbanos, marginales o del interior del país. La adjetivación de lo colorido apreciable en la cita anterior, correlativa de lo colorido del mundo de las villas miserias con que se configura en los *collages* bernianos, lejos está de buscar un efecto exótico sino que, todo lo contrario, tiende a manifestar visualmente aquel mundo —el de las villas miserias— desde sus propios elementos, desde los más diversos y abigarrados materiales que sirven a la urbanización armada desde la marginalidad. En este sentido, esta plasticidad retomada y reelaborada por la novela le posibilita configurar al lector ese mundo otro —un mundo de “barroco horizontal” como dice el narrador—, opuesto al burgués —tópico ideológico-cultural epocal de los 60 y 70 que *Intemperie* tensa al máximo—.

### **Entre lo Mismo y lo Otro: pasajes de imágenes y palabras**

Así las imágenes referidas de Berni, entre otras, sostienen, como lo discursivo, la configuración y figurabilidad de lo marginal; no sólo las villas miserias sino también el mundo de los linyeras, explorado aquí con beckettiana complejidad. Esto es coherente a nivel diegético, ya que la mención de Berni —y también de Leónidas Gambartes (1909-1963) y otros pintores argentinos innovadores consolidados entre los 40 y 70— aparece asociada al conocimiento y afición pictórica de Diego, que inclusive ha tratado personalmente a algunos de aquellos pintores y conserva, por regalo, alguno de sus cuadros (carácter común del protagonista con el Pla real), entre otros detalles en este aspecto. Las imágenes bernianas, gambartianas, o de Pablo Picasso, entre

varias referencias pictóricas incorporadas como códigos a los diferentes niveles del texto, posibilita a la vez pensar de manera crítica el sistema social que produce aquella marginalidad, otro correlato de *Intemperie*. Y, como también aparece intensamente en la novela, esto deviene nuevas miradas al mundo socio-político-cultural a partir de esos otros mundos –los de las villas miserias, pero asimismo los territorios del interior del país de tonalidad más “latinoamericana”, tal como éstos aparecen, por ejemplo, en las pinturas de Leónidas Gambartes–, configurados de esta manera con la ayuda de los imaginarios aportados por aquellos pintores.

Las otredades adquieren tal intenso valor, desde un trabajo estético-material como el mencionado, que en *Intemperie* asistimos a una mirada positiva de todo lo que implica posibilidad de ruptura y cambio radicalizado con el mundo conformista y burgués desde esas otredades: lo antisistema que son de por sí los pobres y linyeras, las rebeldías juveniles y contraculturales, la resistencia peronista que aparece ligada –sin caer en representaciones estereotipadas– a lo villero y sindical y regional en la novela, los diversos sujetos que creen y luchan en la salida revolucionaria en la Argentina y América Latina del periodo –la novela es, en este sentido, síntoma de las tensiones socio-culturales del país y del continente entre 1966 y 1969–. El Peronismo –en tanto Otro interno relevante, para Pla, en la propia cultura– deviene aquí enteramente positivo, en abierto contraste con su configuración negativa en *Las brújulas muertas* [cfr. Goldar 1971].

Imágenes como las bernianas en *Intemperie*, resultan anamorfismos de los otros niveles de lenguaje. Si cualquier imagen constituye un extraordinario montaje de tiempos heterogéneos que forman positiva y productivamente anacronismos –en el sentido de Didi-Huberman–, con más razón este carácter de la imagen se agudiza si se trata de pinturas vanguardistas o experimentales. Si las imágenes son objetos heterogéneos, complejos, sobredeterminados; si de por sí implican perspectivas diversas y coexistentes dentro de un mismo marco, que por consiguiente desde aquéllas conllevan diferentes tiempos y espacios convergentes en la imagen que tenemos ante nuestra mirada [Didi-Huberman 2006 y 2008], esto es todavía más agudo en imágenes pictóricas como las referenciadas en el montaje lingüístico-visual que muta lo mimético de este relato. Si la novela deviene una sucesión de múltiples planos de lo real e imaginario coexistentes y conectados mediante impensados y creíbles pasajes, lo pictórico indicado contribuye a dicho efecto perlocutivo del texto que en esto también apela intensamente al lector. ¿Por qué el uso de lo visual-imaginario berniano? ¿Por qué la serie de “payés” (hechiceras) gambartianas es, igualmente, incorporada con versatilidad a su *collage* de referencias artístico-culturales? Porque así las otredades de las villas miserias, pobres, marginales y luchadores obreros, porque así las otredades de lo regional indígena y las mujeres vuelto arte, manifiestan

la indagación de la alteridad –por momentos con alcances antropológicos– que la novela presenta rompiendo con los anteriores realismos sociales, experimentando desde lo artístico, manifestando con extraordinaria materialidad aquellos mundos. Las palabras, convergentes con aquello que traen y generan las imágenes, consiguen la mencionada materialidad que contribuye a la singular consistencia estética de *Intemperie*.

## Bibliografía

- A.A.V.V. 1981. *Más allá del Boom: Literatura y mercado*. México: Marcha Editores.
- ADORNO, THEODOR W. 1984. *Teoría estética*. Ed. de Gretel Adorno y Rolf Tiedemann. Trad. Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez. Buenos Aires: Hyspamerica.
- AUERBACH, ERIC. 1950. *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*. Trad. I. Villanueva y E. Ímaz. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BAJTIN, MIJAIL. 1989. *Teoría y estética de la novela*. Trad. Tatiana Bubnova. Madrid: Taurus.
- . 2002. *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*. Selec., trad., comentarios y pról. de Tatiana Bubnova. Madrid: Taurus.
- BAREI, SILVIA; LEUNDA, ANA INÉS. 2008. *Pensar la cultura III: Retóricas de la alteridad*. Córdoba: Colección Cuestiones Retóricas.
- BARTHES, ROLAND. 1992. *S/Z*. Trad. Nicolás Rosa. México: Siglo XXI.
- BOVIN, MAURICIO; ROSATO, ANA; ARRIBAS, VICTORIA. 2010. *Constructores de otredad: Una introducción a la Antropología Social y Cultural*. Buenos Aires: Antropofagia.
- BRACAMONTE, JORGE. 2009. "Novelas que comienzan: La narrativa experimental en Argentina a partir de Macedonio Fernández y Roger Plá". *Actas II Congreso Internacional "Cuestiones críticas"*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria-Centro de Estudios de Literatura Argentina. Digitalizado en línea: <[www.celarg.org](http://www.celarg.org)>.
- . 2010. "Alrededor 'Del diario de Ricardo' en *Los robinsones* de Roger Plá, o formas de revisar lo mimético". *Actas del II Coloquio Internacional Escrituras del yo*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria-Centro de Estudios de Literatura Argentina. Digitalizado en línea: <[www.celarg.org](http://www.celarg.org)>.
- . 2011. "Más allá de lo representacional: Conjeturas sobre la narrativa experimental en Argentina a partir de Roger Plá". *XV Congreso Nacional de Literatura Argentina*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. 167-77.
- BÜRGER, PETER. 1997. *Teoría de la vanguardia*. Trad. Jorge García. Pról. Helio Piñón. Barcelona: Península.
- CAPDEVILA, ANALÍA. 2009. "Roger Pla, la novela total". Roger Plá. *Intemperie*. Rosario: Editorial Municipal. 13-49.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. 2006. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial.
- . 2008. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad. y nota preliminar de Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- EAGLETON, TERRY. 1997. *Ideología: Una introducción*. Trad. Jorge Vigil Rubio. Barcelona: Paidós.
- ECO, UMBERTO. 1985. *Obra abierta*. Trad. Rosé Berdagué. Barcelona: Planeta-Agostini.
- . 2012. *Sobre literatura*. Trad. Helena Lozano Miralles. Buenos Aires: Sudamericana.
- GARCÍA, FERNANDO. 2009. *Los ojos: Vida y pasión de Antonio Berni*. Buenos Aires: Booket.
- GOLDAR, ERNESTO. 1971. *El peronismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Freeland.
- JAUSS, HANS ROBERT. 2003. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós.

- LLARENA, ALICIA. 1997. *Realismo Mágico y lo Real Maravilloso: Una cuestión de verosimilitud*. Gaithersburgh: Hispamérica.
- LIBERTELLA, HÉCTOR. 1975. *Nueva escritura latinoamericana*. Caracas: Monte Ávila.
- PLÁ, ROGER. 1945. *Antonio Berni*. Buenos Aires: Losada.
- . 1954. "Lo indígena y la tierra en la pintura de Gambartes". *Gambartes*. Buenos Aires: Bonino.
- . 1966 [1946]. *Los robinsones*. Buenos Aires: CEAL.
- . 1969. *Proposiciones. (Novela nueva y narrativa argentina)*. Rosario: Biblioteca.
- . 1973. *Intemperie*. Buenos Aires: Emecé.
- . 1982, 1960. *Las brújulas muertas*. Pról. Osvaldo Svanascini. Buenos Aires: CEAL.
- . 2009. *Intemperie*. Rosario: Editorial Municipal.
- SARTRE, JEAN PAUL. 1982 [1940]. *Lo imaginario*. Trad. Manuel Lamana. Buenos Aires: Losada.
- VARGAS LLOSA, MARIO. 1971. *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- VERBITSKY, BERNARDO. 2003 [1957]. *Villa miseria también es América*. Buenos Aires: Sudamericana.
- WILLIAMS, RAYMOND. 2009. *Marxismo y literatura*. Trad. Guillermo David. Buenos Aires: Las Cuarenta.





## TELURISMO, VANGUARDIA Y TIEMPO LITERARIO EN *DOÑA BÁRBARA*

The Telluric, the Avant-garde and the Literary Time in *Doña Bárbara*

**Miguel GOMES**

The University of Connecticut-Storrs

Miguel.Gomes@uconn.edu

### **Resumen**

Para legitimar su propia modernidad, los escritores y críticos asociados al Boom solían describir a Rómulo Gallegos como un autor arcaico, neonaturalista o neorromántico, todavía activo en el siglo XX. Este artículo se propone reconstruir el horizonte de expectativas que cimentó el prestigio inicial de *Doña Bárbara*. Se argumenta que su éxito se debió al menos parcialmente a la proximidad —que después dejaría de percibirse con claridad— entre el regionalismo o mundonovismo y la estética de vanguardia. La comprensión del interés de Gallegos en la cinematografía resulta esencial para entender dichas afinidades.

**Palabras clave:** vanguardia, mundonovismo, regionalismo, Rómulo Gallegos.

### **Abstract**

In order to legitimize their own modernity, the writers and critics associated with the Spanish American "Boom," used to depict Rómulo Gallegos as a neo-naturalist or neo-romantic author still active in the 20<sup>th</sup>-century. This article aims at reconstructing the original horizon of expectations of Rómulo Gallegos's *Doña Bárbara* in order to comprehend its initial impact and prestige. It argues that its success was due in part to affinities between the Latin American literary regionalism and the avant-garde aesthetics. Understanding Gallegos's interest on cinema is essential to redefine the links of his 1929 novel and the art of his time.

**Keywords:** Avant-garde, Literary Regionalism, Rómulo Gallegos.

### **La historia literaria como arma**

Las caracterizaciones panorámicas de la vanguardia hispanoamericana suelen coincidir en dos rasgos: la reacción contra el modernismo y el protagonismo de un género, la lírica. El primero, sustentado por numerosos manifiestos y proclamas, resulta indiscutible; le da al arte del Nuevo Mundo un móvil independiente de la guerra contra la tradición —en general— emprendida por la vanguardia europea. La laguna que sugiere el segundo rasgo, sin embargo, es engañosa. No me refiero solo a que se ignore una vasta producción narrativa o ensayística. La crítica que hacia la

mitad del siglo XX evaluó el pasado inmediato contribuyó a borrar de él un hecho esencial: la llamada “narrativa telúrica” o “novela de la tierra” de las décadas de 1920 y 1930, cuyos nombres más destacados son los de Rómulo Gallegos, José Eustasio Rivera y Ricardo Güiraldes –además de otros especializados en subgéneros como el indigenista o el negrista–, es inteligible como fenómeno afín a la vanguardia.

Esporádicamente, varios críticos han tratado de corregir el desacierto. Nelson Osorio fue de los primeros, postulando el sistema plural con que se libró la batalla contra el modernismo:

[La fisonomía de esa etapa parece] no solo compleja sino aun contradictoria, puesto que [...] los impulsos de superación del Modernismo no se encauzan por una sola vía. En la producción [...] postmodernista [...] se encuentran tanto las obras del llamado Mundonovismo regionalista y rural como las más agresivas creaciones de un vanguardismo urbano y cosmopolita [1981: 232-3].

En esa estela, con el aporte de matices pertinentes, han seguido otros: el caso de Javier Lasarte es memorable [99-100]. En discusiones complementarias recientes, Vicky Unruh [125-169] y Gwen Kirkpatrick [177-178] asimismo han enfatizado la simultaneidad de manifestaciones vanguardistas y nacionalistas en Latinoamérica.

¿Por qué sucedió la disociación tan radical de los diversos antimodernismos en la perspectiva de muchos lectores? La razón más importante fue que escritores y críticos postvanguardistas o postmundonovistas, para fortalecer su capacidad de persuasión y maniobrar intelectualmente, necesitaron hacer una historia propia en la que figuras encumbradas previas perdieran la autoridad que el reconocimiento internacional les había dado: no poca era la veneración que se sentía por hombres que, como Güiraldes, Rivera y Gallegos, encarnaban tempranos símbolos de lo “nuestro” o, el tercero sobre todo, de la lucha por el progreso y la democracia<sup>1</sup>. La estrategia escogida por los “nuevos” fue apartar a sus antecesores de su contexto antimodernista, omitir su proximidad a las vanguardias para reubicarlos mentalmente en el siglo XIX, como supervivencias de otras eras. Alejo Carpentier sostuvo que las obras del trío mencionado “regresaban a la condición fetal” [Klahn y Corral: I, 436]; Mario Vargas Llosa los retrató como novelistas “primitivos” [II, 359] y Gabriel García Márquez vio en ellos, no padres literarios, sino “abuelos” [II, 119]. La crítica que infla el papel del naturalismo en las novelas de la tierra ha contribuido a tal reescritura de

---

<sup>1</sup> Todo lo que puede decirse respecto de la figura de Gallegos como factor en las transacciones que se verifican en la sociedad literaria venezolana e hispanoamericana ha sido inmejorablemente formulado por Carlos Pacheco en un artículo de 2006.

la historia. Sugerir, mientras se silencian sus vínculos con la época en que aparecieron, que *Doña Bárbara*, *La vorágine*, *Canaima* o *Don Segundo Sombra* mantienen vivas las enseñanzas de Zola o, según Carlos Fuentes, el “dualismo simple, maniqueo” de Sarmiento [Giacoman: 53], repite el subjetivísimo prejuicio favorecedor de autores posteriores. No cuesta entender que estamos ante una “lucha simbólica” –así las llamó Pierre Bourdieu– en el seno de la sociedad literaria: la puesta en el pasado del canon inmediato potenció las iniciativas de los narradores que en las décadas de 1950 y 1960 se convirtieron en la clase dominante del campo cultural hispánico. En los medios artísticos los movimientos, los géneros o las prácticas estilísticas funcionan como divisas o armas en las transacciones o los combates “eufemísticos” que distribuyen cuotas de un poder intangible mediante el cual se decide quiénes son artistas mayores y menores, centrales y marginales, modernos y anticuados [Bourdieu: 234-88]. La historia –estética o de cualquier otro tipo– tiene también esa cualidad plástica y legítima a quienes la formulan en sus propios términos.

### **Los lectores vanguardistas de *Doña Bárbara***

Para reconstruir con objetividad la historia literaria reciente, así pues, hemos de distanciarnos de la versión propuesta por el círculo de escritores e intelectuales que en la segunda mitad del siglo XX se presentó a sí mismo como invariable clímax o destino de la tradición. Creo que la relectura de Rómulo Gallegos –autor que pasa del prestigio indisputable a la enconada devaluación, al menos en dicho círculo– puede ser beneficiosa. A ella se dedicarán estas páginas. ¿Cómo se conceptuó en las décadas de 1920 y 1930 su labor y, sobre todo, la novela que le granjeó más fama, *Doña Bárbara* (1929)? ¿Se la desgajó de la contemporaneidad? ¿Cómo se explica su rotundo éxito?

El primer paso para reconstruir de modo confiable el horizonte de expectativas inicial no es tanto recordar los premios internacionales, la gran difusión del libro y su consecuente popularización cinematográfica –datos que siempre hemos tenido a nuestra disposición–, sino saber qué opinaban de Gallegos los escritores con los que convivió. Joaquín Gabaldón Márquez, que ha dejado testimonios abundantes del pensamiento de la generación venezolana del 28, en la que se gestó una vanguardia caracterizada por la orgánica fusión de americanismo, voluntad política y estética, describe exactamente cómo los allegados al novelista reaccionaron entre 1927 y 1928 ante la lectura de la todavía inédita *Doña Bárbara*:

Teníamos unas reuniones literarias espontáneas, pudiera decirse, en la Tipografía Vargas [...]. Ardía la “vanguardia” entonces en su original fervor[,] en trance de condensación del grupo [...]. Fue allí donde tuvimos noticia

directa de cómo Gallegos estaba imprimiendo un libro que debía circular en breve. Fue también allí donde oímos la lectura de algunos capítulos de la obra [“La Devoradora de Hombres” y “El Rodeo”]. Lo cierto es que una fuerte, sincera, verdadera emoción produjeron aquellas magníficas descripciones [...]. ¡Esto también es vanguardia! [...]. Así menudearon los comentarios y las exclamaciones, explosiones de juvenil admiración. Y así quedaba tácitamente incorporado Rómulo Gallegos a la falange vanguardista [Subero: I, 79].

Préstese atención a que el criterio de identificación de Gallegos con la vanguardia es textual y no caprichoso: la índole de sus “descripciones”.

Contamos con testimonios adicionales de que en esa época no se percibía a Gallegos como ajeno a las empresas de los más jóvenes. Un elogio a la aparición de *Válvula*, la revista más representativa del vanguardismo venezolano, lo incluye, por ejemplo, encabezando la lista de asistentes al banquete de lanzamiento [“Triunfal irrupción *valvulística*”, *Élite*, 3, 121 7 ene. 1928: s.p.] y, como ha señalado Javier Lasarte, aquí y allá se nota una especie de “pacto” entre el espíritu de los innovadores y Gallegos [106]. Cabe agregar que la resistencia a la dictadura de Juan Vicente Gómez formaba parte de ese pacto, y así se encarga Gabaldón Márquez de aclararlo en sus memorias.

El equívoco de separar los telurismos y el experimentalismo de las agrupaciones juveniles también se desmorona cuando nos topamos con textos más tempranos que los que he señalado. El vanguardismo latinoamericano y sus poéticas aladañas desde el principio tuvieron en la mira un arte que se esforzara en conocer claves autóctonas. Henrique Soublette, uno de los fundadores, junto con Gallegos, de la revista *Alborada*, ya en 1910 mostraba la inclinación de los posteriores vanguardistas continentales tanto a rechazar el modernismo como aspectos del futurismo italiano, pero no el impulso renovador básico de este [Osorio 1988: 29]:

[Se] afirma que existen entre nosotros jóvenes de legítimo talento que han tomado en serio la cuestión del futurismo [...]. ¡Oh, no, jóvenes, no hagáis tal cosa, no os dejéis arrebatar por los versos del millonario Marinetti! ¡Cantad sí los ferrocarriles, los automóviles y los aeroplanos, que todo eso es la civilización que tanta falta nos hace; cantad las luchas del Hombre con la Selva, que permanece aún dueña y señora de más de las nueve décimas de la patria! [A]cabad, por vida vuestra, con esa cáfila de poetastros afeminados y neuróticos, que bajo un sutil pretexto de exquisitez dedican su vida entera a confeccionar ridículos sonetines, madrigales estúpidos y cuentos o poemitas, cuando más, en que una fácil musiquita suple la falta absoluta de inteligencia [...]. Allá, entreténtense los futuristas del Mediterráneo en quemar museos

y aporrear mujeres; nosotros aquí tenemos algo más serio y más grande que hacer: desmontar una selva de millón y medio de kilómetros cuadrados [Osorio 1988: 28].

Leídas con detenimiento, las líneas de Soubllette adelantan la ideología en la que cristalizarían las novelas galleguianas. Los “futuristas” del Nuevo Mundo debían entregarse a empresas como la que produciría a *Doña Bárbara* y *Canaima*.

Del período postmodernista se apoderaría un vanguardismo *telúrico*. El adjetivo que elijo me parece justificado: el nacionalismo de la vanguardia latinoamericana (en este punto no debería obviarse a los brasileños) aglutina diversos grupos. La indagación de lo americano atrajo a quienes revisaban el canon modernista criticando su exuberancia; atrajo al sector criollista del modernismo y lo hizo perder la ingenuidad ornamental de su paisajismo; atrajo a los últimos discípulos de Zola o los novelistas rusos, actualizándolos con recursos estilísticos de proveniencia cubista, futurista o expresionista. Podría asegurarse que el compromiso con los avatares continentales a la larga sintetiza todas las sectas vanguardistas hasta hacerlas desaparecer de la perspectiva crítica como entidades independientes unas de otras –como lo ansió el “panbeldokie” del “neocriollista” Alejandro Xul Solar [40]–. La vanguardia hispanoamericana se recategoriza a sí misma definiéndose como “americanismo” o “mundonovismo” –nombre que el prestigioso ensayista chileno Francisco Contreras venía dándole desde antes de 1919 al encuentro de vanguardismos provenientes de Europa y postmodernismos locales–:

La revolución modernista [...] no significaba más que la búsqueda, en el dominio extranjero, de los elementos culturales necesarios para poder explotar el tesoro propio. Era indispensable un nuevo movimiento que reaccionara contra la actitud falsa del modernismo y adaptara sus verdaderas conquistas [...] al medio hispanoamericano. Este gran movimiento vernáculo se extiende también a las artes [...]. La derrota del positivismo [...] rehabilita la tradición nacional y el gusto por las cosas de la tierra [...]. No pocos de los seguidores de las modalidades de vanguardia, que penetran en pos de la guerra europea, como R. Güiraldes, Silva Valdés [...], Jorge Mañach se incorporan también a la corriente vernácula; pues si esas modalidades, por su inclinación al cosmopolitismo[,] no pueden convenir a nuestros países [...], son perfectamente adaptables. Puede decirse que todos los escritores de América han comprendido, al fin, que después de haber estudiado [...] el arte europeo era menester crear con su propia alma [...]. Ciertos críticos han denominado este movimiento americanismo literario; yo lo he llamado Mundonovismo, porque aquel término sugiere la idea de la acción yanqui, y

porque este significa a la vez arte del Nuevo Mundo y arte del mundo nuevo [352-7]<sup>2</sup>.

Hispanistas influyentes de los últimos años –Pedro Lastra, Cedomil Goić, Roberto González Echevarría, entre otros– han propagado el nombre de *mundonovismo* como adecuado para la corriente que dominó la escena hispanoamericana tras el modernismo. Creo que los elementos históricos que intenta congregar la palabra se hallan también en las circunstancias originales de *Doña Bárbara*.

### Escritura y tiempo literario

Examinaré ahora algunas operaciones textuales que explican la modernidad vanguardista o paravanguardista que vieron en la novela de Gallegos sus contemporáneos.

En primer lugar, habría que acotar que el inflexible y arcaizante dualismo que se le atribuye es relativo. Aunque el libro esté signado por dicotomías, estas distan de lo “primitivo”. La disputa de civilización y barbarie se supedita a otra, hecha explícita en la que el autor consideró la edición definitiva del libro, de 1954, gracias a un prólogo provocador desde sus primeras líneas:

Tal vez no les agrade a todos los lectores de este libro que yo les diga que sus personajes existieron en el mundo real, pues si alguna función útil desempeña una novela es la de ser una puerta de escape de ese mundo, donde los seres humanos y los acontecimientos proceden y se producen de un modo tan arbitrario y disparatado que no hay historia de ellos que satisfaga la necesidad de ordenamiento lógico que experimenta el hombre cuando no tiene nada que hacer, o sea, cuando está parada la máquina de los disparates, cuando no de las monstruosidades, mientras que aun en las peores novelas se descubre alguna inteligencia ordenadora [...]. Una vez más, en el limbo de las letras todavía sin forma, hubo personajes en busca de autor. A Pirandello lo encontraron los suyos en un escenario de teatro, alzado el telón, sin público en la sala; a mí se me acercaron los míos en un lugar de la margen derecha del Apure, una tarde de abril.

---

<sup>2</sup> Merece la pena acotar que Alejo Carpentier, en diversas oportunidades, pero particularmente en el prólogo de 1975 a la reedición autorizada por él de *Écue-Yamba-Ó* (primera versión, 1927; primera edición, 1933), reconoce los lazos de la “narrativa de la tierra” y la vanguardia: justo antes de 1927 “dos novelas vienen a romper, en menos de dos años, nuestra visión de la novela latinoamericana: *La vorágine* (1924) y *Don Segundo Sombra* (1926) [...]. Ahí estaban, pues, los modelos. Ese era el rumbo. Pero ahora surgía otro problema: había que ser vanguardista [...]. Había, pues, que ser ‘nacionalista’, tratándose, a la vez, de ser ‘vanguardista’” [7-8].

Estaba yo escribiendo una novela cuyo protagonista debía pasarse unos días en un hato llanero y, para recoger las impresiones de paisaje y de ambiente, fui yo quien tuvo que ir a los llanos de Apure, por primera vez, en el dicho abril de 1927 [3].

Hacia el final encontramos una nueva manera de presentar la génesis creadora:

Por exigencias de mi temperamento yo no podía limitarme a una pintura de singularidades individuales que compusieran caracteres puros, sino que necesitaba elegir mis personajes entre las criaturas reales que fuesen causas o hechas del infortunio de mi país, porque algo además de un simple literato ha habido siempre en mí [6].

Este pasaje evidencia uno de los conflictos registrados en las páginas de *Doña Bárbara*: el de una “simple literatura” y una literatura “algo más”, la de lo “real”; merece nuestra atención porque críticos lúcidos como Juan Loveluck, intentando retratar las fuerzas puestas en juego en la narrativa hispanoamericana, han hablado de un choque de la “novela pura” y la “impura” como fenómeno característico del siglo XX [17]. Pero cuidado: si bien el prólogo galleguiano saca la conclusión de que el “simple literato” ha sido derrotado, los razonamientos previos lo desmienten. El lector atento notará que la primera oración del texto liminar encierra una ambivalencia; el hablante no dice inspirarse en la realidad para forjar una ficción; si reparamos en las palabras exactas, ocurre lo contrario: “los personajes existieron en el mundo real” —el poder de la ficción es tan grande que puede existir en un ámbito que no le pertenece, *es anterior a sí misma y, hasta cierto punto, se creó a sí misma*—. La mención de Pirandello surte un efecto similar, reforzado cuando se presenta al autor gobernado por su propio libro, arrastrado por él a Apure. Puede ser que la lógica nos convenza de que la novela viene después del viaje, pero el ingenuo método documental expuesto implica un giro de la imaginación poco obvio: la escritura obliga al autor a hacer realidad la ficción y no al revés —la iniciativa de escribir ofrece sus personajes a Gallegos, también un personaje construido paratextualmente<sup>3</sup>—.

Tal como el prólogo se desmantela gracias a las distinciones que plantea, el resto de la novela está minado de falsas dicotomías que disfrazan mal lo que, en el fondo, son paradojas, enigmas que la razón no logra explicar como defectos de la inteligencia. En ese orden de ideas, me atrevería a afirmar que *Doña Bárbara* reserva todavía sorpresas que niegan el adocenamiento que se le achaca: sus sutilezas, su profunda

<sup>3</sup> Véase al respecto lo comentado por González Echevarría (1998: 142-143) a partir de un artículo sobre Gallegos de John Englekirk.



rebeldía e independencia con respecto a la ideología de Gallegos —el político— la convierten en un texto “moderno” [González Echevarría 1985: 46], desgarrado y problemático, en lucha con su autor y consigo mismo.

Ahondemos en la realidad que pretende construirse en sus páginas. El narrador posee casi siempre un conocimiento absoluto de todos los seres y sus pensamientos. Es el encargado de dictaminar qué es cierto y qué no lo es; en su omnisciencia, define los límites de la superstición como pérdida del sentido de lo real producido por la barbarie. Doña Bárbara domina a sus hombres manipulando sus percepciones de lo natural y lo sobrenatural: la brujería es una de las líneas fundamentales de su caracterización. Desde el principio la tercera persona omnisciente sugiere que las facultades de la cacica están más cerca de la astucia que de la magia; para ello, suele recurrir al punto de vista de sus allegados. Cuando El Brujeador, por ejemplo, trae a doña Bárbara noticias de la venida de Santos Luzardo, Balbino Paiba presencia crédulamente cómo esta “ve” el acontecimiento en un vaso de agua; pero El Brujeador es más sabio: “se retiró de la mesa con estas frases mentales: —Perro no come perro. Que te lo crea Balbino” (46). El escepticismo positivista del narrador se repite en episodios similares. Cuando se refiere la muerte de Paiba ordenada por la cacica, se vale de un peón anónimo:

Oyéronse detonaciones hacia los lados de La Matica.

—Ya empezaron a trabajar los güínchestes —dijo uno.

—Hay un revólver contestando —añadió otro [...].

Algunos se disponían a encaminarse a La Matica, cuando apareció doña Bárbara, diciéndoles:

—No hay necesidad. Ya Balbino cayó.

Volvieron a mirarse las caras los vaqueros, con el supersticioso recelo que les inspiraba la “doble vista” de la mujerona, y cuando ella había entrado de nuevo en la casa, uno insinuó la explicación:

—¿No se fijaron en que el revólver se calló primero? Los últimos tiros fueron de güínchestes.

Pero ¿quién les quitaba ya de las cabezas a los servidores de la bruja del Arauca que ella había “visto” lo que estaba sucediendo? [225].

Nótese el empleo de comillas: son barrotes detrás de los cuales se coloca el universo de la peonada. Esa técnica de demarcación reaparece al hablarse de creencias llaneras (“el familiar”, “el Cotizado”, “el Socio”). Sin embargo, no todo en el deslinde queda claro para el lector. Creo que la rigidez que un sector de la posteridad imputa a Gallegos queda desmentida con la introducción paulatina de la ambigüedad en un

discurso predominantemente racionalista. Aunque se le reproche también a la novela la falta de elaboración psicológica de sus personajes, la clave está en el interior de Bárbara, ser más denso de lo que permiten suponer las constantes denuncias de sus engañosas. En efecto, las creencias de la protagonista se elevan sobre la superstición:

En cuanto a la conseja de sus poderes de hechicería, no todo era tampoco invención de la fantasía llanera. Ella se creía realmente asistida de potencias sobrenaturales y a menudo hablaba de un “Socio” que la había librado de la muerte, una noche, encendiéndole la vela para que se despertara, al tiempo que penetraba en su habitación un peón pagado para asesinarla [...]. De aquí se originó la leyenda de su pacto con el diablo [29].

La admisión de un matiz posible en el sentido de lo real hecha en los primeros capítulos se desarrollará al final de la Segunda Parte, cuando las conversaciones con el espíritu tutelar se dramaticen desde el punto de vista de Bárbara. La desazón que le causa un enfrentamiento con su hija Marisela, que la llama “bruja”, trastorna a la cacica. Apenas dominándose a sí misma, esta nota que “el Socio” se independiza:

—¡Calma! —se recomendó mentalmente—. ¡Calma!  
 Y enseguida la impresión de haber oído una frase que ella no había llegado a pronunciar:  
 —Las cosas vuelven al lugar de donde salieron.  
 Eran las palabras que había pensado decirse para apaciguar su excitación; pero “el Socio” se las arrebató de los labios y las pronunció con esa entonación familiar y extraña a la vez que tiene la propia voz devuelta por el eco.  
 Doña Bárbara levantó la mirada y advirtió que en el sitio que hasta allí ocupara su sombra, proyectada en la pared por la luz temblorosa de la lamparilla, estaba ahora la negra silueta de “el Socio” [172-3].

Podría alegarse que, a partir de ese instante, también la otra realidad, la embrionaria desde el comienzo en la creencia de la mujer, se independiza del narrador positivista galleguiano. En el alma de Bárbara no hay testigos que encarnen de pronto la razón y nos hagan ver engaños. De hecho, en ningún momento la hasta ahora omnipotente tercera persona narrativa se atreve a ironizar la relación de la bruja con su tutor fantástico: otras leyes, respetadas por la inteligencia ordenadora del relato, parecen regir la intimidad de la protagonista. Son, precisamente, las que nos conducen al final de la novela y hacen misterioso el destino de Bárbara. Pero ya tendremos oportunidad de ocuparnos a fondo de ello —baste aquí subrayar la seriedad y el verismo con se cuenta el diálogo ritual en que se decide el desenlace—. Una sombra parlante: ¿estamos ante un delirio, realidad entrecomillada de una demente, o, más

bien, una realidad maravillosa que le gana terreno a la lógica común, civilizada? El texto de Gallegos no ofrece respuesta definitiva.

Con tales medias tintas se relaciona una cuestión estudiada por André Michalski. Sus sugerencias, contra las de la mayoría de los críticos que promocionaron al Boom o la “nueva narrativa” postmundonovista, recalcan el poco primitivo desdoblamiento discursivo al que me refiero. La clave, según Michalski, está en la “combinación de simbolismo y realismo” que nos coloca ante una heroína “con dos naturalezas, una humana, racionalista, la de un personaje de novela realista, y otra fabulosa, como los personajes de los cuentos de hadas” [1015]. Si, por una parte, el narrador nos prepara para un tipo de relato como los de Zola, donde la cosmovisión del autor implícito está regida por la ciencia y los procesos verosimiladores de la ficción, por otra, múltiples indicios textuales desvían nuestros códigos de interpretación hacia un género incompatible con la novela realista o naturalista: el cuento popular de corte fantástico. El capítulo que introduce al personaje central “empieza con la triple repetición de unas palabras cabalísticas, propias de una leyenda [‘¡De más allá del Cunaviche, de más allá del Cinaruco, de más allá del Meta!’]” [Michalski: 1015]. Diversos episodios, además, recuerdan lugares comunes de mitos y otras formas narrativas orales: el viaje en bongo de Santos remite a los barcos encantados y las travesías de los héroes en busca de proezas; la doma del mostrenco es la prueba ritual; los caimanes substituyen a los dragones; Marisela, olvidada por su siniestra madre y descrita como “más arisca que un báquiro” –los compañeros de Odiseo fueron convertidos en cerdos por otra bruja, Circe–, cuando conoce a Santos y se da inicio a su progresiva educación, es “desencantada”: de hecho, hay algo mágico en el momento en que Santos le lava la cara en un capítulo que se titula, para que no queden dudas, “La bella durmiente”. La novela, en suma, es una curiosa mezcla de opuestos, “un mito narrado con la técnica del relato realista”, lo que la sitúa “bastante cerca de lo que hoy se llama *realismo mágico*” [Michalski: 1021]. No me parece de más recordar que “lo real maravilloso” o el “realismo mágico” han sido señas de identidad de narradores que tacharon la obra de Gallegos de regresiva u obsoleta.

El reto a la “realidad real” anhelada por el narrador que se presentaba a sí mismo como más que un “simple literato” es más complejo. Aquí conviene considerar lo que Carlos Alonso apunta en torno al papel de la alegoría en *Doña Bárbara*. Este tipo de escritura, sobre todo desde el romanticismo, se asocia desdeñosamente a lo premoderno [Man: 187-208]. En gran medida, la distancia que suele interponerse entre la “nueva narrativa” y la de Gallegos, percibida como estática o dogmática, se debe a que solo se presta atención a los niveles alegóricos superficiales de su novela: los onomásticos, demasiado evidentes, anticuados por su método directo de confrontar el altruismo, las miradas a lo alto de la finca Altamira, propiedad de

Santos Luzardo –santa luz civilizadora–, y la finca El Miedo, regida por la barbarie hecha mujer. No obstante, advierte Alonso, si bien la alegoría requiere una fijación de significados, es decir, reducir a dos planos –el literal y el figurado– la intelección de lo narrado, *Doña Bárbara* se caracteriza por una “ansiedad de interpretar” que acumula pasajes alegóricos reiterativos de la antinomia básica de civilización y barbarie [118-25]. Lo literal, así, remite a lo figurado, pero este último nivel puede conducir a una segunda figuración; esta, a una tercera, y así sucesivamente: no solo se presenta a Santos en oposición a la “devoradora de hombres”, sino que el gesto se duplica en su educación de Marisela, y se triplica en la doma de la yegua Catira por parte de uno de sus hombres, y se cuadruplica en el adoctrinamiento de Antonio Sandoval, ganado a los métodos legales. Las acciones tejen una red de ecos; nuestra atención, de ese modo, no se concentra en los paralelismos entre escritura y mundo exterior, sino entre una esfera de la escritura y otras, y el resultado –me permito llevar los planteamientos de Alonso a sus últimas consecuencias– es una autorreferencialidad que anula los efectos iniciales de la alegoría política diseñada por el más que “simple literato”. La mimesis de *Doña Bárbara* es menos un reflejo de la geografía o la sociedad llanera que de la ficción misma.

Lo señalado desemboca en otra atenuación de los efectos de verosimilitud de la novela. Edoardo Crema, al comparar *Doña Bárbara* con *La Vorágine* y *Don Segundo Sombra*, destaca una virtud de la obra galleguiana: la “unidad dramática”. Con esa expresión alude a la simétrica conexión de episodios, el elaborado entrecruzamiento de causas y efectos en la trama y las subtramas que acabará encadenando las transformaciones anímicas de Bárbara, Santos, Lorenzo Barquero y Marisela [5]. Crema concluye que, a diferencia de las flojamente estructuradas obras de Rivera y Güiraldes, la “organicidad” o “cohesión dramática” de *Doña Bárbara* es tal que “difícilmente se podría quitar uno solo de sus acontecimientos sin correr el riesgo de descomponer el drama”. Prescindiendo del chauvinismo que se adivina en las comparaciones del crítico, la “perfección” estructural del argumento de Gallegos, el coherente laberinto de hechos y alegorías captado por sus lectores, tiene más que ver con el arte o el artificio que con la naturaleza o la realidad “arbitraria y disparatada” a la que alude el Prólogo a la edición definitiva de la novela –que hablaba de la “inteligencia ordenadora” y el “escape del mundo real” que la literatura puede ofrecer–. Por ese camino llegamos a una enorme paradoja: el *Maestro* Gallegos, defensor del compromiso, es autor de una obra, en sus propios términos, “escapista”. Todo eso daría la razón a quienes han sostenido que los discursos alegóricos recalcan la artificialidad de la literatura [Man: 207].

Vinculado a la cuestión de lo real americano, interés máximo del mundonovismo, está el papel que en la novela desempeña el espacio. En numerosas ocasiones se

ha reparado en que el ámbito de las acciones cobra sentido gracias a la ausencia de la ciudad. La misión de Santos es poner en contacto y someter el lugar “bárbaro” al “civilizado”. La naturaleza, que a primera vista es barbarie, pronto se revela como escenario plástico, ni retrógrado ni progresista, sino reflejo de los seres que lo habitan y usan; comprobaremos, por consiguiente, que hay en ella algo parecido a la realidad relativa planteada por la relación psicofísica entre Bárbara y “el Socio”. Avanzada la lectura, no obstante, la ambigüedad del espacio se acentúa, pues si los diálogos de la cacica con seres fantásticos son escasos, la humanización de lo natural persiste, al extremo de que el Prólogo de 1954 aceptó sin rodeos que “el personaje principal de [la] novela” había sido “el paisaje llanero, la naturaleza bravía[.] ¿No son criaturas tuyas todos los de consistencia humana que en este libro figuran?” [4]. La noción diáfana de lo real que parece tener el narrador se problematiza más cuando el medio adquiere rango de sujeto. La personificación y la prosopopeya son figuras retóricas prominentes: el llano “duerme” o “devora hombres”, el carrao “habla” con Marisela, la tierra cruenta “no perdona”. Pero hay que agregar el aspecto religioso o sobrenatural de muchas analogías, que a algunos críticos les recuerdan la creencia indígena en *nahuas* [Michalski: 1019]. Míster Danger y su cunaguaro son uno. El tenebroso Brujeador, secuaz de doña Bárbara, se emparienta con el tuerto del Bramador, gigantesco caimán que vive en El Miedo; el narrador no pierde la oportunidad de enlazarlos: “*El Brujeador* abrió los ojos lentamente, tal como lo hiciera el caimán” [12]. Cuando llega Santos a Altamira los peones aseguran que aparece el Cotizado, fantástico toro protector. Los amantes de la cacica son “bestias que llevaban la marca de su hierro” [126].

Las correspondencias de naturaleza y personajes no se agotan con eso. La estructura de ciertos capítulos dramatiza las analogías: los finales llevan a un clímax las equivalencias, sea a través de metáforas o paralelismos –al estilo, por cierto, del montaje intelectual eisensteiniano–. Un buen ejemplo es “El rodeo” donde se alterna la presentación de las faenas de derribar y castrar toros con los intentos de doña Bárbara de seducir a Santos; cuando este la esquiva y se aleja, en las últimas líneas, la domadora murmura para sí:

–Déjalo que se vaya. Ya ese lleva la sogá a rastras.

Más allá, humillada la testuz contra el pie del árbol, el toro mutilado bramaba sordamente.

Doña Bárbara sonrió de otra manera [124].

La proyección de emociones, sentimientos o presentimientos sobre el espacio natural y viceversa tiene, probablemente, su manifestación más importante en los lazos entre

doña Bárbara y el mundo en que actúa. No olvidemos que la identificación de ambos es tenaz, al punto de que la mujer se proclama como especie de *axis mundi*:

–[...] yo no soy tan ambiciosa como me pintan. Yo me conformo con un pedacito de tierra nada más: el necesario para estar siempre en el centro de mis posesiones, donde quiera que me encuentre [93].

De esto a la declaración de omnipresencia hay poco trecho. La identificación de la protagonista con la geografía es múltiple: la captamos en su origen, donde confluyen los ríos [15]; la captamos en su apropiación del paisaje y su lenguaje: “la voz de doña Bárbara, flauta del demonio andrógino que alentaba en ella, grave rumor de selva y agudo lamento de llanura” [120]; por último, se despiden de nosotros en la secuencia del tremedal, cuando la cacica desaparece sin dejar rastro e intuimos que se confunde con la tierra brutal, la enorme anaconda que apresa por el belfo a la novilla y la arrastra al agua pútrida del pantano, “que se cerró sobre ella con un chasquido de lengua golosa”. Una burbuja, “ojo teñido por la ictericia de la cólera[,] parecía mirar a la mujer cavilosa”: esa imagen cierra la historia de Bárbara, y el resto se entrega a la leyenda, a quienes se preguntan si se habrá suicidado o habrá regresado al lugar de donde vino. El “montaje” de mujer y tremedal –sigo insinuando el ascendiente eisensteniano– se transforma en identidad, encuentro con el Ser.

La profundidad de esas asociaciones terribles a duras penas proviene de una reutilización galleguiana del lenguaje popular, cargado de comparaciones de hombre y naturaleza; o es atribuible a la tradición romántica, que en Latinoamérica, con pocas salvedades, abundó en amables idealizaciones del paisaje. El efecto pesadillesco, inquietante, resulta más cercano al del expresionismo vigente en Europa entre 1907 y 1930. Ese movimiento, al reaccionar contra la preocupación impresionista por el mundo material, dirigió su atención a “la realidad detrás de las apariencias” [Perkins: 94] y pretendió “intuir en forma inmediata el ser, su verdad propia y auténtica” [Modern: 37], lo que con frecuencia suponía la conversión del hombre “en una naturaleza mitológica” [19] y la obsesión del creador con “el sentir subjetivo sobre las cosas” [26] mediante el desarrollo del potencial del lenguaje cotidiano, capaz de formular frases como “el cielo plácido, el mar amenazador o el paisaje ríe, por ejemplo” [27]. El director teatral Max Reinhardt, que tanto influyó en los expresionistas, decía que su ideal visual era el “paisaje imbuido de alma” [Gianetti: 273]. Las citas previas tienen el propósito de resaltar la convergencia de las técnicas de Gallegos y lo hecho por artistas germánicos de la época, validando las lúcidas intuiciones de Enrique Anderson Imbert:

Un análisis estilístico de Rivera, Güiraldes, Gallegos, revelaría los rasgos [...] expresionistas con que animan la naturaleza. Aunque parezca paradójico, yo diría que los escritores que más enérgicamente han presentado las masas naturales como personas activas e intencionadas no son los naturalistas (“el mundo tal como es”), sino los exquisitos de la percepción (“el mundo [...] tal como lo vivo”) [...]. En las novelas de Rivera, Güiraldes, Gallegos, selvas, pampas, ríos, viven, se agitan, quieren y actúan gracias al mismo arte [...] expresionista con que otros escritores se proyectan dentro de cosas que no son necesariamente paisajes [Loveluck: 85].

Naomi Lindstrom ha apuntado la cercanía de ciertas técnicas de Arturo Usler Pietri y el expresionismo alemán [84]; Nelson Osorio ha tenido que reflexionar sobre el aire expresionista de algunos relatos del también venezolano Julio Garmendia (*La formación* 5.2). Dada la acumulación de coincidencias en fechas cercanas, no me parece descabellado señalar como campo fértil para una futura investigación la reconstrucción de puentes concretos entre el mundonovismo de *Doña Bárbara* y esa vertiente de la vanguardia –casi ubicua, por la débil organización del expresionismo germánico en grupos y la pronta absorción de sus gustos e imajinerías por otros movimientos internacionales–. Me atrevería a aseverar que Gallegos, al menos, tiene tanto de expresionista como de naturalista o realista a secas. Aunque no conste que los escritores de lengua alemana hayan influido en él, la conexión entre su obra y el expresionismo podría explicarse de otros modos: las artes plásticas latinoamericanas, desde México hasta el Cono Sur, registran en esa época la impronta germánica [Paz: 68; Xul Solar: 105-7] y el cine apasionó a Gallegos.

La mención del cine exige disquisiciones detenidas, pues completa varios de los argumentos que he desarrollado. Como pocos otros intereses de corte estético, el cinematográfico confirma la sintonía total de Gallegos con su tiempo. A lo largo de su vida, escribiría guiones y argumentos originales para películas, fundaría la empresa Ávila Films y auspiciaría versiones fílmicas de sus novelas. Esos proyectos, aunque casi siempre frustrados, demuestran la importancia que la cinematografía tuvo para él. Rodolfo Izaguirre relata que el novelista llegó a usar materiales fílmicos como soporte de sus escritos [Pardo-Sambrano: 303].

Ávila Films se fundó en 1938, pero la atracción del autor por el cine no data de entonces. En 1924 se filmó una versión de *La trepadora* en la que colaboró con entusiasmo. La adaptación “obtuvo un clamoroso éxito y fue considerada como la ‘primera película venezolana de arte’” [Hernández: 200]. Lo cierto es que el conocimiento que tuvo Gallegos del cine europeo de los años veinte parece haber sido bueno, tanto por la cosmopolita variedad de películas que se proyectaban en Venezuela desde 1896 [172-

3, 212-4, 225-7] como por lo que se desprende de la educación a la que sometió a los empleados de Ávila Films, según Rafael Rivero: “Un día Gallegos reunió al personal de Estudios Ávila e hizo proyectar *El Acorazado Potemkin* de Serguei Eisenstein. Quedamos impresionados” [Pardo-Sambrano: 317].

Además de la temprana afición cinematográfica de Gallegos, ha de tomarse en cuenta que en 1926, cuando está a punto de entregarse a la escritura de la que sería su obra maestra, recorre durante varios meses España, Francia e Italia. En 1928, regresa a Europa y será en Bolonia donde dé por concluida *Doña Bárbara*. Acceso, ciertamente, tuvo a la cinematografía europea. El éxito del cine alemán en España, para no ir muy lejos, parece haber sido arrollador, por las más de veinticinco mil personas que en solo ocho días fueron a ver en Barcelona *El gabinete del doctor Caligari*, de Robert Wiene [Martínez: 191]. El *Journal* de André Gide comenta que aún en febrero de 1928 el *Nosferatu* de F. W. Murnau seguía fascinando a los intelectuales franceses, que lo habían convertido en objeto de culto e incorporado en 1923 a la imaginería surrealista [Picon: 46-7]. Recuérdese que, en esas películas y otras de Fritz Lang, Henrik Galeen o Paul Wegener, tal como sucede en *Doña Bárbara*, el mundo exterior se altera o humaniza para expresar las esencias de los personajes, ocurriendo también lo contrario: los personajes se deshumanizan para dar cuerpo a las amenazas de la naturaleza y lo irracional. En *Caligari* las calles, la arquitectura circundante, los campos que rodean a la ciudad se deforman con la locura del narrador; de *Metrópolis* casi podría decirse, a la manera de Gallegos, que el verdadero protagonista es el lugar donde transcurren las acciones –Buñuel, al reseñar la película, se refería a dos obras en una: la del espacio magistralmente creado, “elemento lírico”, y la de la trama, de menor interés [Eisner 1977: 91-3]–; el conde Orlok del *Nosferatu* era hombre y vampiro a la vez, los murciélagos sobrevolaban sus dominios, los lobos anunciaban su acción maléfica, iba seguido de huestes de ratas a todas partes, las montañas en las que moraba tenían gestos amenazadores, varias secuencias lo comparan implícitamente con plantas carnívoras o mortíferas arañas, su sombra, con vida propia, se cernía sobre inocentes víctimas y, en fin, la luz –¿la “santa luz” que arde? – es lo único que podía liquidarlo: cuando el amanecer lo sorprende, el conde se esfuma sin dejar huellas. Como en *Doña Bárbara*, todos los argumentos de las películas que menciono despliegan batallas del bien contra el mal –y este último, sin duda, es siempre la pieza más atractiva del mecanismo, lo que cautiva al espectador–; también en todas el mal está emparentado con formas de poder –autoritarismo, cacicazgo: médicos que controlan la voluntad de sus pacientes y los usan para cometer crímenes; dictadores para quienes la vida de los hombres carece de importancia; monstruos de la noche que se alimentan de sangre<sup>4</sup>–.

<sup>4</sup> Dato de interés, por tratarse de una “lectura” de la novela en la que participa el autor, es el posible influjo del lenguaje del cine expresionista alemán en ciertos pasajes de la versión filmica de *Doña Bárbara*



Aparte de la sombra animada con quien Bárbara dialoga o los “rebullones” hematófagos que, según Juan Primito, encarnan la Psique de la devoradora de hombres, me gustaría recordar un pasaje de *Doña Bárbara* que remite a infinidad de imágenes de corte cinematográfico con el cuño del expresionismo y su lúgubre *Stimmung*. Santos decide entrar a la habitación donde había muerto José Luzardo, protagonista de la tragedia que arrojó una “maldición” sobre las tierras donde se desarrolla la novela. Nótese los ingredientes siniestros, incluso en la numerología:

Se levantó de la hamaca, cogió la palmatoria donde ardía una vela y le dijo al peón:

–Abre la sala.

Antonio obedeció y, después de batallar un rato contra la resistencia de la cerradura oxidada, abrió la puerta, cerrada hacía trece años.

Una fétida bocanada de aire confinado hizo retroceder a Santos; una cosa negra y asquerosa que saltó de las tinieblas, un murciélago, le apagó la luz de un aletazo [41].

La atmósfera sobrenatural se construye, sobre todo, a partir de referencias visuales ya para entonces codificadas tanto en el cine europeo como en el estadounidense, que asimilaba el ejemplo de aquel [Prager: 9-10]. Juan Liscano, que ha hablado de sus idas al cinematógrafo con el novelista [197], asocia a doña Bárbara con “la hechicera, Circe, Medusa, la esfinge, la hembra carnívora, la araña, el vampiro, [mito] divulgado en forma masiva por el naciente cine” [Gallegos: xxv].

Más allá del estímulo alemán o soviético, el influjo cinematográfico en la escritura de *Doña Bárbara* adopta otras formas. Varios capítulos calcan las sucintas descripciones del guión o las leyendas del cine mudo – “Un bongo remonta el Arauca” [7]; “Aquella misma noche, en *El Miedo*” [43]; “Noche de luna llena, propicia para los cuentos de aparecidos” [47]. Tampoco creo soslayable el valor que cobra el obsesivo término “espectáculo” a la hora de caracterizar la historia como acontecimiento para la mirada:

[Santos saboreó una olvidada emoción:] el espectáculo de la caída de la tarde sobre la muda inmensidad de la sabana [35];

---

dirigida en México por Fernando de Fuentes (1943), con Rómulo Gallegos como guionista y asesor y Alex Phillips como director de fotografía. Las escenas donde Bárbara, a solas, hace “trabajos” de brujería están dotadas de un violento claroscuro que recuerda el de muchas películas alemanas de la década de 1920; el uso estratégico de los espejos tiene un valor simbólico similar al que tenía en obras alemanas como *El estudiante de Praga* (dirigida en 1913 por Stellan Rye y en 1926 por Henrik Galeen) o *Sombras* (dirigida por Arthur Robison en 1923); y, finalmente, la escena donde Juan Primito hace una ofrenda a los rebullones coincide, por estar filmada desde un extremo ángulo bajo combinado con una deformación de la perspectiva, con la célebre toma en que el Conde Orlok del *Nosferatu* recorre la cubierta de un barco tras diezmar a casi toda su tripulación.

[Santos analizaba sus sentimientos,] lo que había sido fruto de reflexiones ante el espectáculo de la llanura [40];

[Avanza el amanecer llanero.] Santos contempla el espectáculo desde el corredor de la casa [56].

A lo que voy con estas citas es a un pormenor que la crítica ensalzadora del nacionalismo o el realismo de Gallegos pasa por alto. Hay en su libro tantas o más remisiones al arte que al mundo. Descontando el “espectáculo” visto en todo por Santos, encontramos seres y sucesos “dramáticos” [21, 72]; el cajón del Arauca es un “cuadro de desolación dentro del marco de la llanura” [36]; la belleza de Marisela, consecuente con el Pigmalión que hay en Santos, es de “estatua” [74]. Piénsese en la presencia del cuento de hadas; la aparición constante de la poesía y la narrativa folklórica llanera, con sus coplas, espantos y diablos; y sumemos a ello que Santos acepta ser un orador: los llaneros “somos de algún modo aficionados a la elocuencia” [69].

Si eso no basta para corroborar que el universo de *Doña Bárbara* es artístico o simbólico antes que reflejo pasivo del exterior venezolano, convendría atender a un último detalle. Cuando la cacica sabe que Santos ha llegado a Altamira, presiente que la confrontación decidirá su destino y una que otra vez tiene visiones de su juvenil y desgraciado amor con Asdrúbal. ¿Qué regresa a ella? Más que su propia memoria, las palabras del narrador en capítulos anteriores, resumidas o citadas incluso con comillas:

Doña Bárbara había depositado el vaso sobre la mesa, asaltada por un recuerdo repentino que le ensombreció la faz:

“Era a bordo de una piragua... Lejos, en el profundo silencio, se oía el bronco mugido de los raudales de Atures... De pronto cantó el yacabó...” [46].

El recurso se asemeja al de ciertas películas que presentan el flujo mental de los personajes con una cámara “omnisciente” [Giannetti: 326-7]. Pero más significativo es que momentos como ese, que se repiten, subrayan que la realidad textual es el texto mismo: las autocitas confirman su emancipación respecto del mundo. El pasado, la vida, la realidad de Bárbara son los que le ha concedido el narrador.

La cacica del Arauca es literatura o, en sentido amplio, arte: Pirandello, cine soviético o germánico, alta cultura y folklore. Que no se limita a aspirar a la “verdad” lo prueba su fin: el narrador, que parecía al tanto de casi todo, al menos de lo que sucedía fuera del alma de la protagonista, de pronto guarda silencio. Se dice que esta se ha arrojado al tremedal; se dice que ha remontado el río y ha vuelto a la selva. De

Santos y Marisela se conoce el final feliz; Altamira está alambrada y sus linderos ya no constituyen un problema. Pero la “hija de los ríos” escapa de la vigilante omnisciencia. Más que derrotada, podría aseverarse que triunfa recobrando una parte de sí: no se esfuma sin antes actuar maternalmente por primera vez, incapaz de matar a Marisela e, incluso, dejándole una herencia. Por eso doña Bárbara está en el “centro” novelesco y Santos suele desdibujarse en cuanto cerramos el libro. Por eso, también, queda al descubierto la inconsecuencia mayor del Gallegos ideólogo: él, como Santos Luzardo, “había emprendido aquel viaje con un propósito y ya estaba abrazándose a otro, completamente opuesto” [14]; Santos no vende Altamira, sino que decide civilizarla; el autor promete no hacer ficción, promete usarla, pero al ideólogo acaba imponiéndose el “simple literato” y, con él, doña Bárbara con su ficcionalidad a cuestas.

Hay esquematismo y ramplonería en quienes acusan de esquemática y ramplona a una obra como esta, que prescinde de la condición instrumental a la que quiso sujetarla el escritor. Su mundonovismo no es continuación de lo pintoresco por lo pintoresco: es su superación; deja atrás el criollismo fácil e, incluso, descarta el naturalismo y los conceptos de realidad del siglo XIX para incursionar en un entendimiento de lo americano propenso a lo maravilloso y al lenguaje de las artes de su tiempo. De nuestra percepción actual, sencillamente, se han suprimido los elementos que explican el éxito y las profundas huellas estéticas que dejó la aparición de *Doña Bárbara*.

## Bibliografía

- ALONSO, CARLOS J. 1989. *The Spanish American Regional Novel: Modernity and Autochthony*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BOURDIEU, PIERRE. 1998. *Les Règles de l'art*. Paris: Éditions du Seuil.
- CARPENTIER, ALEJO. 1979. *Écue-Yamba-Ó*. [1933]. Barcelona: Bruguera. [Edición idéntica a la aparecida en La Habana: Arte y Literatura, 1977].
- CONTRERAS, FRANCISCO. 1937. *Rubén Darío*. Santiago de Chile: Ercilla.
- CREMA, EDOARDO. 1970. “Características diferenciales de *Doña Bárbara*”. *Imagen*, 70-1: 5-8.
- EISNER, LOTTE. 1977. *Fritz Lang*. New York: Oxford UP.
- ENGLEKIRK, JOHN. 1948. “Doña Bárbara, Legend of the Llano”. *Hispania*, 31: 259-70.
- GALLEGOS, RÓMULO. 1977. *Doña Bárbara*. Pról. J. Liscano. Caracas: Ayacucho.
- GIACOMAN, H. F., ed. 1971. *Homenaje a Carlos Fuentes*. New York: Las Américas.
- GIANETTI, LOUIS. 1982. *Understanding Movies*. New Jersey: Prentice-Hall.
- GIDE, ANDRÉ. 1996. *Journal*. E. Marty, ed. Paris: Gallimard.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO. 1985. *The Voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature*. Austin: University of Texas Press.
- . 1998. *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. Durham: Duke University Press.
- HERNÁNDEZ, TULLIO, ed. 1997. *Panorama histórico del cine en Venezuela 1896-1993*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

- KIRKPATRICK, GWEN. 2000. "The Aesthetics of the Avant-Garde". Schelling, V. ed. *Through the Kaleidoscope*. London: Verso. 177-98.
- KLAHN, NORMA; CORRAL, WILFRIDO, eds. 1991. *Los novelistas como críticos*. México: F.C.E.
- LASARTE, JAVIER. 1995. *Juego y nación*. Caracas: Fundarte.
- LINDSTROM, NAOMI. 1977. *Literary Expressionism in Argentina*. Tempe: Arizona State University.
- LISCANO, JUAN. 1969. *Rómulo Gallegos y su tiempo*. Caracas: Monte Ávila.
- LOVELUCK, JUAN, ed. 1969. *La novela hispanoamericana*. Santiago de Chile: Universitaria.
- MAN, PAUL DE. 1983. *Blindness and Insight*. Minneapolis: University of Minnesota.
- MARTÍNEZ, JOSEFINA. 1992. *Los primeros veinticinco años del cine en Madrid (1896-1920)*. Madrid: Filmoteca Española.
- MICHALSKI, ANDRÉ. 1970. "Doña Bárbara: un cuento de hadas". *PMLA*, 5: 1015-22.
- MODERN, RODOLFO. 1965. *El expresionismo literario*. Buenos Aires: Nova.
- OSORIO, NELSON, ed. 1981. "Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano". *Revista Iberoamericana*, 114-115: 227-54.
- . 1988. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Ayacucho.
- . *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela*. En línea: <[www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/08145069782469137420046/index.htm](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/08145069782469137420046/index.htm)>
- PACHECO, CARLOS. 2006. "Texturas de la nación: El intelectual Gallegos como significante político y estético en la cultura venezolana". Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz González Stephan, eds. *Nación y literatura: Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Caracas: Fundación Bigott / Equinoccio. 431-49.
- PARDO, ISAAC; SAMBRANO URDANETA, ÓSCAR, eds. 1986. *Rómulo Gallegos: multivisión*. Caracas: Presidencia de la República.
- PAZ, OCTAVIO. 1979. *In/mediaciones*. Barcelona: Seix Barral.
- PERKINS, GEOFFREY. 1974. *Contemporary Theory of Expressionism*. Bern und Frankfurt: Verlag Herbert Lang.
- PICON, GAËTAN. 1995. *Surrealists and Surrealism*. Geneva: Bookking International.
- PRAWER, S. S. 1980. *Caligari's Children*. New York: Da Capo.
- SUBERO, EFRAÍN, ed. 1980. *Gallegos: materiales para el estudio de su vida y su obra*. Caracas: Centauro.
- UNRUH, VICKY. 1994. *Latin American Vanguard*. Berkeley: University of California.
- XUL SOLAR, ALEJANDRO. 2005. *Entrevistas, artículos y textos inéditos*. P. Artundo, ed. Buenos Aires: Corregidor.



## ESPERIENZA VISSUTA E SCRITTURA NELLA POESIA DI BASSANI

### Experiencia vivida y escritura en la poesía de Bassani

#### Lived Experience and Writing in Bassani's poetry

Alfredo LUZI

Università di Macerata

alfredoluzi@alice.it

#### Riassunto

Seguendo le tracce della metologia proposta da Dilthey fino a Heidegger riguardo il concetto di *Erlebnis* (esperienza vissuta), si rintracciano i rapporti tra vita e opera nella produzione poetica di Giorgio Bassani che si prolunga dal 1939 al 1982.

La ricerca evidenzia le connessioni della dinamica tra biografia e produzione artistica e il conseguente processo d'interiorizzazione psicologica che il percorso autobiografico dell'autore rivela nella sua poesia. L'impatto sul piano psicologico che lo spazio autorappresentato ha nello stesso autore, diventa nei testi proposti spazi di esperienze interiori [Fremont 1976].

Le proposte metodologiche sopra esposte possono essere un utile riferimento per un'analisi critica della poesia bassaniana, che può essere letta o come esperienza autonoma, con una sua originalità di stile e una sua ampiezza d'occasioni, o come laboratorio di temi e nodi che avranno uno sviluppo narrativo, una volta scorporati dalla matrice originaria e amplificati nella loro carica dinamica di proiezioni e figurazioni.

**Parole chiave:** Erlebnis (esperienza vissuta), vita e opera, interiorizzazione, spazio rappresentato.

#### Resumen

Seguendo las huellas de la metodología propuesta desde Dilthey hasta Heidegger respecto del concepto de *Erlebnis* (experiencia vivida), se recuperan los vínculos entre vida y obra en la producción poética de Giorgio Bassani que va de los años 1939 al 1982.

La presente investigación pone al descubierto las conexiones de la dinámica existente entre biografía y producción artística, y el consecuente proceso de interiorización psicológica que el recorrido autobiográfico del autor evidencia en su poesía. El impacto que en el plano psicológico tiene para el escritor el espacio autorepresentado [Fremont 1976], se manifiesta en los textos propuestos como espacios de vivencias o experiencias interiores.

Las propuestas metodológicas arriba enunciadas pueden ser de útil orientación para un análisis crítico de la poesía bassaniana, que puede abordarse o como experiencia autónoma, con una propia singularidad de estilo y una amplitud de circunstancias referidas, o bien como laboratorio de temas o nodos temáticos que tendrán, *a posteriori*, desarrollo narrativo, una vez que se hayan deslindado de la matriz originaria y se amplíen en su carga dinámica de proyecciones y figuraciones.

**Palabras claves:** Erlebnis (experiencia vivida), vida y obra, interiorización, espacio representado.

**Abstract**

Following in the footsteps of the proposed methodology from Dilthey to Heidegger on the *Erlebnis*' concept (lived experience), the links between life and literary work are recovered into Giorgio Bassani's poetic production, ranging from the years 1939 to 1982.

The purpose of this article exposes the dynamic connections between biography and artistic production, and the consequent internalization process, which can be seen in the author's autobiographical journey, manifested in his poetry. The impact that the self-represented space has on the psychological level for the writer [Fremont 1976], is manifested in the proposed texts as spaces of inner experiences.

The above methodological proposals contained could be useful for a critical analysis of Bassani's poetry, which can be tackled as an autonomous experience, with its own singularity of style and a breadth of above circumstances, or as a laboratory subjects (thematic nodes) which, once been demarcated original matrix and expanded in dynamic load projections and figuration, would have narrative development.

**Keywords:** Erlebnis, biography and artistic production, internalization process, spaces of inner experiences.

**Breve nota metodologica**

L'analisi del rapporto vita-opera e il concetto di *Erlebnis* (esperienza vissuta) attraversano tutta l'ermeneutica letteraria che da Dilthey giunge fino ad Heidegger, e propongono una metodologia a cui si può riconoscere una qualche valenza euristica.

Nel saggio *Das Erlebnis und die Dichtung* (Lessing – Goethe – Novalis – Hölderlin), pubblicato nel 1922, il filosofo berlinese esplicita la dinamica tra biografia e produzione artistica, evidenziandone, da una parte, le connessioni:

L'opera d'arte non ha l'intenzione di essere espressione o rappresentazione della vita. Essa isola il suo oggetto dal nesso reale della vita e gli dà una totalità in se stessa. [...] Essa eleva il sentimento della sua esistenza. [...] L'opera d'arte infatti gli schiude la vista di un mondo più alto e più ricco di energia. E mentre gli fa rivivere quel mondo, mette in attività e impegna tutto l'essere del poeta, provocando un'adeguata vicenda di sensazioni psichiche che vanno dalla gioia dell'armonia, del ritmo e della perspicuità intuitiva fino alla comprensione più profonda dei fatti ch'egli rappresenta nei loro rapporti con tutta la vastità della vita [Dilthey: 198].

E dall'altra, il conseguente processo d'interiorizzazione psicologica:

Così, nel substrato della creazione poetica sono contenuti un'intimore esperienza personale, la comprensione di situazioni altrui, l'allargamento e l'approfondimento di esperienze intellettuali. La creazione poetica muove

sempre dall'esperienza della vita quale intima esperienza personale o intelligenza di altri uomini, sia presenti che passati, e degli avvenimenti cui essi ebbero parte. Ciascuna delle tante situazioni della vita attraverso le quali passa il poeta può essere psicologicamente definita un'esperienza interiore: un rapporto più profondo con la sua opera di poesia compete però solo a quei momenti della sua esistenza che gli rivelano un aspetto della vita [Dilthey: 199].

A distanza di mezzo secolo, nel 1976, il geografo francese Armand Frémont, d'altro canto, recuperando un concetto filosofico già enucleato da Husserl, quello di *Lebenswelt* (mondo della vita), ha elaborato l'idea di *espace vécu* (spazio vissuto). Per Frémont gli uomini non vivono nello spazio così com'è ma nello spazio che essi stessi si autorappresentano e che percepiscono sul piano psicologico. Egli distingue tra *spazio di vita* (lo spazio euclideo anche estremamente vasto, attraversato materialmente nel corso di un'esistenza, toccato, calpestato, percorso effettivamente nella quotidianità) e *spazio sociale* (quello più ristretto, che viene elaborato interiormente perché predisposto a farsi assimilare: lo spazio vissuto, capace di fondersi con lo spazio interiore, di coincidere con la sfera dei valori di cui l'individuo è portatore). Egli, sulla base anche delle ricerche degli psicologi Abraham André Moles ed Elisabeth Rohmer, valorizza cioè la percezione, in rapporto ai valori psicologici ad esso attribuiti, del territorio in cui un gruppo umano si muove ed intrattiene relazioni sociali. In questo spazio l'io scrivente instaura il suo contatto con l'alterità, individuale o collettiva, stabilendo una dialettica interna tra folla e città che proietta la visibilità della sua dimensione umana esterna nel luogo interno psichico, in un continuo gioco tra reale e immaginario. Frémont, sottolinea i rapporti di scala nella padronanza spaziale degli individui e dei gruppi, tanto da parlare di "gusci dell'uomo", involucri che corrispondono all'ampiezza dello spazio esperito e che si rivelano flessibili in relazione all'età, all'evoluzione lavorativa e sociale degli individui [Frémont: 29-39].

E' significativo il fatto che il geografo francese, nell'elencare i quattro fattori che costituiscono la percezione dello spazio da parte del soggetto (età, sesso, classe sociale, cultura), illustri la sua tesi attraverso un'originale analisi del romanzo di Flaubert, *Madame Bovary*, che egli considera una vera e propria rappresentazione della geografia del nostro mondo.

Tenuto conto del forte impatto della biografia, intesa nel gioco anfibologico di scrittura della propria vita e di vita della propria scrittura, nella produzione poetica di Bassani che si prolunga dal 1939 fino al 1982, le proposte metodologiche sopra esposte possono essere un utile riferimento per un'analisi critica della poesia bassaniana, che può essere letta e come esperienza autonoma, con una sua originalità di stile e una



sua ampiezza d'occasioni, e come laboratorio di temi e nodi che avranno uno sviluppo narrativo, una volta scorporati dalla matrice originaria e amplificati nella loro carica dinamica di proiezioni e figurazioni.

## **“In rima e senza”**

### **I. “In rima”**

Nel volume edito nella collana dei Meridiani (Mondadori, 1998) che raccoglie le *Opere* di Bassani, la sezione poetica comprende, nella prima parte, “In rima”, i testi di “Storie dei poveri amanti”, “Te lucis ante”, “Traducendo”, scritti tra il 1939 e il 1959; nella seconda parte, “Senza”, i componimenti di “Epitaffio” e “In gran segreto”, la cui genesi si colloca tra il 1973 e il 1981. L'impronta antinomica del titolo non è una marca prettamente retorico-stilistica ma indica, all'interno dell'unità testuale complessiva, l'esistenza di una pluralità di temi e stilemi, di una cesura tra un primo periodo in cui Bassani sembra cercare nell'uso della metrica una sorta di esorcismo al limite ermeneutico della parola poetica, ed un secondo, in cui il poeta si apre alla sinergia dialettica di poesia e prosa, e si colloca sulla linea di quelle che Lenzini chiama “interazioni tra poesia e romanzo” [Lenzini 1998], sulla scorta delle proposte primo- novecentesche del versolibrismo di Giampietro Lucini e accanto alle prove di contaminazione dei generi letterari presenti in alcuni poeti del secondo novecento italiano, come Bertolucci, Sereni, Pasolini.

### **“Storie dei poveri amanti”**

I prodromi poetici di Bassani affondano in motivazioni di carattere culturale, che, sulla base della teoria di Frémont, costituiscono uno dei fattori che configurano la percezione dello spazio vissuto da parte del soggetto. Egli sostiene di “aver avuto come ideali certi modelli letterari contemporanei: tanto per fare qualche riferimento, certo Montale, ed alcuni esponenti del nostro tardo Ottocento, per esempio Pompeo Bettini, poeta caro a Benedetto Croce.[...] Ma mi piacevano allora – e in ciò contrastavo con pressoché tutti i miei contemporanei – anche poeti come Francesco Gaeta, caro non meno del Bettini, a Benedetto Croce. Quindi c'era, sì, in me, fin dall'inizio, l'adesione a un ideale ermetico della poesia, ma anche un'opposizione. Mi piacevano molto Saba e Tommaseo” [Varanini: 10-1]. Nello stesso tempo egli è fedele ad una concezione della scrittura poetica come esperienza di laboratorio, come assiduo esercizio stilistico alla ricerca della essenzialità e insieme profondità della parola, in accordo con le riflessioni esposte da Poe in quel prezioso trattatello di poetica moderna che è *La filosofia della*

*composizione*, edito nel 1846: “Io credo veramente che poeti non si nasce, ma poeti si diventa, almeno in senso pratico. Il detto ‘poeti si nasce’ è vero nei limiti in cui afferma che la natura dispone a vedere le cose di questo mondo sotto un determinato angolo visuale, per una specie di folgorazione originaria. Questa, tuttavia, è una disposizione che non ha molto a che fare con l’effettivo esercizio della poesia. Per essere poeti, non basta affatto avere la visione interiore, essere in un determinato modo: bisogna anche acquistare il possesso degli strumenti e la cognizione del modo in cui usarli effettivamente” [Varanini: 10].

In questa raccolta, uscita nel 1945 e il cui titolo due anni dopo costituirà, anche se in maniera indiretta, una suggestione tematica per il più famoso romanzo di Pratolini, *Cronache di poveri amanti*, con l’abbassamento di tipo gnoseologico dalla storia alla cronaca e la generalizzazione del complemento specificativo, s’avverte già un timbro di voce autentico. Su un sostrato d’impostazione simbolista ed ermetica, che trova nella malinconia e nella nostalgia della giovinezza la motivazione psicologica della scrittura, Bassani innesta una tematica fortemente autobiografica, fatta di ricordi, personaggi, luoghi, ricorrenze. Ma questa dimensione privata, invece di chiudersi in una condizione crepuscolare, si dilata a simbolo di una storia collettiva che all’improvviso conosce l’ingiustizia delle leggi razziali, la persecuzione, il dramma delle guerra, la presenza incombente della morte. Sono questi elementi ad attribuire ai testi di “Storie dei poveri amanti”, tramati di un tessuto memoriale, un tono elegiaco. L’occasione che dà l’abbrivio alla testualità poetica è spesso di tipo spaziale-esistenziale. La mappa del paesaggio umano, dello spazio vissuto, registra già nei titoli alcuni toponimi (“Pontelagoscuro”, “Verso Ferrara”, “Monselice”, “Emilia”, “Saluto a Roma”) per poi zoomare su locativi che costituiscono il tessuto connettivo della città estense (“Sera sul Po”, “Piazza d’armi”, “Dai bastioni orientali”, “Di settembre” a “San Giorgio”, “Sera” a “Porta Reno”, “Punta Marina”) dove Bassani vive la propria giovinezza (parola chiave di questa raccolta), e addensarsi, infine, su momenti di ritualità familiare (“Cena di Pasqua”, “Mascherata”) che assumono però, nell’attitudine gnomica del poeta, una valenza sociale, addirittura politica.

È, quella di Bassani, una geografia in movimento, dove il nomadismo di tipo baudelairiano e bergsoniano che attraversa molta poesia italiana della prima metà del Novecento, da D’Annunzio a Campana, a Sbarbaro, fino ad Ungaretti e Montale, muta in ineluttabile senso di precarietà, in un destino di continua erranza. “Verso Ferrara”, ad esempio, presenta il punto di vista del poeta viaggiatore che, negli anni d’università a Bologna, percorre in treno il tragitto per tornare alla città dove abita, e attraverso percezioni auditive ed olfattive, denuncia un’atmosfera di decadenza, di terra desolata, di morte:

È a quest'ora che vanno per calde erbe infinite  
verso Ferrara gli ultimi treni, con fischi lenti  
salutano la sera, affondano indolenti  
nel sonno che via via là spegne pievi rosse, turrette.

Dai finestrini aperti l'alcool delle marcite  
entra un po' a velare il lustro delle povere panche.  
Dei poveri amanti in maglia scioglie le dita stanche,  
fa deserte di baci le labbra inaridite [Bassani 2009: 1363].

Qui il treno, come d'altronde in *Frontiera* di Sereni, edito nel 1941, diventa simbolo della rottura del cerchio idillico-contemplativo, lasciando irrompere nei campi elisi della giovinezza, o dell' "infanzia assonnata" ["Dopo la sagra", 1362] il sapore amaro del dolore e del lutto. I vividi colori del paesaggio si fanno opachi, tutto lo spazio è avvolto progressivamente nella nebbia, nell'ombra che prelude al dominio della notte, quasi una sorta di correlativo oggettivo della morte, nello stesso tempo termine ultimo dell'esistenza e liberazione dal contingente.

Cromatismo e nomadismo costituiscono i nuclei strutturali rispettivamente della prima e della seconda strofa di "Marina d'ottobre". Ma il rapporto io/spazio non è statico, condizionato com'è dalla percezione del transeunte, evidenziata dal montaliano *andremo*.

La tavolozza del paesaggio:

Che la pioggia dilavi il cielo, e il sole  
basso d'autunno vermiglio sfavilli,  
viola si curverà la spiaggia al lieto  
urto della risacca.

è interiorizzata nella visione del poeta e subisce anch'essa un processo d'offuscamento avviato dal soggetto con la sua riflessione sulla condizione umana alla ricerca di un *ubi consistam*:

E andremo dentro la bruma, noi, nel lieve  
sonno che su dal buio, dal segreto  
sciaquoio fuma, fidando che per noi e basta  
un faro alfine brilli [1363].

Esemplare, in questa prospettiva, è la variante apportata da Bassani ad alcuni versi della poesia "Sera" a "Porta Reno". Il poeta si trova in una trattoria presso la porta delle mura medievali e descrive un'antinomia prossemica tra "io solo di qua dai vecchi archi" e "laggiù i gentili zingari" che sottintende l'opposizione tra residenza e migrazione. Nel testo pubblicato nel 1982 in "In rima e senza" permane però un'attitudine alla descrizione naturalistica e all'attesa :

...calma s'alza dagli aeroporti

azzurri una vela d'ombra, è notte, e un dolce vento  
rasserena i motori perduti nel firmamento [Bassani 1982: 13],

che verrà travolta dall'accelerazione riscontrabile nelle modifiche del testo definitivo, centrato sul rapido mutamento cronologico (*annotta* è, con una inversione da negativo a positivo un lemma della montaliana "Valmorbiana"), e sull'inesorabile processo di consunzione del mondo dei morti, per usare la terminologia di Heidegger:

si alza adagio dagli aeroporti

ancora azzurri l'ombra, annotta, e un dolce vento  
porta con sé i motori, li sperde nel firmamento [Bassani 2009: 1363].

Nei primi versi di "Storie dei poveri amanti" è forte l'eco della poetica decadente ed ermetica a cui Bassani fa riferimento (l'assenza, la memoria, la solitudine, il rimpianto) ma questi temi, pur tratti da una ben precisa biografia esistenziale, attingono, per astrazione, valenze simboliche di tipo religioso, come avviene in "Preludio", dove, nella prima strofa, la rima *inverno/inferno* salda il tempo umano allo spazio escatologico, utilizzato in proiezione psicologica:

Lascia ch'io ti ricordi  
se ritarda l'inverno,  
se ancora mi rimordi,  
se mi tiene il tuo inferno [1357].

E la stessa opposizione costitutiva si ritrova nella poesia "I crisantemi", in cui la dimensione privata è messa in luce dalla presenza dell'aggettivo *domestico*, mentre la ritualità religiosa connessa al mondo dei morti, di coloro che montalianamente non possono più ricordare e dunque conoscere, è garantita dal titolo stesso del componimento:

Fino a te non salivano i canti dei crisantemi  
attraverso i fuochi ed il fumo d'un domestico inferno;  
tu non udivi, ignara, le loro voci, il lieve  
fruscio delle loro chiome dentro il silenzio dell'inverno [1360].

Come ha scritto Guiati, "praticamente non c'è opera di Giorgio Bassani in cui l'evocazione del paesaggio non si sia fatta una componente viva del processo creativo, ma lo è soprattutto in questi primi versi, che continuamente portano il lettore a contatto con un paesaggio in cui si nasconde il mistero della vita che il poeta ci vorrebbe far toccare" [20].

A partire da "Variazione sul tema precedente", sulla cui composizione Bassani ha lasciato testimonianza, la scrittura assume tonalità drammatiche. La dimensione religiosa si mescola con quella politica, la storia privata con quella collettiva, il *domestico inferno* diventa metafora della Shoah, della persecuzione razziale e dell'occupazione tedesca, quando il poeta deve lasciare Ferrara, rifugiarsi a Firenze ed a Roma per sfuggire alla deportazione. Sulla genesi di "Variazione sul tema precedente" egli scrive. "Il sonetto che segue lo scrissi nell'autunno '43, a Firenze, con facilità estrema: caso raro, per me. Ma ormai lontano –e per sempre– dai luoghi dov'ero nato e cresciuto, nascosto com'ero, in quel tempo atroce dopo l'8 settembre, sotto falso nome, il paesaggio della mia pianura tornava a me con la stessa calma che le immagini dei morti familiari talvolta fanno infonderti" [Bassani 1963: 87].

La "variazione" attiene ad un "Chiaro di luna" in cui la leopardiana maternità lunare irradia la sua luce su un paesaggio di morte. Nella composizione successiva Bassani aggiunge alla matrice leopardiana, ribadita dalla citazione appena variata "Calma e chiara è la notte", l'invocazione ad un dio che protegga tutti gli uomini viandanti nella valle di lacrime dell'esistenza, con l'innesto del tema eliotiano del profitto e della perdita, tratto da "La morte per acqua":

Ma tu, dio che sorridi al profitto e alla perdita,  
incanta lungo il cammino i tuoi neri protetti,  
lungo il dolce cammino che sfiora i campi già verdi! [Bassani 2009: "Variazione  
sul tema precedente", 1365].

E' in questa fase, tra il 1942 e il 1946, che si realizza il passaggio da una iconicità paesaggistica in cui permangono componenti naturalistiche alla "astrazione simbolica della situazione esistenziale" [Lenzini: 148].

In “Cena di Pasqua”, che adombra un episodio presente anche nel *Giardino dei Finzi-Contini*, a conferma dell’interconnessione tra scrittura poetica e produzione narrativa, il rito domestico si trasforma in una sorta di cerimonia funebre in cui “dimenticate ombre nostalgiche a fingere la vita” esorcizzano, consumando l’ultima cena, il presagio della morte, simbolizzata dall’incedere della notte e dal “vento crudele”, metafora della persecuzione fascista, che spazzerà via le “fioche ed esili voci come capelli” degli ebrei che conosceranno i campi di sterminio e l’olocausto. In una ambientazione in cui dominano l’oscurità, l’ombra, la notte, il vuoto, Bassani lancia il suo biblico grido di disperazione contro lo sterminio di un popolo, che si sente abbandonato dal suo stesso dio:

forse torneremo di sopra, in sala, seduti qua attorno al solito

tavolo, sotto la lampada, commensali distratti,  
fermi, le labbra sigillate, pallidi di contro ai pallidi  
ritratti dei nostri morti, morti anche noi, ma soli [Bassani 2009: “Cena di Pasqua”, 1370].

La denuncia politica contro il fascismo si fa più esplicita in un testo come “Mascherata”, che presenta lo stesso titolo di un romanzo breve di Moravia del 1941, una satira condotta in uno stile quasi surrealistico della dittatura mussoliniana. Qui invece il tono è molto più tragico. Dopo aver accusato i gerarchi fascisti di aver condannato, col loro razzismo antisemita, gli ebrei all’olocausto (“Qualcuno decideva per noi...”) il poeta registra il contrasto tra l’indecente e mortifera carnevalizzazione in cui è immerso il potere politico del tempo, dedito appunto a continue mascherate, e la disperazione in cui versa un popolo che sa di essere perseguitato, costretto a nascondersi, a fuggire, per evitare un terribile destino di morte. La divaricazione tra il vissuto dei fascisti, che avevano in Ferrara un loro caposaldo politico-militare, (“si trattava di una città intensamente devota al Regime” [1327]), e il vissuto della comunità ebraica è resa più marcata dalla rima occulta tra le “trombe” del “carnevale puerile” e le “ombre” che avvolgono la vita di chi è costretto a rendersi invisibile:

[...] Gli spari, i fischi, le trombe,

fuori, oltre i vetri, languivano d’un carnevale puerile:  
così remoto al riverbero del fuoco nel salotto!  
La nostra vita fu tra le ombre, le foglie e il fango del viale,  
indecifrabile, vile [1371].

Bassani raggiunge l'apice dell'invettiva in "Saluto a Roma", composta come amaro controcanto demitizzante dell' "Inno a Roma", uno dei testi più noti della retorica fascista che, attraverso il mito della città eterna e l'utilizzo dei topoi ricorrenti nella utopia apocalittica, esaltava la grandezza del nuovo impero e del duce. Alle tronfie parole della mitologia ufficiale "Salve Dea Roma! Ti sfavilla in fronte il Sol che nasce sulla nuova storia; fulgida in arme, all'ultimo orizzonte sta la Vittoria" egli oppone un'altra certezza, "No, la tua fronte non splende di grazia", un'altra immagine, quella di una "città senza speranza", "sola, dentro le tue mura di spazio", lugubramente listata a lutto (con chiaro riferimento all'uso del nero come colore d'ordinanza del fascismo):

Porte roventi nel cielo distante,  
nero è il tuo sole, nera la tua luna [1373-4].

da cui vuol fuggire per tornare "al mio paese sepolto / nell'erba come in un mare caldo e pesante".

### **"Te lucis ante"**

Nel maggio del 1943 Bassani viene arrestato e condotto nel carcere di via Piangipane (che oggi dovrebbe ospitare il Museo dell' Ebraismo Italiano e della Shoa, secondo un progetto che sta conoscendo qualche difficoltà di realizzazione) dove resterà fino al 26 luglio. Riuscirà a scampare dalla fucilazione, nel novembre dello stesso anno, perché nel frattempo ha lasciato Ferrara e si è rifugiato a Firenze dove resterà fino ai primi di dicembre dello stesso anno, quando partirà per Roma.

Saranno queste vicissitudini a costituire l'*humus* ontogenetico di "Te lucis ante", pubblicato per la prima volta da Ubaldini nel 1947.

Lo stesso poeta in "Poscritto", stilato nel 1952 per una trasmissione RAI e pubblicato per la prima volta nel 1956, sottolinea la cesura esistenziale e stilistica tra le "Storie dei poveri amanti" e questo libretto dalla scrittura più compatta sia sul piano tematico che stilistico, frutto di una rottura drammatica della propria quotidianità (la persecuzione, la fuga, il carcere, la guerra); una *epoché* fenomenologica che ha imposto per lunghi mesi il silenzio letterario ma che ha favorito la riflessione su un destino individuale e collettivo, privato di quella *giovinazza*, esaltata nelle canzonacce fasciste, ma che nella realtà, come aveva scritto Sereni in un suo verso, "non trova scampo".

Bassani ricorda: "C'era stata di mezzo la guerra –pensavo–, la guerra e la prigionia. Se nei versi che stavo scrivendo volevo accogliere la nuova realtà che si imponeva

al mio spirito, *tutta* la nuova realtà di me stesso e del mondo, allora dovevo lottare senza pietà, senza la minima condiscendenza nei confronti della mia natura, contro il ritagliato paradiso del gusto e della cultura, contro il facile paradiso degli affetti primordiali da campirsi, inevitabilmente!, su uno sfondo di idillio” [Bassani 2009: “Poscritto”, 1165].

Il rapporto tra esperienza del soggetto e storia della comunità si fa serrato; l’archetipo dell’esilio, presente nella cultura antropologico-religiosa dell’ebraismo, muta in destino esistenziale, la prigionia degli ebrei narrata nella Bibbia torna a marcare le tappe di un popolo condannato alla diaspora. E il poeta si sente vittima di un dio che lo ha ormai abbandonato e il cui progetto escatologico gli risulta incomprensibile nella sua dimensione sacrificale imposta ad una umanità che vive nel continuo dolore, nella precarietà, nel terrore della deportazione e della morte nei forni crematori. Nasce da qui “l’autobiografismo trascendentale” che trama come un basso continuo tutti i testi di “Te lucis ante”. E non è forse un caso che questo tema sia stato individuato da Italo Rosato nell’opera poetica di un altro grande scrittore ebreo, Primo Levi, *Ad ora incerta*. [Rosato: 417]. Negli interrogativi che infittiscono il tessuto del discorso poetico riecheggiano le voci di una cultura teologica dialettica che tra il 1920 e il 1940 aveva riaffermato la rottura relazionale tra Dio e il mondo umano, con la sua cultura e la sua storia.

Bassani perviene al registro religioso per suggestione letteraria. Già il titolo del volume rinvia ad una ambientazione dantesca, purgatoriale, la stessa che troviamo, con diverse coordinate spaziali e temporali, nel *Diario d’Algeria* pubblicato da Sereni proprio nel 1947. Il riferimento citazionale attiene al canto VIII del “Purgatorio”, versi 13-15: “Te lucis ante” sì devotamente/ le uscì di bocca e con dolci note, / che fece me a me uscire di mente”. L’anima “surta che l’ascoltar chiedea con mano” (v. 9) recita l’inno ambrosiano che nella liturgia delle ore la Chiesa Cattolica colloca nella compieta, il momento che segna la fine della giornata, dopo il tramonto, quando s’invoca il Creatore perché allontani gli incubi notturni. La lettura integrale della preghiera:

Al termine del giorno, o sommo Creatore,  
 vegliaci nel riposo con amore di Padre.  
 Dona salute al corpo, fervore allo spirito;  
 la tua luce rischiari le ombre della notte.  
 Nel sonno delle membra, resti fedele il cuore,  
 e al ritorno all’alba intoni la tua lode.  
 Sia onore al Padre, al Figlio e allo Spirito Santo,  
 al Dio trino ed unico nei secoli sia gloria. Amen.



permette tuttavia l'individuazione di parole-chiave come *luce*, che si ritrova in "Dal carcere": "la dolce luce"; nel componimento n. 7: "luce che i caldi tetti/della città saluti"; n. 9: "luce che mi ridesta"; "Venuto con la notte": "Ecco la luce"; "Villa Glori:"luce incoronata". O come *notte*, presente in "Valle dell'Aniene", "Dal carcere", componimenti n. 1, 3, 8, 9, "Vide cor meum", "Venuto con la notte", "La campana". O come *sonno* in componimento n. 2, insieme all'uso del verbo *dormire*, in "Sera" a "Montesacro", nei verbi "riassonnava" e "assonna" dell' "Alba ai vetri" e dei "Fiori". Si ha la percezione di un lessico le cui tessere il poeta ha disseminato in strutture logico-discorsive molto lontane dalla fonte citazionale ma di cui resta la cromatura di origine. Nel caso del componimento n. 6 della seconda sezione si registra addirittura un recupero, forse per un processo mnestico-culturale, del verso 6 del canto VIII del "Purgatorio" "che paia il giorno pianger che si more", rintracciabile in "[...] (o mi parve / nel giorno che moriva )" [Bassani 2009: 1387].

Permangono dei toponimi come indicatori spaziali ("Valle dell'Aniene", "Per il parco di Ninfa", "Villa Glori") ma ora le luminose immagini di "Storie dei poveri amanti" lasciano il posto ad una atmosfera di morte, che pervade il paesaggio, la vita fisica e quella psichica del poeta. Lo sguardo del soggetto ha perduto le sue potenzialità proiettive per assumere un'attitudine introiettiva che nello stesso tempo simbolizza il vissuto cronotopico e attesta l'incapacità ermeneutica della coscienza di fronte ad una realtà storica così drammaticamente incomprensibile, enigmatica.

Emblematica, nell'incrocio tra agnizione memoriale e visione reale, è "Villa Glori". Ad una prima strofa, interrogativa, centrata su una visione interna:

L'effimera creatura di luce incoronata  
che dal ciglio del prato lentamente saluta,  
non essa è che a un suo breve bisbiglio fa più acuta  
(s'abbandona una musica...) la pietà che hai di te?

succede una seconda dove è campita una figura, per contrasto, che ha e insieme incute timore, icona suscitata dal confronto tra l'epopea storica dello scontro di Villa Glori, tra garibaldini e esercito pontificio, svoltosi il 23 ottobre 1867, e l'angosciante tempo presente:

Ma l'altra che fra i tronchi, muta ombra assoluta,  
muove adagio col sole la rigida figura,  
e schiena affardellata che si volge, paura,  
noia ed ira rinnova, oh un miraggio non è! [1397].

Bassani, tra l'altro, ha descritto questa fase psicologica di sovrapposizione tra sintassi dell'immaginario e coscienza del reale che è alla base della genesi di "Villa Glori": "Dalla finestra di un alto casamento, dove aveva sede l'ufficio nel quale lavoravo in quegli anni, potevo vedere il boschetto di pini che copre il curvo dosso della collinetta di Villa Glori. Tra le undici e le dodici di ogni mattina un raggio di sole, scendendo obliquo fra rami e tronchi, evocava ai miei occhi l'immagine nettissima, che tuttavia mostrai vanamente a qualche collega, d'un soldato visto di spalle, con lo zaino, e con la baionetta innastata sul lungo fucile ottocentesco. E tale immagine, gravida di silenzio e di corrucio (e reale, oh quanto reale!), mi sembrava apparsa laggiù tra gli alberi soltanto per distogliermi da un'altra immagine (puro frutto della mente, quella, puramente sognata), verso la quale in quegli stessi giorni la fantasia consolatrice soleva piegarmi" [1166].

La reclusione determina una modifica percettiva del rapporto interno/esterno da parte dell'io poetante, impossibilitato a vedere. Non sono più le immagini della realtà esterna a garantire le prime forme della conoscenza ma i suoni di un mondo che giungono all'ascolto del prigioniero. Numerose sono le occorrenze auditive. La "desolata cantilena" del vento in "Valle dell'Aniene", la "fanfara" in "Dal carcere", "le risa rauche", "il grido", "le voci d'amore", le "distanti fanfare" che s'intrecciano nella testualità del poemetto della seconda parte, la "dolce squilla serale" dell' "Angelus", "la musica fedele e lontana" della "Campana", costituiscono un insieme corale di tracce sonore di una storia individuale e collettiva, su cui incombe però la presenza della morte.

Il montaliano "orto" che nelle "Storie" si configurava come correlativo oggettivo del "reliquario" memoriale di esperienze perdute in "Te lucis ante" è metafora della condizione carceraria e insieme rifugio della propria identità. La paura con cui Bassani, in "L'orto", invoca il "Signore, cieca mano / che rapisci, ed assumi, ed ignori...." è compensata dall'iterazione ternaria dell'avverbio locativo e dall'immagine dell' "hortus conclusus":

[...] Ma qui,  
qui, in questo orto perduto, qui è il mio paradiso [1398].

In verità Bassani già nel 1938 aveva dimostrato una sua consuetudine poetica con il trionfo della morte. Grazie alla segnalazione di Piero Pieri ho potuto leggere "Due canzoni funebri" pubblicate nella rivista *Poeti d'oggi*, n. 8, febbraio 1938, a cura di Fidia Gambetti. In entrambi i testi il colloquio con la morte è quello tipico del giovane che la sa lontana dalla sua vita e dunque dialoga con lei senza paura:

Dolce, bambino,  
Era il pensiero di te, da quel giro  
Di lenti muri nell'orto.  
(Quando dagli astri);

Cantano melodiosi  
I dolci morti da oscure rive  
(Oh triste dormire).

In "Te lucis ante", al contrario, lo scrittore parla della morte, fisica e psicologica insieme, con l'angoscia di chi è consapevole della persecuzione a cui è sottoposto in quanto ebreo e del rischio continuo di essere giustiziato. È lei la presenza misteriosa a cui egli si rivolge, ad esempio, nel primo componimento della seconda sezione:

E riaprodi, ogni notte,  
al mio carcere. Hai nere,  
risa rauche, rotte,  
frasi alate, leggere [1385].

Sul piano espressivo il cambio di tipologia della scrittura è documentato dalla opzione per un linguaggio dialogico che presuppone la presenza di un "tu" che ha la capacità metamorfica di un avatar, talvolta alter-ego, talvolta Dio, o speranza di vita, o icona d'amore, o morte. Ma questo aprirsi comunque ad una alterità è anche il segno della maturazione individuale, sociale e politica, di un poeta che, coinvolto nelle vicende di un'apocalisse mondiale, rifiuta ogni residua forma di idillio, di estetismo della parola.

Prevale un accento continuo di supplica, di preghiera, che trasforma la vicenda umana dello scrittore in tematica religiosa. La sua voce esile rischia però di non essere udita, sopraffatta dal fragore orgiastico, da *Toast funèbre*, dei persecutori e portatori di morte. In almeno due poesie è presente un'opposizione costitutiva tra *preghiera* e *fanfara* di forte valenza etica, in cui il poeta dichiara la necessità di ascoltare suoni, musiche, pur appena percettibili, che possa leggere come segnali di un persistente desiderio di vivere. Nella prima, "Dal carcere", l'impianto logico-discorsivo mantiene un carattere interrogante:

Chi risponde a una preghiera,  
ad un pianto abbandonato,  
con questa esile fanfara? [1382].

Mentre nel n. 8 del poemetto ospitato nella seconda parte l'interrogativo si è dissolto in una certezza di comprensione da parte del Dio lontano:

[...] Alla preghiera

che si levò a or di notte  
da un carcere, le chiare  
già rispondean, le rotte  
tue distanti fanfare [1388].

Persistente, come già nelle "Storie" e come avverrà nelle opere poetiche successive, è la tematica privata, domestica. Ma questa volta con l'inserimento di un motivo, il rapporto con la propria scrittura poetica, che troverà più ampio spazio in seguito, ma che svolge il ruolo di esplicita dichiarazione di fede nella poesia.

"Ars poetica"

E non resti di me che un grido, un grido lento  
senza parole. Nessuna mai parola: ché premio  
m'eri, o frana celeste ed intima, tu sola.  
Nel cielo senza tremito, quest'onda, quest'accento.... [1396].

"Te lucis ante" rappresenta dunque, nel suo intreccio tra componenti biografiche ed eventi storici, tra emozione e riflessione, un passaggio dal soggettivismo poetico di tradizione ermetica ad un'attitudine filosofica di tipo ermeneutico-storico:

Come la verità,  
come essa triste e bella,  
proprio com'è la vita.... [1392].

### "Il Senza"

La seconda parte di "In rima e senza" raccoglie testi di "Epitaffio" (1974) e di "In gran segreto" (1982).

Proprio la rinuncia alla rima, dopo un silenzio di più di venti anni, è la traccia stilistica di un'adesione al *sermo merus* del magma esistenziale, al suo ritmo frantumato e nello stesso tempo aggrumato, in cui il motivo biografico, fino al limite della cronaca privata, s'incontra con una pluralità di voci, quelle della collettività sociale, concrezioni

anonime ma non per questo indistinte del procedere della storia umana in una catena ininterrotta di eventi, nel suo accadere, insomma.

La lingua della prosa, della quotidianità esistenziale, apre improvvise brecce narrative in una struttura poetica in cui il residuo lirismo delle esperienze precedenti è definitivamente sciolto dall'acido dell'ironia, del sarcasmo, della provocazione.

### **“Epitaffio”**

La giovinezza è ormai perduta, le illusioni resistenziali sono andate deluse, il ruolo del poeta come interprete privilegiato del mondo è revocato in dubbio. Bassani avverte il rischio della ineffabilità del reale e di conseguenza dell'afasia di cui soffre la parola poetica. Opta allora per il modulo stilistico dell'epigrafe, dell'epitaffio. Ma in questa scelta c'è di fatto un tentativo di sfuggire alla legge del transeunte. Le parole scritte sopra una tomba, l'epitaffio appunto, garantiscono, foscolianamente, ai vivi il ricordo di un'esperienza esistenziale *post-mortem* e nel contempo, incise nella pietra e collocate in una struttura spaziale che valorizza l'iconicità, sfuggono alla precarietà della comunicazione orale, in qualche modo sconfiggono l'oblio.

Giustamente Lenzini ritiene che “la struttura epigrafica delle composizioni degli ultimi libri di Bassani costituisce, a suo modo, un argine formale dotato di proprie leggi, tuttavia la “classicità” allusa con i procedimenti compositivi contiene essa stessa un elemento ironico: un intento di *choc* che mira appunto ad esibire la “perdita d'aureola” [Lenzini: 158]. Sul piano epistemologico la poesia si colloca sul crinale tra una testimonianza “postuma” e una speranza di sopravvivenza, in cui s'intrecciano indissolubilmente l'incubo del silenzio di morte e l'urgenza del dire, sulla linea leopardiana del limite ermeneutico della “lingua mortal”, riscattato dalla dimensione profetica della poesia e dalla pulsione perlocutoria del soggetto. Anche la mancanza quasi totale della punteggiatura è funzionale alla rinuncia allo schema logico-razionale del discorso in favore di un ritmo scandito dal sistema a filari che alterna linee composte da più lemmi a parole isolate e, per così dire, iconizzate al centro del verso.

La distanza tra un passato che ormai appartiene alla nostalgia utopica ed un presente che va vissuto con impegno etico e politico è alla base della poesia “Negli anni d'oro”. La giovinezza viene identificata con l'età dell'oro carica di dubbiose speranze mentre la maturità ha bisogno di consapevoli scelte sostenute da forza d'animo:

Negli anni d'oro della mia  
gioventù  
a quante sublimi auree cose credevo  
con mica troppo ahimè  
coraggio di crederci !

Adesso  
quasi vecchio quasi  
completamente incredulo  
ne ho tanto però di  
coraggio [Bassani 2009: 1415].

Immersa nel gioco fonetico delle “c” e delle “q” l’opposizione temporale ribadisce però l’unitarietà dell’esperienza vissuta.

Per dare un senso all’oggi, alla sua geografia esistenziale, il poeta deve recuperare, nella memoria soggettiva, la sua storia di famiglia, facendo coincidere in un *continuum* testuale, vita e poesia, ma anche, attraverso l’enucleazione di personaggi che s’incontrano nei suoi romanzi e racconti, scrittura poetica e scrittura narrativa. In “Storia di famiglia”, rivolgendosi forse alla moglie Valeria, egli racconta la storia dello zio Giacomo (nome usato come pseudonimo e presente in opere in prosa) scandendo le tappe cronologiche di esistenze che inesorabilmente si chiudono e si riassumono su “lapidi sobriamente iscritte”, unica testimonianza di quel “niente di niente” [1445] che chiude la vita di ogni uomo.

Molte poesie di “Epitaffio” hanno un marcato timbro autobiografico, rafforzato dalla presenza di un “tu” che il lettore percepisce, pur nella sua ambiguità identitaria, come personaggio familiare.

In “Dalla Sicilia” la paura della solitudine sollecita l’invocazione alla compagna d’amore perché resti accanto al poeta con tutta la sua presenza corporea. Il rapporto erotico è una forma “altra” di conoscenza, un’ “esperienza”, nel senso etimologico di “verifica di un evento”, che l’io poetante non vuol perdere, come conferma la collocazione di un verbo “didattico” a chiusura del compimento:

[...] non permettere  
che mi dimentichi del tuo corpo che adagio  
adagio lo  
disimpari [1448].

Il bisogno d'amore è espresso anche attraverso la rievocazione di una gita alle rovine di Velia. E come l'archeologo che aveva portato alla luce "l'ellenica Porta suprema" l'aveva chiamata Rosa in onore della sua sposa, così anche il poeta che in "Epitaffio" si è fatto archeologo della città, della propria gente e della sua personale biografia, fa appello alla complicità amorosa perché sia di conforto in questa indagine della memoria collettiva e privata. Quando Bassani pubblica "*La Porta Rosa*", nel 1974, ha 58 anni, cioè i "ventimila e più giorni" di cui parla la poesia:

Non lasciarmi solo a scavare nella mia città a resuscitare  
 grado a grado alla luce  
 ciò che di lei sta sepolto là sotto il duro  
 spessore di ventimila e più giorni [1459].

"Tennis Club" si presenta, invece, con i suoi campi vuoti dove il silenzio è appena rotto dal gioco fonetico del "feriale zip-zip soltanto / di invisibili irrigatori a pioggia automatici" [1452] come metafora di un cimitero, spazio di morte in cui si concludono le vicissitudini umane. Persino il giorno del compleanno, 4 marzo '73, diventa occasione per trasformare, con un procedimento d'inversione logica, l'amore in una pulsione di morte. Poiché la vita è tale perché presuppone necessariamente la morte, "la giovane belva la mia / santissima", compagna del poeta, esprime il suo geloso desiderio di possesso dell'altro rammaricandosi perché l'amato non è ancora così vecchio, anzi "decrepito", dal trovarsi "a un passo / dal termine dell'esistere"

perché l'amore – grida – quando è vero  
 non può essere che come il suo e cioè nemico  
 della vita [1424].

Per contrasto, in *Da quando*, la fine di un rapporto di coppia, l'interruzione dell'epistolario amoroso, s'identifica col predominio di morte, col silenzio. Le lettere giacciono:

capovolte e inevasse  
 zitte  
 come me come ormai la mia  
 vita [1417].

La mappa topografica di "Epitaffio" è ricca di luoghi in cui s'intrecciano toponimi ("Promenade des Anglais", "Ninfa rivisitata", "Santa Severa", "Isola Bisentina", "Dalla Sicilia", "Salto di Fondi", "Forte Antenne", "Bocca Trabaria", "Sul Pollino", "Di ritorno da Bucarest", "Saturnia") e spazi vissuti più ristretti in cui si consuma

la privata quotidianità (le case, le camere, il letto). Queste ininterrotte dislocazioni concretizzano il tema del viaggio come metafora ossessiva dell'inarrestabile cammino della vita verso la morte.

"Bocca Trabaria" è uno dei testi più significativi in cui Bassani utilizza una suggestione leopardiana per riflettere sull'attitudine di umiltà, di accettazione della fine, che l'uomo dovrebbe tenere nei confronti della morte. Salendo verso il valico che collega le Marche all'Umbria, egli, guardandosi allo specchietto retrovisore, legge sul suo volto i segni della sopraggiunta vecchiaia, vissuta "con la stessa pietà e col medesimo senso di rimorso" che aveva provato nei confronti del padre senescente. Ma sono sufficienti uno sguardo e un profumo per recuperare il monito della "odorata ginestra, / contenta dei deserti", la "lenta ginestra" che piegherà "sotto il fascio mortal non renitente / il suo capo innocente" [Leopardi: 177-86], pronta ad accettare il destino che la natura le ha riservato:

son dovuto salire ben in su anziana  
ginestra di quest'anno per ritrovarti  
per bearmi l'ultima volta del tuo colore del tuo  
odore!

Fra pochi giorni anche quassù vicino al passo  
supremo dell'Appennino  
non ci si ricorderà più di te  
se non per commemorare invidiandola  
l'eleganza silente  
del tuo trapasso  
se non per proporre come modello a noi stessi il finale  
tuo sorridente ritrarti piano  
piano in punta  
di piedi presso il  
cielo [1451-2].

Anche la magnolia, "la piantammo nel '39 / pochi mesi dopo la promulgazione delle leggi razziali" [1438], simbolo della natura che sembra indifferente alla storia evenemenziale dell'uomo, ricorda al soggetto-personaggio che narra la sua vicenda la ferita indelebile della segregazione, della prigionia. Chi è stato costretto ad essere invisibile o ha conosciuto il carcere è condizionato per sempre da questa esperienza al punto che, riconquistata la libertà, resta disorientato e non sa gestire il bene sociale e politico più prezioso per l'umanità. Come avviene alla magnolia che



Vedo  
 d'un tratto espansa lassù sulla vetta d'un tratto debole  
 nel sole  
 come chi all'improvviso non sa raggiunto  
 che abbia il termine d'un viaggio lunghissimo  
 la strada da percorrere che cosa  
 fare [1439].

Su questo reticolo di frammenti biografici, reali, il poeta innesta l'azione della memoria involontaria, suscitata spesso da immagini, sensazioni, coincidenze. Egli vive così in una dimensione interstiziale, in un tempo immobile abitato dalla sintassi onirica, tra un passato che riemerge nel sogno e un presente letteralmente ineffabile, enigmatico. Nel limbo della coscienza, tra sonno e sogno, si concretizzano agnizioni *post-mortem*, proiezioni dell'immaginario che si spingono ad illuminare l'al di là, in una sorta di focalizzazione anticipata del poi, presagio di un futuro che la ragione non permette di conoscere.

In "Rolls royce", in un insieme di sequenze che hanno un andamento cinematografico, Bassani vede se stesso "dopo aver chiuso gli occhi per sempre" mentre viaggia, bambino, in un'auto funebre lungo i luoghi consueti della sua giovinezza per giungere, inesorabilmente, negli spazi vuoti della morte:

Avrei voluto gridare alt al rigido  
 chauffeur e scendere ma la Rolls  
 sobbalzando mollemente già lungheggiava  
 il Montagnone anzi ormai fuori  
 Porta già volava per strade ampie deserte  
 prive affatto di tetti ai lati e affatto  
 sconosciute [1432].

Oppure, in "I grandi", il poeta, ormai grande anch'egli, annulla la distanza cronologica tra giovinezza e maturità, che invece aveva segnato la scrittura di "Storie dei poveri amanti" e, con modalità più drammatiche, "Te lucis ante", e sviluppa, attraverso il sogno, la ricostruzione dei colloqui tra familiari adulti in un tempo di paure e angosce che si chiuderà con il riemergere dei momenti sereni, innocenti, della giovinezza:

mi sia dato per un istante come a principio di riavere te nello sguardo e te  
 soltanto  
 che respiri in pace lì  
 vicino [1467].

Il tentativo di far coincidere vita e poesia, in questa e nell'opera successiva, è confermato sul piano stilistico e tematico da una polifonia di registri. Il tono dell'invettiva, spesso presente in testi che vertono sull'attività letteraria dello scrittore e sul mondo culturale ed accademico ("A un professore di filosofia", "Conversazione letteraria", "A un critico", "A un altro critico", "A Franco Fortini") è sostenuto da un lessico basso, talvolta scurrile ("il cazzo la fica il culo", "coglione" ), mentre gli inserti dell'italiano standard contemporaneo e del linguaggio burocratico ("tirare la carretta", "jeans", "tipe chic", "chauffeur", "week-end", "club", "irrigatori", "Rolls Royce", "flash", "carta igienica", "gaffeurs", "teen-agers") danno al discorso poetico una marca di "parlato in presa diretta" che riduce di molto e talvolta azzerà alcune tonalità intimistiche e affabulatorie riemergenti nei componimenti più legati alla dimensione memoriale o affettivo-familiare. In questo modo il discorso si fa più prosastico, nonostante lo schema epigrafico, e si carica d'immediatezza e concretezza.

Non mancano alcune riflessioni sul ruolo del poeta nella società presente e sul rapporto che lo scrittore instaura con la sua scrittura. La poesia "Ars dictandi" fa così da *pendant* al testo di "Ars poetica" presente in "Te lucis ante".

Ma proprio questa aderenza alla storia evenemenziale apre le porte della poesia bassaniana alla polemica etica e politica, in cui l'autobiografia svolge il ruolo di elemento connettivo tra esperienza individuale e società. "Gli ex fascisti di Ferrara", una poesia edita per la prima volta nel 1973, in cui rivive la figura di Geo Jozs, il protagonista del racconto *Una lapide in via Mazzini*, pubblicato nel 1952 e poi inserito nel 1973 in *Dentro le mura*, si colloca sulla linea di quei testi come *La pietà ingiusta* di Sereni o *Porcile* di Pasolini che, nella letteratura italiana del secondo dopoguerra, rappresentano un grido di denuncia contro chi non solo ha proposto di cancellare la crudeltà della dittatura nazifascista e la tragedia della Shoa ma ha addirittura invitato all'amicizia, all'abbraccio, ad una troppo rapida e forse impossibile riconciliazione. Con un linguaggio violento e con un sarcasmo denso di sofferenza, Bassani rifiuta la "dolorosa pacca sulla spalla mancina" di "quelli che nel '39 mostravano di non più ravvisarmi" e ribadisce l'assoluta differenza etica e politica tra chi è stato vittima e chi è stato carnefice. Le ultime tre parole, collocate a mo' d'epigrafe al termine della poesia, sono un monito terribile a non dimenticare:

Corrazziali? Voi quoque? Dei quasi  
Mezzi cugini? No piano  
Come cazzo si  
fa?

Prima  
cari  
moriamo [1418].

### **“In gran segreto”**

L’opera mantiene la scansione epigrafica di “Epitaffio” ed è contigua, per temi e stilemi, alla raccolta precedente. La geografia esistenziale si arricchisce di altre tappe, quelle che scandiscono, con frequenti viaggi, la vita privata e professionale dello scrittore ferrarese. Certo la città di origine resta come riferimento memoriale ma ad essa si sovrappongono Vienna, Londra, Parigi, New York, l’Indiana, la California. Le citazioni letterarie incastonate in “Epitaffio” (“Da Hofmannsthal”, “Hodradek”) si fanno più numerose (“Da Villon”, “Da Orazio”, “Da Alceo”, “Da Machado”). Continua la vena polemica nei confronti di scrittori, giornalisti, critici, (ancora Fortini ma anche Natalia Ginsburg). E non manca l’invettiva contro la comunità intellettuale italiana, chiusa nel proprio conservatorismo:

Dite vi prego anime sante dov’è  
che vi ritrovate  
ogni qualvolta vi sia da apportare  
qualche ritocco qualche divario anche minimo nell’ufficioso  
nazional-cattolico-postermetico  
organigramma letterario? [Bassani 2009: 1480].

Si fa più forte invece la consapevolezza della valenza storica della propria esperienza vissuta.

Per questa ragione lo sforzo del poeta è concentrato nell’instaurare un confronto tra il tempo trascorso e il tempo attuale, o per differenza o per identità.

“La mia poesia poi –egli ha scritto– così come la narrativa, parla del passato, del presente, e non del futuro, perché il futuro non c’è. L’ho scritto in una poesia che non a caso succede –perché le mie poesie succedono, hanno una collocazione temporale e spaziale proprio come i racconti– succede a New York, di fronte al Central Park. Parlo della vita come dell’unica cosa che c’è. Un poeta che ha il senso del rapporto col reale come l’ho io non può essere un utopista, deve fare sempre i conti col passato e col presente. Niente di più. Nella poesia allora, le dicevo, ho tentato di distruggere qualsiasi diaframma tra l’io scrivente e l’io vivente” [Dolfi 2003 a: 177-8].

La funzione per così dire unificante ed epistemica dell'io è dichiarata in "Muore un'epoca" dove la percezione del *discretum* che separa il tempo della guerra da quello della pace è annullata dall'attitudine del soggetto che, come l'*angelus novus* di Benjamin, guarda l'arrivo di una nuova epoca con lo sguardo rivolto al passato:

Muore un'epoca l'altra è già qua  
 affatto nuova e  
 innocente  
 ma anche questa lo so non la  
 potrò vivere che girato  
 perennemente all'indietro a guardare  
 verso quella testé  
 finita  
 a tutto indifferente tranne a che  
 cosa davvero fosse la mia  
 vita di prima  
 chi sia io mai  
 stato [Bassani 2009: 1477-8].

La coscienza dimidiata tra nostalgia della giovinezza e accettazione della maturità determina lo sdoppiamento della visione esterna. Come avviene in "Vigilia di festa", dove all'improvviso la città in attesa della leopardiana festa "si fa livida" agli occhi del poeta:

anche io sospeso fra la  
 luce che si ritira e l'ombra che avanza anch'io diviso  
 fra due età [1474].

L'amore per la vita, meglio per la vitalità dell'esistere, è così forte da portare lo scrittore ad un rovesciamento delle modalità con cui l'individuo pensa il suo tempo esistenziale. Mentre di norma è il giovane a guardare al futuro ed è il vecchio a rimpiangere il passato, Bassani, in "Se ho cambiato"/!, ribalta questa attitudine psicologica:

Da ragazzo e da giovane ero sempre là a storicizzare  
 goccia a goccia me stesso

[...]

Se ho cambiato! Non faccio adesso che pensare  
 a domani al mese venturo al prossimo anno

pronto a giurare su tutti i sar  possibili come se fossero bell'e  
 accaduti  
 storico del mio futuro non meno avaro e indefesso  
 quanto  
 gi  fui del mio passato [1485].

Pian piano si fa strada nella poetica di Bassani l'idea che scrivere versi possa essere l'unico esorcismo per varcare la soglia del nulla che attende ogni uomo. Il tema della morte allora s'incrocia costantemente con l'ansia di vivere. E se nel succedersi delle stagioni anche la natura, il paesaggio, evocano il tema dell'identico, dell'immutabile, non resta che interiorizzare la realt , liberarla dalla consunzione temporale, affidarla alla tutela dell'amore:

Non pensare dunque all'inverno ti prego non  
 pensarci d'ora innanzi mai pi  da'  
 retta  
 Amami sempre stammi dentro per  
 sempre come adesso per l'eterno  
 cos  ["A casa", 1491].

Fare poesia equivale a rendere persistente ci  che   evanescente, portare alla luce l'enigma dell'esistenza, lasciare che qualcuno parli con i suoi versi "in gran segreto" a chi ascolta. E' questa la sua massima aspirazione:

Volevo che l'ineffabile potesse diventare  
 eterno  
 Dar voce all'inesprimibile far s   
 che l'inesistente o  
 quasi finalmente  
 esistesse ["Allo stesso", 1477].

Ma la verve polemica non si attenua, anche se occultata, come nella poesia "15 giugno 1975", dalla indicazione di una data che sembra avere un valore strettamente privato e sconosciuto al lettore, mentre invece sintetizza il legame tra il privato e il politico, tra la storia familiare del poeta e quella collettiva dell'Italia. Il 15 giugno 1975 si vot  in Italia per il rinnovo dei Consigli Regionali. Furono coinvolte 15 regioni. In 8 vinse la DC e in 7 il PCI. La campagna elettorale fu caratterizzata da violente polemiche, soprattutto per le divisioni all'interno della sinistra. L'Equipe '84 incise addirittura

un disco con il titolo *15 giugno 1975* in cui si schierava sulle posizioni del PSI di De Martino.

Mettendo in connessione il presente soggettivo “Guardami” e il passato familiare “come toccò a mio padre”, e giocando sulle opposizioni, Bassani invoca il Signore perché lo aiuti a rifiutare le sirene del moderatismo cattolico verso il quale prova un sentimento ambivalente di amore e odio:

Guardami ti prego esclusivo Iddio dei più vecchi dall’amaro  
e deliziato sport d’abbandonarmi  
–giusto come toccò a mio padre a partire circa dal ’30 fino ad almeno  
il ’38 e le leggi della Razza–

nelle braccia del ceto moderato italiano eternamente  
traditore incolpevole da sempre  
fascista e innocente [1489].

Il poeta dichiara di sapere ma non rivela quel che sa, lascia il lettore nel buio d’una ipotetica interpretazione, così come resta sospesa nell’ineffabile la frase della presenza misteriosa che oltrepassa la cortina del reale fenomenico e in sogno appare al poeta:

non prendetela se ti capito a casa a un’ora  
simile sul finire  
del mondo e dunque di... [“In sogno”, 1517].

In questo modo egli riesce a trasformare in scrittura tutti i grumi della biografia e a portare alla luce “la vita ai limiti della non vita, della morte, l’ombra/luce ai limiti dell’ombra, vita che non è vita o è quasi vita. Allora, di cose di questo tipo non si può che parlarne “in gran segreto”, come di una realtà quasi indicibile” [Dolfi 2003 b:179].

## Bibliografia

- Bassani, Giorgio. 1963. *L'alba ai vetri: Poesie 1942-1950*. Torino: Einaudi.  
 ---. 1982. *In rima e senza*. Milano: Mondadori.  
 ---. 2009. *Opere*. 4°ed. Milano: Mondadori.  
 Dilthey, Wilhelm, 1999, *Esperienza vissuta e poesia*. Genova, Il melangolo.  
 Dolfi, Anna. 2003 a. *Giorgio Bassani: Una scrittura della malinconia*. Roma: Bulzoni.  
 ---. 2003 b. “Meritare” il tempo. *Intervista a Giorgio Bassani*.  
 Frémont, Armand. 1978. *La regione, uno spazio per vivere*. Milano: Angeli.  
 Guiati, Andrea. 2001. *L'invenzione poetica: Ferrara e l'opera di Giorgio Bassani*. Fossombrone: Metauro.

- Lenzini, Luca. 1998. *Interazioni. Tra poesia e romanzo: Gozzano, Giudici, Sereni, Bassani, Bertolucci*. Trento: Tipolitografia.
- Leopardi, Giacomo. 1996. *Canti*. 6°ed. Milano: Rizzoli.
- Rosato, Italo. 1997. *Riga*, 13. Milano: Marcos y Marcos.
- Varanini, Giorgio. 1973. *Bassani*. 2° ed. Firenze: La Nuova Italia.

# FILANTROPÍA Y ANARQUISMO: IMAGINARIO PROMETEICO DE VALPARAÍSO EN EDWARDS BELLO, SWINGLEHURST, RUBEN DARÍO, VICTOR D. SILVA Y GONZÁLEZ VERA

Philanthropy and anarchism:  
Prometeic imaginary of Valparaiso in Edwards Bello, Swinglehurst,  
Ruben Darío, Víctor D. Silva and González Vera.

**Adolfo de NORDENFLYCHT B.**

Pontificia U. Católica de Valparaíso  
adolofodenordenflycht@gmail.com

## **Resumen**

Este artículo se propone dar cuenta de diferentes modalidades en que la representación literaria pone en tensión el imaginario prometeico del Valparaíso de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, otorgando relevancia a algunos de los mitemas que lo conforman como filantropía o anarquismo, para lo cual se examinan textos de escritores implicados en las migraciones extranjera e interna (Edwards Bello, Swinglehurst, Darío, V. D. Silva y González Vera), que entran en diálogo con los espacios urbanos y el imaginario social de un Valparaíso signado por el progresismo y la modernización.

**Palabras claves:** Literaturas locales, Imaginario prometeico, Valparaíso, Modernidad

## **Abstract**

This article intends to take account of different modalities in which the literary representation puts in tension the promethean imaginary of Valparaiso in the late 1800 and early twentieth century, giving prominence to some of the mythemes that shape it as philanthropy or anarchism, for which there are examined several texts of writers involved in the foreign and internal migrations (Edwards Bello, Swinglehurst, Darío, V. D. Silva, González Vera), that enter dialogue with the urban spaces and the social imaginary of a Valparaiso sealed by the progressivism and the modernization.

**Keywords:** Local literature, Promethean imaginary, Valparaiso, Modernity.



## 1. Introducción

El prometeísmo desprendido de la *Kulturphilosophie* y que instituye el imaginario social asociado a los desarrollos del capitalismo y del positivismo suscitó, con la explosión [según Reinhardt, citado por García Gual: 169] de toda su riqueza simbólica durante la Modernidad, la evolución y derivación de mitemas que se le asocian, como la cultura, la técnica, la filantropía, el martirio, el sacrilegio (engaño, robo), etc. que recibieron nuevas y contrapuestas expresiones en las manifestaciones literarias compendiando una actitud que desafía y combate las opresiones políticas y religiosas. Ya en la modernidad romántica, la imagen prometeica funciona como un símbolo que no se articula en la sucesión del mito, pero sí en nuevos y diversos conjuntos (como el *Fausto* goetheano, o el *Prometeo* de Shelley y el *Frankenstein* de Mary Shelley), que dramatizan una figura que se ha fosilizado, un mitologema constituido por diversos mitemas<sup>1</sup> que, como señala Durand [2003], se desarrollan fragmentándose, derivando, deteriorándose, pero conservando cierta perennidad, a través de un proceso cuya evolución no es ajena a las alteraciones tanto de la literatura como de la historia.

En el espacio literario latinoamericano, dicho imaginario prometeico se aprecia particularmente en algunos aspectos del Modernismo, donde los *mitemas prometeicos* se conciben y surgen de esa nueva coyuntura social que, según Rama [1970], termina con el poeta de profunda influencia y participación en el escenario político del país y lo sitúa frente a una sociedad que se distanciaba de la generación de nuevas demandas de producción artística.

Me propongo observar de qué modo se manifiesta y se pone en tensión el imaginario prometeico en el espacio local de Valparaíso, considerando textos que refieren centros o ejes geoculturales<sup>2</sup> que influyeron en la articulación de los espacios de representación<sup>3</sup> del Valparaíso de la época. Se trata de textos de escritores implicados en las migraciones extranjera e interna, que entran en diálogo con los espacios urbanos y el imaginario social de un Valparaíso signado por el progresismo

<sup>1</sup> Nos interesa destacar que los *mitemas*, son entendidos como unidades de base, o mínimo común denominador de sentido simbólico, que están relacionados en un sistema mítico más amplio, pero que a la vez funcionan autónomamente.

<sup>2</sup> Como se sabe, la expresión pertenece a Rodolfo Kusch, para quien “detrás de toda cultura está siempre el suelo” [109]. La distinción de centros o ejes geoculturales que “repercuten en todo sentido a través de toda la historia [...]” explican el enraizamiento de una determinada cultura a un territorio. (Para el caso de la conformación de la geocultura argentina –que es la analizada por Kusch– los ejes examinados explicarían su mediterraneidad).

<sup>3</sup> Los espacios de representación no necesitan obedecer a reglas de consistencia o cohesión. Llenos de elementos imaginarios y simbólicos, tienen su origen en la historia –en la historia del pueblo y en la historia de cada individuo que pertenece a este pueblo [Lefebvre: 41].

y la modernización: *Valparaíso Songs* (1913), del poeta inglés y empresario del acero radicado en el Puerto, Henry Edward Swinglehurst; “Album porteño”, incluido en *Azul* (1888), del nicaragüense Rubén Darío; “Trágame” en *Hacia allá* (1905), de Victor Domingo Silva, migrante del interior que vivió quince años en Valparaíso; “Una mujer”, relato incluido en *Vidas mínimas* (1921), de José Santos González Vera; *Valparaíso, ciudad del viento* (1931), de Joaquín Edwards Bello, descendiente de los precursores migrantes extranjeros, que más tarde, rememora fantasmáticamente el Valparaíso de principios de siglo XX.

Los sujetos representados en los textos de estos autores, entablan con Valparaíso relaciones de otredad bastante singulares, a partir del hecho de establecer con la ciudad-puerto “zonas de contacto” [Pratt: 26]<sup>4</sup> diferidas y *diferenciales*<sup>5</sup> [Chaitin: 156], de cuya conjunción e interrelación, en otras palabras, de cuya *emergencia* [Foucault 2004: 33 y 41] se puede reconocer una identidad “geocultural” de Valparaíso, distinta de la impuesta a escala nacional desde las decisiones de la metrópolis. De esta forma, el “conocimiento local”<sup>6</sup> de Valparaíso se intersecta y conflictúa con un conocimiento otro, a partir de una relación primeramente de espacialidad. Este “conocimiento otro” se asienta en las distintas *images*<sup>7</sup> de Valparaíso que los escritores señalados sustentan, develando en un plano macrodiscursivo el valor ideológico y político de los textos literarios, al condensar y elaborar significaciones imaginarias del medio social y cultural en el que se producen y receptionan.

---

<sup>4</sup> Pratt usa esta expresión para referirse “al espacio en que pueblos geográfica e históricamente separados entran en contacto y establecen relaciones duraderas, relaciones que usualmente implican condiciones de coerción, radical desigualdad e insuperable conflicto [...] ‘zona de contacto’ es un intento de invocar la presencia conjunta, espacial y temporal, de sujetos –anteriormente separados por divisiones geográficas e históricas– cuyas trayectorias se intersectan” [Pratt: 26]. El uso de este concepto para fines de este trabajo radica en la relación conflictiva que se establece entre dos culturas en un espacio-tiempo particular y no en su sentido de encuentro colonial en que lo piensa la autora.

<sup>5</sup> Chaitin advierte que “ni la totalidad ni lo individual existen en sí mismos y por sí mismos; sino que lo individual es producto de las diferencias con los otros; y, por tanto, la totalidad no puede existir de forma independiente, ya que entonces no habría nada de lo que diferir, excepto de la no-existencia, de la nada” [156].

<sup>6</sup> “[...] local no únicamente por lo que hace al lugar, tiempo, clase y variedad de resultados, sino en referencia a sus acentos –caracterizaciones vernáculas de lo que sucede conectadas a imaginarios vernáculos de lo que puede suceder–” [Geertz: 241].

<sup>7</sup> En el ámbito del comparatismo, Moll sostiene que “toda *image* se constituye a través de una comparación continua que va de la identidad a la alteridad, porque siempre hablar de los otros es también una forma de revelar algo de sí” [349].

## 2. “La Musa de Valparaíso es la Bolsa”

Una vez completada la independencia del país hacia 1818, y en el marco de las ideas de progreso, Valparaíso dejará atrás la impronta colonial de ser una núcleo urbano sin acta de fundación, un fondeadero logístico para el controlado comercio ultramarino, “un poblacho mal construido y secundario, un aldeón adonde recurrían los santiaguinos por pura necesidad”, como lo describía en 1910 Víctor Domingo Silva [2004: 28], y recibirá, primero con cierta vacilación desde la década de 1830, pero desde medio siglo en adelante con enérgica resolución, la fuerte inmigración extranjera e interna que contribuyó a desarrollar una economía asentada en la revolución industrial, y que le fue otorgando la fisonomía de una ciudad cosmopolita y pujante, transformándola en pocas décadas en un emporio comercial, centro de actividades navieras y mercantiles, principal foco económico y la ciudad más moderna de la nación, lo que se manifestó en una serie de iniciativas y de obras debidas al empuje del capitalismo mercantil-liberal y los avances de la técnica. De este modo, el que fuera un puerto marginal en la red de puertos del Pacífico, en un lapso de poco más de cincuenta años –desde mediados década de 1850 a fines de la década de 1910– triplica su población y eleva de manera exponencial su recaudación por derechos de aduana<sup>8</sup>. En todo caso, su impulso como ciudad se debió, sobre todo, a la incorporación de importantes grupos de migrantes internos y extranjeros seducidos por lo que Estrada [13] describe como “la notoria vitalidad de la ciudad, de la cual ellos mismos eran la principal fuente de origen [...] conformando así una sociedad que desarrollará una *identidad dinámica y peculiar totalmente distinta de la del país*”<sup>9</sup> [el destacado es nuestro].

En efecto, el arribo de comerciantes ingleses, norteamericanos, franceses, incrementó la febril actividad comercial y bursátil, asentada en la incorporación de las tecnologías modernas, que caracterizó al Valparaíso decimonónico, pero a su vez incorporó conflictos y dinámicas sociales provenientes de las ideas positivistas y liberales que “enfataron el rol del individuo y las formas de sociabilidad como un modelo representativo de lo moderno” [Rubio: 21] que vinieron a cambiar el austero ideario

<sup>8</sup> Como bien señala Rama [1985: 109], “la incorporación de América Latina a la economía-mundo, se intensificó a partir de 1870 y aunque dejó marca profunda en todos los países, privilegió a las antiguas zonas marginales del Imperio Español”. Por su parte, Leopoldo Sáez [64-5] señala que el crecimiento de Valparaíso hasta el siglo XVIII fue muy lento, y cita a Vicuña Mackenna quien dice que “Valparaíso no era, a la verdad, sino un pueblo de frailes y cañones”. En todo caso, consigna Sáez que en el último tercio del siglo XVIII: “La población porteña puede estimarse en tres mil habitantes”. El censo realizado en 1796 “registró 2.973 habitantes, un aumento notable, ya que la población en 1775 no pasaba de 2.000 personas”.

<sup>9</sup> La expresión completa de Estrada, señala que “la notoria vitalidad de la ciudad, de la cual ellos mismos eran la principal fuente de origen: aventureros, buscadores de riqueza, jóvenes dispuestos a enfrentar desafíos y a lograr una posición que difícilmente podrían alcanzar en los pueblos del interior, conformando así una sociedad que desarrollará una identidad dinámica y peculiar totalmente distinta de la del país”.

de progreso y sacrificio de la antigua aristocracia ilustrada nacional, remplazándolo por el cosmopolitismo, la frivolidad, la ostentación y el lujo de una pujante oligarquía porteña, que trajo aparejado una transformación en las prácticas espaciales urbanas y los espacios de representación mediante los cuales el individuo liberal, enriquecido rápidamente, promueve un imaginario cosmopolita y comercial que determina emplazamientos y espacios representados, públicos y privados, de una burguesía que fundó su reconocimiento social en la riqueza lograda y en el refinamiento de sus costumbres, resultantes de los avances tecnológicos incorporados a la producción.

Esta circunstancia, supuso que el prometeísmo, al menos para el caso del imaginario local de Valparaíso, se desplegó en un flujo delimitado por un extremo “positivo”, que tomó figura en la filantropía impulsada por la ideología dominante y otro “negativo”, de los marginados y disidentes, que se manifiesta principalmente en la solidaridad y en la actividad de raíz anarquista. Estos extremos revelan la prevalencia de distintos mitemas de la poderosa figura moderna de Prometeo, por una parte, el filántropo como donador generoso del fuego (la técnica y el progreso) a los hombres, bienhechor y altruista, que sin embargo, escamotea y oculta formas de poder hegemónico, control social y de dominación caracterizadores del desarrollo del capitalismo oligárquico decimonónico, heredero del colonialismo en nuestro continente, cuestión que a su vez explica el surgimiento de una suerte de filantropía negativa representada por el anarquismo que asume el mitema de “arrebataador del fuego”.

De hecho, la oligarquía porteña, conformada en parte importante por extranjeros y sus descendientes, no podía justificarse ante sí misma con una aristocrática “pureza de sangre”, pero si por su afán progresista cuya “distinción individual con proyección social, se fundaba en la consolidación pública de una conducta ajustada a la dignidad y la honradez” [Rubio: 28], lo cual explica el incremento de la filantropía en el Valparaíso de la época, que vino a ejercer como una forma de validación social, sin que ello impidiera, por otra parte, que se practicara una forma de vida dispendiosa y derrochadora, experimentada casi como consecuencia natural de la fe en el progreso comercial e industrial<sup>10</sup>, como la representa Edwards Bello en su novela de 1931 ambientada a principios del siglo XX, novela varias veces revisada y retitulada, para terminar por llamarse simplemente *Valparaíso*. Escribe Edwards Bello:

---

<sup>10</sup> Eduardo de la Barra, ya exponía su fe en el progreso que traían las fábricas en la balada de 1875 “Canto a la fraternidad en la industria”, en la que hace decir a ésta: “Yo todos los pueblos / Reúno en un haz, / Empujo el progreso / El yunque es mi trono, / La fragua mi altar, / Mi ley el trabajo, / Y afianzo en el mundo la unión y la paz. / Mi imperio la tierra, y el aire y el mar. / La inerte materia / Yo sé transformar, / Y aduno en mis moldes / La luz de la ciencia, del arte el ideal”.

A mediados de año la temperatura de los negocios bajó. Era cosa corriente en la ciudad convulsionada por la bolsa. “La musa de Valparaíso es la Bolsa” había dicho Stepton. El mineral andino salía por la calle Prat; lo cotizaban en la calle Prat, entre las tortillas de erizos del Restaurante del Cambio y las sopas de tortuga de Bunout. El nerviosismo del Puerto anunciaba un trastorno apocalíptico; la gente bebía, jugaba, remolía. El perfume violento de la riqueza mareaba a la gente metódica; la hacía salir de sus negocios donde habían juntado plata y la perdían en pocos días [267].

En efecto, la Bolsa de Valparaíso, la primera que inicia actividades en el país, potenciará no solo la riqueza local sino que, de la mano con la industria, incrementará la fe ciega en el progreso que trae la técnica y el capitalismo posterior a la revolución industrial, como lo sostiene en sus *Valparaíso Songs*, de 1913, Henry Edward Swinglehurst, que arribó a Valparaíso en 1880 como comerciante, llegando a ser un acaudalado filántropo y mecenas de pintores y poetas. Expresa en “*Spes et lux nostra*”, título suficientemente decidor de uno de sus poemas [Swinglehurst: 130]: “Soy un *Matterist*. La materia es la electricidad. La electricidad es la Materia. Dios es la Electricidad”<sup>11</sup>. El sujeto de sus poemas, condensado en la denominación de “El poeta imperial” (¿el propio Swinglehurst?<sup>12</sup>), representa esa figura foránea que arrastra hasta esta parte del mundo la lógica capitalista. En un texto titulado “*Jottings*” expresa a manera de aforismos ideas como “No es el dinero que usted tiene, lo que le hace rico, sino el empleo que usted le da” y también, “Un caballero lleva sus calidades a su negocio, y lo dignifica” [Swinglehurst: 160]<sup>13</sup>. Su convicción recae en las potencialidades del individualismo, “El socialismo es una fuerza: el Estado sin embargo no puede hacer todo, y la mayor altura del Estado siempre será esa donde la individualidad tiene el juego más libre” [161]<sup>14</sup> y deposita sus convicciones en el capitalismo, confiando que “el mundopagará bien a un buen capitalista”, guardando en consideración que “no todo capitalista es ladrón, así como no todo hombre de trabajo es honesto”. Se desprende también de los textos de Swinglehurst que la cultura debe ser una especie de filtro o prisma técnico por el que atraviesa la naturaleza, que de esta forma se ve conquistada por el arte. Así lo expresa en una breve *prose* titulada *Culture*:

<sup>11</sup> “I am a Matterist. Matter is electricity. Electricity is Matter. God is Electricity”.

<sup>12</sup> Además del poema que tiene este título, el ejemplar que revisamos (con correcciones y anotaciones de puño y letra del autor) incluye un volante adosado que se encabeza con la pregunta “¿Whoisthe imperial poet?”, que da a entender que, al menos, se trataría de una idealización del propio Swinglehurst.

<sup>13</sup> “It is not the money that you have, that makes you wealthy, but the use you put it to”; “A gentleman carries his qualities into his business, and dignifies it”.

<sup>14</sup> “Socialism is a force: the State howerer cannot do everything, and the greatest State Hill always be the one where individuality has the free-est play”.

El arte es lo mejor de la Naturaleza, modificada por lo mejor del Arte. [...] la Cultura no es el privilegio del rico, sino más bien de todo el que trabaja: de los que la buscan temprano por la mañana, antes que comiencen a ganarse el pan, y en el reposo de la tarde, cuando su jornada ha terminado. [...] la Cultura es alegría: es paz, pero sobre todo, esto es la forma más alta de conquista, la conquista de Mí mismo [61]<sup>15</sup>.

Como se aprecia, la idea de cultura de Swinglehurst es la posibilidad filantrópica de armonía, concepción nacida de la segunda revolución industrial, y que se corresponde con la idea burguesa de la cultura y el arte, en un intento por orientarlos hacia la sociedad de consumo. “La burguesía –sostiene Kusch [69]– crea museos, salas de concierto, o habla de eternidad o de universalidad sencillamente para ratificar que arte es materia de consumo y no de creación”. Pero precisamente de esta posición burguesa armonizadora y universalista sobre la cultura y el arte nace la crisis cultural<sup>16</sup>, debido a que la cultura, sobre todo en el continente americano, que arrastra consigo un proceso colonial, no puede entenderse como una armonía de elementos, ni menos como una sumatoria o acumulación de obras dispuestas para el consumo, sino en su función en tanto estrategia resolutive de un problema vital de la comunidad física y simbólica que entendemos por lo local. Sin embargo, no puede obliterarse del todo la posición sostenida por Swinglehurst y otros mecenas y filántropos porteños decimonónicos. La instalación burguesa de salas, museos, certámenes y círculos literarios cumplió la función de legitimar, en tanto prácticas y discursos, el movimiento artístico en general, que comenzaba a situarse en la nueva coyuntura social que empujaba a los artistas hacia la profesionalización. De hecho es el prometeísmo filantrópico instituido, el que permite sostener la estadía de Rubén Darío en Valparaíso y la publicación de *Azul* en 1888. Más aún, aportará el sustrato institucional de una cultura armónica en la conflictiva renovación de las artes y las letras en el espacio americano, que traerá el modernismo dariano desplegando otros mitemas del imaginario prometeico.

### 3. Del “poeta imperial” al “lírico incorregible”

En “Álbum porteño”, relato contenido en *Azul* (1888), se construye la siguiente *image* del Valparaíso de la década de 1880:

<sup>15</sup> “Art is the best in Nature, modified by the best in Art. [...] Culture is not privilege of the rich, but rather of all who work: of those who seek it in the early morning, before their bread-winning begins, and in the repose of the evening, when their toils are over. [...] Culture is joy: it is peace, but above all, it is the highest form of conquest, the conquest of Self”.

<sup>16</sup> “No hay paz en la cultura, como no hay belleza, ni tampoco universalidad” [Kusch: 69].

Sin pinceles, sin paleta, sin papel, sin lápiz, Ricardo, poeta lírico incorregible, huyendo de las agitaciones y turbulencias, de las máquinas y de los fardos, del ruido monótono de los tranvías y el chocar de las herraduras de los caballos con su repiqueteo de caracoles sobre las piedras; de las carreras de los corredores frente a la Bolsa; del tropel de los comerciantes; del grito de los vendedores de diarios; del incesante bullicio e inacabable hervor de este puerto; en busca de impresiones y de cuadros, subió al cerro Alegre que, gallardo como una roca florecida, luce sus flancos verdes, sus montículos coronados de casas risueñas escalonadas en la altura, rodeadas de jardines, con ondeantes cortinas de enredaderas, jaulas de pájaros, jarras de flores, rejas vistosas y niños rubios de caras angélicas. Abajo estaban las techumbres del Valparaíso que hace transacciones, que anda a pie como una ráfaga, que puebla los almacenes e invade los bancos, que viste por la mañana terno crema o plumizo, a cuadros, con sombrero de paño, y por la noche bulle en la calle del Cabo con lustroso sombrero de copa, abrigo al brazo y guantes amarillos, viendo a la luz que brota de las vidrieras, los lindos rostros de las mujeres que pasan [82-3].

Sin abandonar las imágenes del progresismo y el cosmopolitismo, el poeta nicaragüense instala el conflicto mediante perspectivas críticas que revelan un “cosmopolitismo discrepante” [Clifford 1995], que según Mellino “viene a significar una especie de localismo progresista, de resistencia de lo local ante lo global. En pocas palabras, el ‘cosmopolitismo discrepante’ no se presenta como una superación de las identidades culturales a favor de un universalismo igualitario y abstracto” [179].

La discrepancia dariana del universalismo burgués igualitario y abstracto se aprecia primero en la división entre lo que significan para la Modernidad local el Plan y los Cerros. El primero, receptáculo directo del progreso y la técnica, los segundos como el espacio donde refugiarse del ruido y el vértigo articulando una geografía simbólica que propone un Valparaíso en que se tensiona la ciudad moderna. Un segundo aspecto se aprecia al interior de uno de los espacios, el Plan, donde coexisten las contradicciones resultantes de las implantaciones ortopédicas de lo moderno en la periferia: así en el texto dariano, las agitaciones y turbulencias corresponden tanto a los modernos tranvías como al chocar de las herraduras de los caballos.

Ahora bien, quien coloca en tensión estos espacios es el “lírico incorregible”, que se desplaza develando las multiplicidades que habitan y conforman las resistencias locales de la ciudad-puerto ante la incipiente globalidad, resistencias de la “pequeña ciudad” [Kusch] que reside en, y a la vez, se confronta con la ciudad latinoamericana forzosamente cosmopolita. La modernidad agudiza y propone un nuevo escenario

social a la escisión de la ciudad, pero a la vez sus habitantes y las prácticas de estos fragmentan esta misma escisión. Por ello el relato dariano se presenta como “Álbum”; un conjunto de fragmentos cuasi fotográficos, a través de los que se presenta la emergencia de nuevas tensiones entre descendientes de emigrantes (empresarios, capitalistas, comerciantes, liberales) y población flotante del interior del país.

#### 4. “En la olla revuelta de razas”

La confrontación entre los cerros y el plan se amplía y acentúa en la representación de los espacios locales que hace Edwards Bello, al tiempo que la mirada del narrador protagonista incorpora una otredad que es el mar.

El niño que fuera el sujeto burgués que narra sus memorias en *Valparaíso ciudad del viento* se siente maravillado por “esas calles del puerto donde se leen enseñas cosmopolitas” [Edwards Bello: 37]. Sin embargo, para Edwards Bello, Valparaíso se termina asimilando a la pequeña ciudad provinciana (“el viejo Almendral”) que permanece alojada al interior del puerto cosmopolita:

En Valparaíso, cuando comenzaba este siglo, no había secretos. Todo se sabía. Si nos comprábamos zapatos, si nos cortábamos el pelo, se notaba enseguida. Se sabía cuándo había enfermos y se contaban detalles truculentos de las operaciones. Después, la muerte, deseada casi siempre era lamentada en coro [126].

Una práctica que termina por influenciar a sus habitantes, excepto a los ingleses:

No obstante el progreso y el cosmopolitismo, Valparaíso padecía de las manías de los pueblos chicos. Solamente los gringos demostraban un tacto especial para vivir olímpicamente, ajenos a las pequeñas intrigas. Yo no podía librarme de las manías microscópicas y de orden visual [268].

Esta fisura se irá ampliando y acentuando en la dicotomía entre plan y cerro. Así lo denota el niño que sube por primera vez al cerro a matricularse en un “colegio famoso en el Pacífico”, un núcleo fronterizo en que coexisten los hijos de emigrantes ingleses y los hijos de “buenas familias peruanas, argentinas y bolivianas, [que] trajeron a sus hijos para que se nutrieran en las aulas de Mac-Kay and Sutherland” [36].

Mi padre reflexiona y suspira mientras sube el cerro. Se ve el mar chiquito desde arriba; es un pozo. No sé porqué el paisaje es triste, violento, amargo



[...] Bajamos el cerro. El abismo. La mirada se derrumbaba en el mar infinito, sin dársenas, ni islas, ni golfos, como vi en las fotografías que tiene mi padre de Nápoles y Ámsterdam. Impresión de cráter, de cosmos. La retina es incapaz de sujetarse en los árboles y las casas; rueda al mar, al fondo del mar. Es un paisaje para gente fría, sin imaginación.

[...]. Misterio del plan y del cerro; dos mundos que ni se quieren ni se conocen. Uno es intruso arriba y ellos son intrusos abajo [35, 36 y 37].

Si la subjetividad se construye entre la praxis social –el aquí/ahora– y el ejercicio de la memoria –entonces/allá– que, siguiendo a Lefevbre<sup>17</sup>, generan con su articulación las tres experiencias del espacio interconectadas, la construcción representacional de Valparaíso del niño burgués que sube por vez primera el cerro no termina por desplazarse por completo desde las “representaciones del espacio” (las imágenes de Ámsterdam y Nápoles que median su visión) al “espacio representacional”. En otras palabras, el conocimiento local se encuentra eclipsado por ese conocimiento otro nacido de la práctica y la memoria mediada de los hijos de emigrantes europeos. Para el narrador de Edwards, con el correr de tiempo, Valparaíso progresivamente se vuelve distinto, configurado en una suerte de fragmentos caleidoscópicos de variopintos elementos europeos que se mezclan, se confunden, se trastruecan, se amalgaman construyendo un nuevo paisaje interpretado y un nuevo tipo de hombre:

El Puerto, con sus negocios quiméricos [...]. Tiendas, hoteles, caballerizas, studs, modistas de París, afloraban como callampas bajo la lluvia de oro.

[...] La población enriquecida prefería el plan, el Cerro Alegre y Viña del Mar, lo más lejos posible del chango nativo, de la moral ñoña y de la hipocresía levítica. [...] En la calle Esmeralda triunfaban los rostros flamantes de los importadores de novedades. Habían surgido tiendas inglesas, chilenas, italianas, españolas. La ciudad tomaba un carácter propio. [...] En la olla revuelta de razas se formaba un tipo de hombre inconfundible, de flor en el ojal y chaleco de piqué: el porteño. Hombre nuevo aficionado al Sandow y los bailes novísimos: Boston, Pas de Patineurs, Washington Post y Valse Renversante [269-70].

No obstante, en los resquicios coloniales que aún guardaba la ciudad, el asunto era distinto, incluso parece tratarse de otra ciudad, esa pequeña ciudad inserta en la cosmopolita y que al sujeto comienza a parecerle cada vez más lúgubre y sombría,

<sup>17</sup> A saber: “práctica espacial”, es decir, la percepción y sensibilidad de la experiencia espacial, atribuida, a un criterio de productividad instaurado por la modernidad; “representaciones del espacio”, el espacio conceptualizado por esa práctica espacial (como las primeras representaciones sobre América desde Europa), el espacio de científicos, planificadores, urbanistas; y por último, el “espacio representacional”, el espacio representado por los usuarios de cada cultura particular, por medio de imágenes y símbolos.

y de allí el particular extrañamiento de los hijos de los emigrantes que articulan un espacio fronterizo de nuevas intersecciones:

Me sentí contento de estar en la calle Prat, cerca de la Bolsa. Cada país da lo suyo. Chile es famoso por sus negociantes, sus marineros y sus jugadores. [...] El aspecto tétrico de Valparaíso, que para mí se condensaba en los acordes de la ópera Guaraní, había desaparecido. Estaba en el otro lado de la ciudad, en la parte de los negocios, de las tiendas de lujo y de las tabernas de marinos [267].

Junto a los distingos del hábitat interpretado en términos de Plan y Cerros (y también cerro y cerros, pues no es lo mismo el Cerro Alegre que otros como el Cordillera) representado por Darío, Edwards, incorpora otro espacio urbano: el Almendral (No en vano la novela se tituló también *En el viejo Almendral*):

Cuando los habitantes de Valparaíso quisieron parecer modernistas pusieron a sus casas techos de calamina. No solamente clavaron calamina en los techos, sino en las paredes, y las casas tomaron aspectos de latas de sardinas. La nuestra, que conservó las tejas morunas, era tenida por fea. Estaba situada en el Almendral, en la parte donde antes estuvieron los “cuartos del diablo”, y los corrales de esclavos. En la época de nuestra historia, el barrio se había cultivado y era romántico [40].

El entonces/allá que da configuración al ejercicio de la memoria se materializa en el aquí/ahora de la praxis social a través de la conservación de las tejas morunas de la casa paterna en el barrio del Almendral, que da cuenta que la familia del narrador no vive al ritmo que marca el progresismo de los migrantes europeos del barrio del Puerto, lo cual si por una parte pone en conflicto al protagonista, por otra incorpora, con su intersección, una crítica al prometeísmo oligárquico monolítico, configurando un espacio representacional de la ciudad, signado por el imaginario de la complejidad, lo múltiple y lo fragmentario.

## 5. El mitema anarquista

Si en la acumulación y superposición de mitemas ya se percibe tenuemente una búsqueda que avanza hacia una filantropía que combata las opresiones políticas, religiosas y sociales, esta será desplegada sin ambages por la actividad anarquista en Valparaíso. La procedencia anarquista se puede apreciar en diversas manifestaciones literarias y culturales porteñas, como la poesía de Víctor Domingo Silva y de Zoilo Escobar, en la Universidad Popular de Valparaíso (creación de ambos), en la poesía de

Carlos Pezoa Véliz, los textos y las actividades vanguardistas de Zsigmond Remenyik y Julio Walton, y posteriormente, en José Santos González Vera y Manuel Rojas, entre otros.

En efecto, hacia principios del siglo XX comienza a tener representación literaria otra versión del imaginario prometeico que es asumida principalmente por sectores de la población flotante<sup>18</sup> de bajos ingresos proveniente del interior del país y que a partir de la actividad anarquista en Valparaíso<sup>19</sup>, alcanzará una específica puesta en discurso a través de algunos poetas, intelectuales y escritores que textualizarán las experiencias del proletariado migrante, acogiendo la propuesta ácrata que se revela como el negativo del filantropismo prometeico.

La perspectiva anarquizante de la modernización no supone un dismantelamiento total de la fe en la técnica y el progreso, de hecho el migrante interno cree en ellos, sin embargo sostiene que esta modernización debiera estar redirigida, de allí que en estos discursos se la represente matizada de contradicciones, como en los versos del poema "Trágame" de Víctor Domingo Silva que se autodesigna "antes que poeta, revolucionario", y en que el hablante, viajero del tren que lo trae desde el interior, exclama ante el "puerto augusto y abominable":

[...] harto de sus miserias,  
desengañado de sus mirajes,  
bajo la noche i entre el tumulto  
del tren que avanza lanzado a escape  
echo mis ojos sobre su espectro  
con el doliente valor de un mártir  
i cierro el puño para decirle:  
- Trágame! Trágame!...

El mismo puerto, con sus faenas y su tumulto igualitario de hombres y destinos hará exclamar a Zoilo Escobar, en un fragmento de su extenso y nunca publicado único libro *Lenguas de fósforo*:

Y el estremecimiento de un cristalino diáfano  
que crea un nuevo mundo....  
y un nuevo hombre  
hijo de la revolución....

---

<sup>18</sup> La expresión, referida al caso del puerto de Valparaíso, la utiliza no sin ironía, Benjamín Subercaseaux en *Chile o una loca geografía* (1973).

<sup>19</sup> Para mayor información sobre el tema puede consultarse Brignardello.

que aparece por todas partes  
 ¡como un robot de acero!  
 caminando en pureza y en línea siempre recta  
 a la organización de la abundancia,  
 de la cultura,  
 y de la seguridad de la vida.

José Santos González Vera (1973), en el relato “Una mujer”, incluido en *Vidas mínimas* ofrece una visión de Valparaíso desde la mirada de un joven muchacho capitalino y anarquista que se queda sin trabajo y decide viajar, con el subterfugio de ir a buscar trabajo en el Puerto, en búsqueda de una mujer que conoció hace algún tiempo en reuniones políticas. La primera *image* de Valparaíso en este texto está fuertemente marcada por la discontinuidad:

Íbamos por calles estrechas cuyos edificios parecían juntarse en la altura. Empezamos a trepar por una callejuela empinada que torcía a derecha e izquierda. Las casas estaban construidas en todas las formas concebibles. Algunas eran de latón; otras, de madera; éstas, de barro; aquéllas, de ladrillos, y muchas habían sido hechas con una mezcla de todo.  
 [...] Figurábame que los edificios habían caído de otro planeta. Las casas apretábanse desalineadamente. Unas avanzaban hacia la calle; otras se escondían; éstas descansaban en muros vecinos; aquéllas se erguían, se inclinaban, y varias ahogábanse con la presión de los edificios laterales [83].

Esta discontinuidad podemos identificarla como un elemento esencial del “conocimiento local” que se ha ido sedimentando en Valparaíso tras todo su proceso de modernización. La expresión “los edificios habían caído de otro planeta” se nos presenta como la interpretación porteña de la aseveración kuscheana de que “no hay más universalidad que el estar caído en el suelo”, expresando por esto que la cultura no puede dejar de entenderse sin la consideración fundamental del suelo que la cobija. La ciudad descrita por González Vera es la “porteñización” de la cultura y la ciudad burguesa; una cultura y ciudad que se encuentran asfixiados por el desarrollo del “conocimiento local” de Valparaíso que interpreta geoculturalmente la propuesta universalizante de ciudad y cultura.

Este desarrollo del “conocimiento local” porteño se nos presenta por medio de los recorridos del migrante capitalino, que nos muestra espacios hasta entonces no re-presentados por los discursos anteriores. Un ejemplo significativo de ello es el Cerro Cordillera, donde el protagonista vivirá en una casa cuyo “aspecto era despersonalizado, anónimo” [González Vera: 83], que contrasta casi como el

negativo fotográfico del Cerro Alegre antes representado por Darío y Edwards Bello. En el Valparaíso que devela el recorrido del anarquista, el cosmopolitismo ya no es el de los comerciantes y empresarios de Edwards Bello, ni de los banqueros de sombrero de paño y guantes de Darío. González Vera recoge –como también lo había hecho Silva en *Hacia allá*– más que una existencia cosmopolita, una muchedumbre confusa que deambula merodeada por la cesantía:

Deseoso de curiosear, me fui al puerto, a través de calles brillantes, estrechas, y luego estuve en el muelle. Encontré gente de todos los países. Unos marineros alemanes fumaban pipas. Obreros cesantes, acodados en las barandillas del muelle, seguían con mirada indiferente el ir o venir de los transeúntes. El mar era una monstruosa masa de elástico. Estuve largos minutos como disuelto ante la arremetida cansadora y monótona de las olas. Después a n d u v e s i n objeto. [González Vera: 84].

La fe ciega en el progreso que traerían las industrias, expuesta por De la Barra en “Canto a la fraternidad en la industria” se ve sometida a un juicio crítico por esta nueva realidad plasmada en el discurso migrante del relato de González Vera:

En la primera semana, Joaquín me llevó a ciertas fábricas; pero en todas me rechazaron. Las industrias languidecían. Las máquinas estaban dominadas por un sueño sin variante. Los patronos tenían el gesto afeado. Las calles congestionábanse de obreros con las piernas flojas y los brazos en abandono. Mujeres pobrísimas vagaban aleladas. Desde el fondo de las tiendas, los comerciantes vigilaban con nerviosa preocupación el movimiento del hambre hecho hombres y mujeres [95].

La ciudad fracturada en Plan y Cerros revelada por Darío y luego más agudamente por Edwards Bello, ahora acoge un tránsito sostenido entre el Plan y los Cerros por medio de un capitalismo “fuera de lugar”, es decir, por medio de una adaptación local de la propuesta ideológica burguesa. Irónicamente, el anarquista de González Vera se incorpora al mercadillo informal del consumo local:

Con la idea de un hallazgo, me detuve extrañado ante la variedad de ventas que había en la subida de San Juan de Dios. Cubrían la acera desde el plan hasta el comienzo de la falda del cerro. Vendían carne, limones, vasijas de greda y chucherías mil, además de los frutos de la estación. Recordé que en mi maleta tenía ciertos libros perfectamente vendibles. La casualidad me condujo a una tienda en que realizaban, a veinte centavos el tomo, las obras de Rubén Darío y Joaquín Edwards Bello. Adquirí las que más pude [97-8].

En síntesis, el movimiento de consolidación de un “conocimiento local” de Valparaíso de fines del siglo XIX y comienzos del XX avanza desde una propuesta burguesa de comunidad cultural representada por la filantropía de Swinglehurst, que se ve desequilibrada por Rubén Darío y dislocada por Edwards Bello, para ser finalmente discontinuada y sofocada por los poetas de raigambre anarquista. Un “conocimiento local” que se erige desde la materialidad espacial de las salas, museos y edificios hacia un desarrollo particular de la “pregnancia simbólica” [Cassirer: 238] que solo una interpretación consciente de su propio horizonte simbólico local puede otorgarle.

## **6. Valparaíso: una heterotopía crónica de la Modernidad**

En los textos revisados, las manifestaciones autónomas de las unidades de base del imaginario prometeico y su interdependencia con el espacio de representación local tienen, de manera más o menos explícita, como trans fondo inevitable la relación del espacio urbano-portuario con el mar que determina su estatuto geocultural. Ahora bien, para Kusch [61], hay dos formas que puede llegar a establecer una determinada cultura para referirse al mar; referirse a él por su simple condición de fácil acceso, o bien considerarlo en sí mismo como un ente explotable o de instrumento de soberanía.

En el caso de Valparaíso, se trata más bien de esto último. Sin embargo, para Schmitt las culturas que han mantenido con el mar una relación de dominio, en tanto elemento diferenciador de una forma de vida histórica, son aquellas que han logrado transponer un acto simbólico de la existencia humana de la tierra hacia el mar. Desde nuestro punto de vista, el acto simbólico propio de Valparaíso para con el mar se concreta paradójicamente en “un tierra adentro” que irá separando cada vez más el puerto de la ciudad que le vuelve la espalda en el barrio del Almendral o lo contempla distanciado desde la impavidez de los cerros; planteándose así un conflicto de flujos entre migrantes venidos del interior del país y de emigrantes extranjeros y sus descendientes del que se desprende una perspectiva cultural de dominio frente al mar, influencia directa del dominio comercial inglés. Sostiene Schmitt, que durante el siglo XIX se lleva a cabo la separación definitiva entre tierra (Behemot) y mar (Leviatán), “[I] a tierra firme pertenece ahora a una docena de Estados soberanos; el mar, a nadie, a todos y, en realidad, a uno sólo: Inglaterra” [67] siendo este el “nomos” de la tierra que se desprendía de aquella contingencia histórica. Para Schmitt, durante el período de dominio británico sobre el mar “los ingleses, y los pueblos que han sufrido su influencia se han acostumbrado a ello” [68]. De la automatización ejercida por este dominio marítimo es que podemos comenzar a entender la particular emergencia entre el mar y el Valparaíso prometeico. Swinglehurst expresa sin reservas este

sentimiento de dominio, en el poema titulado “The imperial poet”, utilizando la misma metáfora bíblica de dominio marítimo retomada luego por Schmitt:

Leviatán –como él sacude el mar,  
Y aguas hirviendo en su propio rocío;  
Él es los océanos británicos libres,  
Y el día que amanece del Imperio [223]<sup>20</sup>.

Pero, las similitudes con Schmitt no terminan allí. En la hoja volante anexada al ejemplar de *Valparaíso songs* corregido de su puño y letra, en la que comenta su poema “El Poeta Imperial”, es enfático en aclarar que “Hay muchas naciones, pero un solo Imperio para nosotros”<sup>21</sup>. La intención del volante es responder a la pregunta ¿quién es el Poeta Imperial?, que para Swinglehurst

[...] es la voz de la grandeza de este país, y, sin aquella grandeza él es silencioso.  
[...] Él es uno en la grandeza, la anchura, la longitud, y la profundidad, con el Imperio británico, y con los océanos cuyos hijos indomables navegan<sup>22</sup>.

Es el afluente que llega desde el ámbito europeo el que lleva a Valparaíso a un trato con el mar que redundará en la dimensión cosmopolita, modernizante y filantrópica. Los restantes flujos del imaginario prometeico entrarán en conflicto con él, en tanto para ellos el mar corresponde a un objeto de contemplación, cuya imagen más representativa podrían ser la del niño de la novela de Edwards Bello que contempla el mar desde el cerro y ve un cráter abisal. Visión que instala un Valparaíso de tierra adentro, que se apropia a su modo del espacio urbano-portuario, empleando las estrategias de lo múltiple y lo fragmentario y que funciona como contrapunto del proyecto totalizador sostenido por la Modernidad y simbolizado por el mar y sus rutas comerciales. Sin embargo, las divisiones referenciales de la ciudad: puerto, Almendral, cerros, traslapan y adhieren a su arquitectura la “reserva de imaginación” [Foucault] que acarrear los barcos –la heterotopía por excelencia– de puerto en puerto. Así, las representaciones espaciales de Valparaíso en los autores revisados convergen en un ritmo de vida y en construcciones tormentosas como el océano: figuradas en imágenes de lo contradictorio y lo discontinuo en Silva y Zoilo Escobar, lo disparatado y cosmopolita en Edwards, lo alienado y discrepante en Darío. No importa si es Almendral, Plan o Cerro, todos llevan tierra adentro el ritmo feroz que la Modernidad

<sup>20</sup> “Leviatan- like he shakes the sea, / And boils in his own spray; / He is the British oceans free, / And Empire’s dawning day”.

<sup>21</sup> “There are many nations, but only one Empire for us”.

<sup>22</sup> “[...] is the voice of this country’s greatness, and, without that greatness he is silent. [...] He is one in greatness, breadth, length, and depth, with the British Empire, and with the oceans her indomitable sons sail on”.

les trae vía marítima. Sin embargo, el mayor de efecto en la emergencia prometeica de esta tensión entre los afluentes geoculturales que puján desde el mar y desde la tierra, se encuentra en el “nomos” de la ciudad, en su división referencial en la que el Puerto opera como sinécdoque de la Ciudad: “Única luz con que la humanidad / Reviste y engalana / Esa negra caverna de horror que es la ciudad [Brandi Vera].

Si consideramos el hecho de que los imaginarios locales se fundan en la experiencia y las prácticas espaciales determinadas por el paisaje fundamental de cada territorio, los versos de Brandi Vera permiten pensar que en el caso de Valparaíso ese paisaje fundamental<sup>23</sup>, corresponde a la compleja y conflictiva relación Puerto-Ciudad, que –vamos a decirlo así–, se “teatraliza” en las relaciones Plan-Cerro, Puerto-Almendral, Almendral-Cerros etc. En efecto, Valparaíso es primeramente “puerto de Santiago”<sup>24</sup> y durante largo tiempo es únicamente puerto. La existencia “urbana” gira en torno al puerto que es el centro de la actividad. No obstante, a medida que la ciudad crece va apartándose de las faenas portuarias y relegando al puerto propiamente tal como un espacio que se interpone entre la ciudad y el mar. Las relaciones puerto-ciudad se complejizan y van teatralizándose en distintos imaginarios que se “racionalizan” conformando el “super-yo” colectivo local, dejando otros, marginados como reserva de revitalizaciones del paisaje cultural primigenio, desmitologizando el imaginario “racionalizado” y postulando otros diferentes.

El reconocimiento de esta fractura representada espacialmente y de las relaciones desprendidas de ella en el caso de Valparaíso, permite proponer un imaginario prometeico instituyente frente a ese imaginario prometeico instituido que apreciamos en Swinglehurst. En ellos, el mito prometeico se definía en un mitema caracterizado por una filantropía que perseguía consolidar un valor esencializante de lo humano y la cultura humana, alternativo a esto, en Darío el prometeísmo desplegaba el mitema de la búsqueda de autonomía y libertad discrepantes de cierto universalismo (alienación Plan-Cerro), colocando énfasis en lo local, en cambio Edwards Bello se presenta como una síntesis –conflictiva– del universalismo y lo local, de lo que viene por el mar y lo que se construye en la tierra.

Con el correr del tiempo, ese Valparaíso como espacio con una identidad diferente de la nacional dentro de la interrelación Latinoamérica y Modernidad, configurado a partir de la preponderancia comercial y cultural que tiene como fuerza dinamizadora las diversas migraciones y que trabó fuertes vínculos con el imaginario nacional, fue

<sup>23</sup> Ese paisaje fundamental es el primer motor de las pregnancies simbólicas [Cassirer] que forman los imaginarios. Con respecto a esto mismo, Kusch indica que todo *hábitat interpretado* nunca y en ningún caso se da fuera de un *horizonte simbólico local* [Kusch].

<sup>24</sup> “No era propiamente una ciudad, incluso podría dudarse de llamarla aldea” [Saez: 55].



cediendo su lugar a nuevas tópicas del imaginario. Foucault [1967] llama “heterotopías crónicas” a esas heterotopías fugaces, en donde el tiempo es fútil, precario, como en las casas de veraneo habitadas solo por un par de semanas durante el año. Valparaíso con respecto a la Modernidad se presenta como tal, una heterotopía crónica en tanto se constituyó y sostuvo como el espacio más propio de la modernización, mientras sus ventajas geográficas y naturales fueron funcionales a la metrópolis decimonónica.

Este hecho terminó por fraccionar las tensiones que configuraron el imaginario prometeico de Valparaíso, llevando a sus diversos fragmentos a replantear su relación con el mar, reconfigurándose, a lo largo del siglo XX, en nuevos imaginarios con elementos tanto residuales como emergentes.

## Bibliografía

- BRANDI VERA, PASCUAL. 1940. *Música de puerto*. S. e.
- BRIGNARDELLO, ANDRÉS. 2006. *Valparaíso anarquista: Notas para una historia social de la ciudad*. Valparaíso: Fondart.
- CASSIRER, ERNST. 1971. *Filosofía de las formas simbólicas*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- CLIFFORD, JAMES. 1995. *Dilemas de la cultura: Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- CHAITIN, GILBERT. 1998. “Otriedad: La literatura comparada y la diferencia”. Vega, María José; Carbonell, Neus. *La literatura comparada: Principios y métodos*. Madrid: Gredos.
- DARÍO, RUBÉN. 1888. *Azul*. Valparaíso: Imprenta y Litografía Excelcior.
- DURAND, GILBERT. 2003. *Mitos y sociedades*. Buenos Aires: Biblos.
- EDWARDS BELLO, JOAQUÍN. 2004. *Valparaíso*. [1963]. Santiago: Universitaria.
- ESTRADA, BALDOMERO. 1986. “Valparaíso y el proceso de industrialización en Chile a fines del Siglo XIX”. *Valparaíso 1536- 1986: Primeras Jornadas de Historia Urbana*. Valparaíso: Instituto de Historia Universidad Católica de Valparaíso.
- FOUCAULT, MICHEL. 1967. “Los espacios otros”. En línea: <caosmosis.acracia.net/?p=1380>.
- . 2004. *Nietzsche, la genealogía de la historia*. Valencia: Pre-textos.
- GARCÍA GUAL, CARLOS. 2009. *Prometeo: Mito y Literatura*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- GEERTZ, CLIFFORD. 1994. *Conocimiento local: Ensayo sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós.
- GONZÁLEZ VERA, JOSÉ SANTOS. 1973. *Vidas mínimas*. [1921]. Santiago: Nascimento.
- KUSCH, RODOLFO. 1976. *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- LARRAHONA, ALFONSO. 1999. *Historia de la poesía en Valparaíso siglos XIX y XX*. Valparaíso: Correo de la poesía.
- LEFEBVRE, HENRI. 1974. *La production de l'espace*. París: Editions Anthropos.
- MELLINO, MIGUEL. 2008. *La crítica poscolonial: Descolonización, capitalismo y cosmopolitismo en los estudios poscoloniales*. Buenos Aires: Paidós.
- MOLL, NORA. 2002. “Imágenes del ‘otro’: La literatura y los estudios interculturales”. Gnisci, Armando. *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- NERUDA, PABLO. 2001. “Despedida a Zoilo Escobar”. [1963]. *Obras completas. Tomo IV: Nerudiana dispersa I, 1915- 1964*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- NÓMEZ, NAÍN. 1996. *Antología crítica de la poesía chilena. Tomo I*. Santiago: Lom

- OSLENDER, ULRICH. 2002. "Espacio, lugar y movimientos sociales: hacia una 'espacialidad de resistencia'." *Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, VI, 115. Disponible en: <[www.ub.es/geocrit/sn/sn-115.htm](http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-115.htm)>
- PRATT, MARY LOUISE. 1997. *Ojos imperiales: Literatura de viaje y transculturación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- RAMA, ÁNGEL. 1970. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Alfadil.
- . 1985. *Las máscaras del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- REYES, SALVADOR. 1930. "Valparaíso". *Revista Letras*, 17. Disponible en: <[www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0014652.pdf](http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0014652.pdf)>
- RUBIO, GRACIELA. 2007. *Testimonios para una memoria social de Valparaíso 1870-1917*. Valparaíso: Puntáguenes.
- SÁEZ, LEOPOLDO. 2001. *Valparaíso: Lugares, nombres y personajes. Siglos XVI- XXI*. Valparaíso: Puntáguenes.
- SCHMITT, KARL. 2007. *Tierra y mar*. Madrid: Trotta.
- SILVA, VÍCTOR DOMINGO. 1905. *Hacia allá: Poemas orijinales*. Santiago: Imprenta y Encuadernación Universitaria.
- . 2004. *Monografía histórica de Valparaíso 1536-1910*. [1910]. Viña del Mar: Altazor.
- SOLAR, CLAUDIO. 2001. *Historia de la Literatura de Valparaíso*. Valparaíso: Gran Fraternidad de Escritores y Artistas de Valparaíso.
- SUBERCASEAUX, BENJAMÍN. 1973. *Chile o una loca geografía*. Santiago: Universitaria.
- SWINGLEHURST, HENRY EDWARD. 1913. *Valparaíso songs*. Londres: Butler and Tanner.
- VEGA, MARÍA JOSÉ; CARBONELL, NEUS. 1998. *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos.



## EL MITO REVISITADO EN *THE WORLD DOESN'T END*, DE CHARLES SIMIC

Myth Revisited in *The World Doesn't End*, by Charles Simic

**Marcela María RAGGIO**

Universidad Nacional de Cuyo-Conicet

marcelar@ffyl.uncu.edu.ar

### **Resumen**

Este artículo realiza un acercamiento al libro de poemas en prosa *The World Doesn't End*, del poeta serbio-norteamericano Charles Simic. En el poemario se advierten dos rasgos fundamentales que contribuyen a configurar la visión del mundo que Simic desarrolla a lo largo de su extensa producción: por un lado, la creación de un universo de ribetes surrealistas y, por otro, una nostalgia por el pasado como tiempo perdido, recuperable solamente a través de la imaginación. *The World Doesn't End*, publicado en Estados Unidos en 1990, fue traducido al español por Mario Lucarda en España, y ha llegado nuestro país solamente mediante versiones de algunos de los poemas en prosa en publicaciones periódicas. Es por eso que se propone, al final del artículo, una breve selección de textos traducidos al español, para contribuir a la difusión de este autor que manifiesta, con su obra, una de las múltiples voces de la poesía norteamericana contemporánea.

**Palabras clave:** Charles Simic, *The World Doesn't End*, Surrealismo, tiempo, poesía norteamericana.

### **Abstract**

This article analyzes Serbian-American author Charles Simic's prose poems in *The World Doesn't End*. The book shows two traits which help transmit Simic's view of the world: on the one hand, his surrealistic imagery and, on the other, a certain nostalgia for the past as a time that can be recovered through the imagination. *The World Doesn't End* was first published in the U.S.A. In 1990, and later translated into Spanish by Mario Lucarda, in Spain. The poems in this book can be found in Argentina only partially, in some journals and magazines. That is why at the end of this article there is a brief selection with translations of our own, in order to make Simic's poetry accessible to Argentine readers, who will gain further insight into the multiple voices of contemporary American poetry.

**Keywords:** Charles Simic, *The World Doesn't End*, Surrealism, Time, American poetry.

## Introducción

*Once I knew, then I forgot*

Charles Simic

El poeta y ensayista Charles Simic es uno de los ejemplos de que la literatura norteamericana contemporánea se constituye a partir de una multiplicidad de voces, y de que incluso quienes escriben en inglés, lo hacen a partir de la adopción del idioma como lengua segunda. Simic nació en la ex-Yugoslavia en 1938, y en 1954 emigró con su familia a los Estados Unidos, donde aprendió, a los quince años, la lengua inglesa. Simic se ubica en el espacio *híbrido* de la cultura contemporánea que surge a partir de la experiencia de la inmigración, el multiculturalismo, la coexistencia de diversas lenguas; es decir, un espacio de frontera donde se producen intercambios fértiles y creativos. Una muestra de esto es el hecho de que gran parte de la labor de Simic está centrada en la traducción: ha vertido al inglés a numerosos poetas de Europa del Este, cuyo estilo se advierte como una de las influencias principales en la obra original de Simic. Su poesía, escrita y publicada ininterrumpidamente desde la década del '60, está marcada, a la vez, por dos rasgos principales: las imágenes surrealistas y el tono nostálgico donde el pasado adquiere ribetes míticos al actualizarse mediante la memoria. Ambas características toman un protagonismo especial en *The World Doesn't End*, una colección de poemas en prosa que combina poderosas imágenes visuales, una filosofía que se aleja de los grandes sistemas para apoyarse en el folklore, las leyendas, los mitos y otras fuentes de la cultura popular; y una fuerte tendencia surrealista en la narración que se hace poética, como sostiene Delville [181], al volverse sobre sí misma, en un movimiento circular.

A partir de estas consideración, planteamos la hipótesis de que Simic realiza una apropiación de la cultura popular (en su vertiente mítica) y crea un imaginario de corte surrealista, a fin de recuperar y/o actualizar el pasado en *The World Doesn't End*. El desarrollo de este artículo se apoya en dos pilares teóricos: las nociones de *imaginario* y *tiempo mítico*.

El imaginario guarda una relación profunda con el mito, ya que es por medio de la imagen que el mito ayuda a otorgar sentido a la existencia. Según Romano Guardini, “[la imagen] no coincide con el mito, sino que existe antes que éste, colocado en la esencia de las cosas y en lo hondo del ánimo. Pero el mito lo desarrolla desde los presupuestos peculiares de un pueblo, dándole claridad y poder. Y como esa imagen es un elemento primitivo de la existencia, resiste la caída del pensamiento mítico, y permanece en buena medida operante en la vida [...]” [49-50] De ese imaginario

preexistente se nutre el escritor para crear su mundo literario y, al hacerlo, re-crea, las imágenes a las que ha accedido por pertenecer a un pueblo determinado, que se explica el mundo mediante ese imaginario. Adolfo Colombres sostiene que la cultura popular es “el conjunto de valores y elementos de identidad que el pueblo preserva en un momento dado de su historia, y también los que éste sigue creando para dar respuestas actuales a sus nuevas necesidades” [37] Es decir, la cultura popular responde a las necesidades de los pueblos, y es una creación colectiva, que ayuda a conformar la identidad, y a mantenerla a través del tiempo. Por otro lado, y en relación con uno de los elementos fundamentales de la cultura popular, el mito, Colombres afirma: “La conciencia que se funda en el mito se llama *conciencia mítica*, y también *conciencia simbólica* [...] la conciencia simbólica opera por la vía de la síntesis, de la unión [...] devolviendo al mundo su cohesión perdida, o asegurándosela” [34]. La conciencia simbólica, que se manifiesta también en la literatura, puede proporcionarnos datos sobre la identidad personal de un autor (Charles Simic, en este caso); pero también, y ya que el autor realiza una apropiación de elementos de la cultura popular y los reelabora, su obra puede contribuir al movimiento creador de la cultura y a la identidad social, aunque en un ámbito nuevo, como se verá a lo largo de este artículo.

Por fin, el tiempo mítico se asocia de modo insoslayable al tiempo de los orígenes. Y la creación artística (literaria, en este caso) remite al acto primordial de creación. Al decir de Mircea Eliade:

- 1°, toda creación repite el acto cosmogónico por excelencia: la creación del mundo;
- 2°, en consecuencia, todo lo *fundado* lo es en el centro del mundo [puesto que, como sabemos, la creación misma se efectuó a partir de un centro] [1999: 26].

Así, se puede considerar que las premisas de Eliade actúan de dos modos para conformar el marco teórico de este trabajo: por un lado, la obra como creación original recrea “la creación del mundo”; por otro, al hacerlo, la puesta en página “religa” al lector con el ese tiempo de los orígenes, que se actualiza, revive, en la dimensión literaria. Así, en *The World Doesn't End*, Simic se remite a imágenes, mitos o formas míticas de configurar la experiencia, tal y como se advierten en las expresiones de la cultura popular; y las reelabora en una creación poiética en la que el mundo no se termina, sino que vuelve a los orígenes. Eliade afirma:

Siempre existe un mito central que describe los comienzos del mundo [...] siempre existe una historia primordial y esta historia tiene un comienzo [...]. Este comienzo está siempre implícito en la secuencia de mitos que relatan

los acontecimientos fabulosos que tuvieron lugar después de la creación o el nacimiento del universo [...]. Considerados todos juntos, estos mitos sobre el origen constituyen una historia bastante coherente [2000: 106].

La afirmación de Eliade sostiene este análisis, en el que el libro de poemas de Simic va configurando una (o varias) explicaciones sobre un mundo que no se acaba, sino que en todo caso comienza, o que remite al tiempo de los comienzos. Tanto en el plano de la expresión como en el plano del contenido, Simic expresa en pasado circular donde se suceden los “acontecimientos fabulosos” que explican los orígenes, pero también el presente.

### El imaginario surrealista de Simic

La crítica suele subrayar la relación de Simic con el surrealismo, o la influencia que el movimiento ha tenido en él. Sin embargo, el propio Simic se encarga de desmentir el hecho de que sea un surrealista, aunque sí destaca que le interesa la búsqueda de lo arquetípico que descubre en el surrealismo. Al respecto, sostiene: “*What I like about surrealism is really when the archetypal surfaces*” [Simic 1985: 20]. La reflexión de Simic sobre su propio arte es fundamental, en tanto que echa luz no sólo sobre su producción poética, sino sobre el contexto en el que se inserta, y para el cual escribe. Es que, como afirmaba Jung, “[!]a imagen arquetípica [...] es despertada cuando los tiempos están descoyuntados y la sociedad va hacia un serio error [...]. De esta forma la obra del poeta llega a realizar la necesidad espiritual de la sociedad en que vive” [cit. en Peñuelas: 120-1].

Ciertas asociaciones presentes en los poemas en prosa de *The World Doesn't End* bien pueden ser calificadas de surrealistas. Sin embargo, el calificativo no se refiere (al menos, no únicamente) al derroche imaginativo del autor, sino a la respuesta a la “necesidad espiritual” de su entorno:

The city had fallen. We came to the window of a house drawn by a madman. The setting sun shone on a few abandoned machines of futility. “I remember,” someone said, “how in ancient times one could turn a wolf into a human and then lecture it to one’s heart’s content” [15].

La realidad que presenta Simic en sus poemas es, en muchos casos, una realidad generada por el arte (en este poema, una casa dibujada). Pero es un arte que no responde a parámetros realistas, sino a maquinaciones de la locura, estados oníricos, escenarios imposibles donde la incomodidad del yo poético recrea la sensación de futilidad del hombre moderno. Esas maquinarias de futilidad que han sido

abandonadas pertenecen a un pasado muy reciente, al mundo moderno de la ciudad que ha caído. Sin embargo, hay en el discurso de alguien que retoma el poeta una alusión al pasado remoto, que tiene resonancias míticas, ya que el tiempo antiguo despierta asociaciones con el tiempo de los orígenes. Esta idea se ve acentuada por el recuerdo de la posibilidad de que los lobos se volvieran humanos y fueran susceptibles de educación<sup>1</sup>: sólo en el tiempo mítico –y en el arte que se nutre de él– sería posible la comunicación entre hombres y animales tal como la plantea el poema de Simic. En cambio, la implicancia del texto es que, en el mundo actual, los hombres se vuelven lobos.

La conexión con el surrealismo es explícita en uno de los poemas en prosa que podría considerarse una especie de homenaje: *“My father loved the strange books of André Breton”* [66]<sup>2</sup>. El entorno del poeta es, en este caso, *“a rundown tenement that smelled of old people and their pets”*. La referencia autobiográfica implícita (la llegada de Simic a los Estados Unidos, el “sueño americano” latente) se resuelve en la tensión con otros sueños, paralelos al que alimentan los inmigrantes: *“I love America, He’d tell us. We were going to make a million dollars manufacturing objects we had seen in dreams that night”*. La crítica implícita es evidente: así como en el sistema norteamericano todos apuntan a conseguir su “primer millón”, los sueños del padre que amaba los libros de Breton y de su hijo tienen que ver con extraños objetos de ensueño, tan irrealizables como el sueño americano.

En otros casos, la crítica se presenta por medio de la ironía que tiñe las imágenes surrealistas. Tal es el caso, por ejemplo, de *“We were so poor I had to take the place of the bait in the mousetrap”* [8]. La guerra, la pobreza, la soledad, son algunas de las situaciones conflictivas que Simic recrea con pinceladas donde lo visual es el rasgo más poderoso. La pobreza de la familia en este poema es tal, que incluso el ratón habla con el niño expuesto como cebo en el sótano de su casa: *“These are dark and evil days, the mouse told me as he nibbled my ear. Years passed”*.

Los poemas de *The World Doesn’t End* pueden ser leídos en clave surrealista, sin duda, e incluso humorística en algunos casos; pero resulta evidente que detrás del imaginario artificioso de Simic subyace la intención de reflejar un mundo que ha cambiado tanto, que los parámetros conocidos se vuelven contra sí mismos, como el hombre y el perro que intercambian sus roles en *“The dog went to dancing school”*:

---

<sup>1</sup> Resulta insoslayable la referencia a San Francisco de Asís y el lobo de Gubbio.

<sup>2</sup> Los poemas de *The World Doesn’t End* carecen de título, por lo cual aquí se utiliza la primera oración como tal.



One day the two heard the new Master of the Universe pass their door with a heavy step. After that, the man exchanged clothes with his dog. It was a dog on two legs, wearing a tuxedo, that they led to the edge of the common grave [40].

La risa que podría causar la imagen del hombre vestido de perro, o del perro vestido de hombre, es apagada inmediatamente por la resonancia oscura que tiene la referencia a la fosa común, que parece ser propia de la época que ha inaugurado el nuevo Amo del Universo. También en *"Things were not as black as somebody painted them"*, la metáfora del pintor es utilizada por Simic para mostrar una realidad confusa, donde *"there was a pretty child dressed in black and playing with two black apples. It was either a girl dressed as a boy, or a boy dressed as a girl"* [41]. La confusión, en otro de los poemas, puede alcanzar incluso al creador: como ocurre en el poema *"He had mixed up..."* [71].

No obstante, en ese mundo descoyuntado al decir de Jung, el papel del poeta es iluminar, conocer o dar a conocer, por medio de la creación literaria. Sólo él podría encontrar el sentido de la existencia por medio de la palabra. En *"The hundred-year-old china doll's head"*, el poeta sostiene: *"One would like to know the story. One would like to make it up, make up many stories"* [25]. El uso del impersonal *"one"* remite al creador, al que quiere buscar el origen de las cosas, de las historias que recuperen hasta *"its faint smile [...] even fainter"*. El mundo de Simic está poblado de personajes confundidos, remanentes del pasado, imágenes que refulgen como los *"blood-and-guts-firecrackers"* del poema *"A dog with a soul, you've got that?"* [29]. Sin embargo, lejos de agotarse en sí mismo, el imaginario del que se nutre, y que recrea, Simic, busca explicar en *The World Doesn't End* un mundo (el del siglo XX) marcado por la guerra y sus efectos, y proponer una vuelta a los orígenes, tanto personales como míticos, comunes, para explicarse la existencia y la creación poética. Tanto la forma como las imágenes que utiliza Simic le permiten crear un mundo en el cual, en realidad, la construcción surrealista no lo aleja de la realidad, sino que en todo caso, le permite afinar la intención crítica: *"The technique of making bigger imaginative leaps and simultaneously neglecting the compressed order of the lyric poem gives Simic, without doubt, new possibilities"* [Mijuk: 131]. De esos saltos imaginativos surgen imágenes arquetípicas que buscan explicar un mundo que ha sido devastado por las guerras; breves escenas o anécdotas que en cada pieza narrativa configuran un universo en el cual, *"While Simic loses his religious faith, his fascination for the mysterious is as alive as ever"* [Mijuk: 132]. Así parece quedar en claro cuando, en *My mother was a braid of black smoke*, la sucesión de imágenes sobre las ciudades destruidas por la guerra se cierra con la afirmación: *"The high heavens were full of little shrunken deaf ears instead of stars"* [Simic: 3]. Las estrellas en las que era posible leer el futuro han

desaparecido, y nada ni nadie escucha en el cielo, poblado de oídos sordos. Pero ese mismo cielo representa para el niño que huye de la guerra “*a vast and windy place for a child to play.*” Tan vasto como el misterio que Simic intenta abordar en su poesía, que en cada viñeta narrativa remite a un pasado que puede llegar a explicar el presente.

### **El pasado hecho presente: tiempo mítico y creación poética**

Al leer los textos que componen *The World Doesn't End*, se advierte que en la totalidad de los poemas predomina el uso del presente y del pretérito o pasado simple. Simic utiliza el presente para describir la actualidad, el “mundo descoyuntado”; y el pasado para referirse a un tiempo ido, perdido, remoto. De ahí que, junto con el presente simple, utilice en algunos casos el modal *would*, que remite a acciones repetidas en el pasado lejano. El nivel de la expresión resulta fundamental para analizar los efectos que los usos del pasado tienen en la conformación del “mito de los orígenes” que crea Simic. Hay, básicamente, tres modos en los que el poeta va inventando su comienzo del mundo: por un lado, algunos poemas remiten, mediante el uso del pasado simple con sentido de continuidad, o por medio del modal *would*, al tiempo mítico, repetitivo, donde podría advertirse, al decir, de Eliade, “el anhelo de recuperar la época primordial que empezó inmediatamente *después* de la creación” [2000: 121]. Tal es el caso de “*It was the epoch of the masters of levitation*”, donde en una atmósfera surreal, el poeta recuerda: “*Some evenings we saw solitary men and women floating above the dark tree tops [...] Later, we'd mention the little book clasped in the hands of the young woman, and the way that old man lost his hat to the cypresses*” [12]. Sin embargo, en la mayoría de los poemas, el tono plácido, meditativo de “*It was the epoch [...]*” es reemplazado por el recuerdo de un pasado oscuro, marcado por la guerra, las ciudades en llamas, y el sinsentido de la historia moderna: “*He held the Beast of the Apocalypse by its tail, the stupid kid! Oh beards on fire, our doom appeared sealed [...] Another century gone to hell – and for what?*” [11]. Muchos de estos poemas presentan una paradoja intrínseca: la recreación del pasado, por vías de la nostalgia, no remite necesariamente a un pasado mejor; sino que lo que el poeta busca, en todo caso, es explicar el absurdo del presente, e incluso, del porvenir. El Apocalipsis ha llegado; las guerras (la guerra como experiencia autobiográfica de Simic, pero también todas las conflagraciones del siglo XX) señalan la imposibilidad de escapar de un tiempo mítico, circular, donde el acto primordial parece ser la destrucción, más que la creación. En otro de los poemas, la persona señala: “*I am the last Napoleonic soldier. It's almost two hundred years later and I am still retreating from Moscow [...] The Germans are going one way; I am going the other. The Russians are going still another way and waving good-by*” [9]. Con precisión poética, ya que no

histórica, Simic resume el devenir de los pueblos europeos durante doscientos años durante los cuales nada parece haber cambiado.

Frente a los textos en los que predomina el uso del tiempo pasado, hay otros en los que la referencia contextual no es tan explícita; y los poemas están escritos en presente; como si ellos fundaran el tiempo mítico. No obstante, el origen reconstruido solamente puede proporcionar desencantos, como en "*Lovers of endless disappointments*":

Lovers of endless disappointments with your collection of old postcards, I'm coming! I'm coming! You want to show me a train station with its colck stoped at five past five. We can't see inside the station master's window because of the grime... Some small town so effaced by time it has only one veiled widow left, and now she too is leaving with her secret [19].

El pasado tiene un secreto, que el mundo contemporáneo debería revelar para entenderse a sí mismo, a partir de sus orígenes. La mayoría de estos poemas en presente señalan, por un lado, un tiempo ineludible; no hay apertura hacia el futuro, de manera que la repetición mítica se ve acentuada aquí también. Por otro lado, además, se trata de un presente absolutamente "descoyuntado" donde se advierte el tono nostálgico por un pasado que tal vez fue mejor. Así, en "*The dead man steps down from the scaffold*", el absurdo del hombre sin cabeza que llega a la taberna concluye con una reflexión que deja atrás el surrealismo para volverse metafísica: "*It's so quiet in the world. One can hear the old river, which in its confusion sometimes forgets and flows backwards*" [38]. La confusión del río puede entenderse, en primer término, como una alteración de su simbología habitual, ya que no indica el paso del tiempo, sino su reversión. Pero justamente por eso, es posible relacionar este nuevo carácter simbólico con la nostalgia por el pasado o, en todo caso, con la negación de un futuro hacia el cual el río podría encaminarse.

Con un tono más realista, "*The time of minor poets is coming*" plantea una situación similar: el pasado de los grandes poetas canónicos se cae a pedazos, el presente es de los poetas "*whose fame will never reach beyond your closest family, and perhaps one or two good friends gathered after dinner over a jug of fierce red wine [...]*" [58]. Y el futuro, como la última estrofa del poema que se apresta a leer el poeta menor, es inalcanzable, aunque no lo sepamos: "*as you prepare to read [...] the long rambling love poem whose final stanza (unknown to you) is hopelessly missing*" [58]. En este poema hay una referencia al pasado de los grandes poetas ("Whitman, Dickinson, Frost") y también al pasado reciente de la experiencia del autor menor; pero ese pasado cercano es negado sistemáticamente, en la imagen de "*your old poems*", ya que "*your wife might've thrown them out with last spring's clearing*". Lejos del

imaginario surrealista, este poema de alcances realistas apunta, sin embargo, a lograr la misma crítica desencantada del presente, poético/literario en este caso.

Por último, hay una tercera categoría de poemas en los que, con rasgos pictóricos, las frases nominales describen una realidad fija o repetida eternamente en un tiempo cerrado sobre sí mismo. En algunos de los textos, las frases nominales dan lugar a una breve secuencia narrativa. En otros, en cambio, se trata de descripciones absolutas. En cualquier caso, ambos remiten a realidades inmutables: "*At least four or five Hamlets on this block alone. Identical Hamlets holding identical monkey-faced spinning toys*" [59]. Este poema es de los más breves de la colección, y está construido por dos frases nominales. La imagen de los Hamlets idénticos (sólo en esta cuadro; puede que en la siguiente haya más) despierta la idea de la angustia común, repetida, compartida del hombre moderno. Es la misma idea que sugiere la descripción que abre un poema que, luego, se vuelve narrativo: "*A century of gathering clouds. Ghost ships arriving and leaving. The sea deeper, vaster*" [54]. Pueden ser las metafóricas nubes de la guerra, pero también las de la confusión de la modernidad, que ha dejado al mundo sin parámetros conocidos en el siglo que pinta Simic. Incluso del pasado llegan solamente fantasmas, ecos de una realidad perdida.

En "*The old farmer in overalls*", resulta significativo que las descripciones nominales sean aquellas referidas a los seres humanos, mientras que los verbos se usan para el paisaje, es decir, para lo que sería, habitualmente, estático. En este texto, las personas han quedado paralizadas en una actitud definitoria, de la que no pueden escapar (el hombre está colgando; la mujer en actitud orante, con la cabeza inclinada sobre el suelo), mientras que "*outside the sky is full of sudsy clouds above an endless plowed field with no other landmarks in view*" [43]. Resulta significativo el uso del adjetivo "*endless*" aplicado al campo: del mismo modo que el tiempo, el espacio es interminable, inabarcable con la mirada física. Es necesario estar abiertos al misterio de la poesía, tal como Simic está abierto al misterio de la existencia que manifiestan sus textos.

## Conclusiones

El mundo no se acaba para Simic porque es, justamente, un mundo poblado de mitos (tal vez ya desacralizados, como observa Eliade acerca de los tiempos modernos; pero poetizados, literarizados, sí, sin dudas). De ahí que cada página, cada poema en prosa de *The World Doesn't End* proponga una mirada sobre un fragmento del universo donde están repitiéndose, desde tiempos inmemoriales, las mismas acciones, una y otra vez: un tiempo mítico, circular, inacabable, donde hasta la historia/el devenir se vuelve a-histórica. Frente a la idea occidental, judeo-cristiana (Eliade) de historia

como devenir lineal que se encamina hacia el fin de los tiempos, en *The World Doesn't End* el mundo no se consume, sino que sigue existiendo, como la poesía, porque quiere regresar al comienzo, explicar la existencia según los orígenes, y encontrar tal vez allí la explicación para el mundo descoyuntado que veía Jung. Como sintetiza una de las viñetas: *"Everything's foreseeable. Everything has already been foreseen [...] My grandmother sweeping the sidewalk knows that [...] The neighbors are too busy watching TV to burn her as a witch"* [27].

### Apéndice: Poemas de *The World Doesn't End*<sup>3</sup>

We were so poor I had to take the place of the bait in the mousetrap. All alone in the cellar, I could hear them pacing upstairs, tossing and turning in their beds. "These are dark and evil days," the mouse told me as he nibbled my ear. Years passed. My mother wore a cat-fur collar which she stroked until its sparks lit up the cellar [8].

Éramos tan pobres que tuve que tomar el lugar del cebo en la trampa. Totalmente solo en el sótano, los escuchaba caminar arriba, dar vueltas en sus camas. "Son tiempos oscuros y malos," me decía el ratón mientras mordisqueaba mi oreja. Pasaron los años. Mi madre usaba un cuello de piel de gato que acariciaba hasta que sus destellos iluminaban en sótano.

\*\*\*\*\*

The city had fallen. We came to the window of a house drawn by a madman. The setting sun shone on a few abandoned machines of futility. "I remember," someone said, "how in ancient times one could turn a wolf into a human and then lecture it to one's heart's content" [15].

La ciudad había caído. Llegamos a la ventana de una casa dibujada por un loco. El sol poniente brillaba sobre algunas máquinas de futilidad abandonadas. "Me acuerdo," dijo alguien, "de cómo en tiempos antiguos uno podía convertir a un lobo en humano y luego educarlo para contento del corazón."

\*\*\*\*\*

The hundred-year-old china doll's head the sea washes up on is grey beach. One would like to know the story. One would like to make it up, make up

<sup>3</sup> Los poemas en inglés han sido tomados de la edición publicada por Harcourt Brace Jovanovich en 1989. Las traducciones al español me pertenecen.

many stories. It's been so long in the sea, the eyes and nose have been erased, its faint smile is even fainter. With the night coming, one would like to see oneself walking the empty beach and bending down to it. [25]

A la muñeca de porcelana de cien años el mar la baña en su playa gris. A uno le gustaría conocer la historia. A uno le gustaría inventarla, inventar muchas historias. Ha estado tanto tiempo en el mar que sus ojos y su nariz se han borrado, su débil sonrisa es aun más débil. Con la llegada de la noche, a uno le gustaría verse caminando en la playa desierta e inclinándose hacia ella.

\*\*\*\*\*

Everything's foreseeable. Everything has already been foreseen. What has been fated cannot be avoided. Even this boiled potato. This fork. This chunk of dark bread. This though too...

My grandmother sweeping the sidewalk knows that. She says there's no god, only a eye here and there that sees clearly. The neighbors are too busy watching TV to burn her as a witch. [27]

Todo es previsible. Todo ha sido ya previsto. Lo que ha señalado el destino no puede ser evitado. Ni siquiera esta papa hervida. Este tenedor. Este pedazo de pan negro. Este pensamiento también...

Mi abuela que barre la vereda lo sabe. Dice que no hay dios, solamente un ojo por aquí y por allá que ve claramente. Los vecinos están demasiado ocupados viendo televisión como para quemarla por bruja.

\*\*\*\*\*

The dead man steps down from the scaffold. He holds his bloody head under his arm.

The apple trees are in flower. He's making his way to the village tavern with everybody watching. There, he takes a seat at one of the tables and orders two beers, one for him and one for his head. My mother wipes her hands on her apron and serves him.

It's so quiet in the world. One can hear the old river, which in its confusion sometimes forgets and flows backwards. [38]

El hombre muerto baja del cadalso. Lleva su cabeza debajo del brazo.

Los manzanos están en flor. Está yendo a la taberna del pueblo mientras todos lo miran. Una vez allí, se sienta a una de las mesas y ordena dos cervezas, una para él y otra para su cabeza. Mi madre se seca las manos en el delantal y le sirve.

Hay tanto silencio en el mundo. Se puede oír el viejo río, que en su confusión a veces se olvida y fluye hacia atrás.

\*\*\*\*\*

The dog went to dancing school. The dog's owner sniffed vials of Viennese air. One day the two heard the new Master of the Universe pass their door with a heavy step. After that, the man exchanged clothes with his dog. It was a dog on two legs, wearing a tuxedo, that they led to the edge of the common grave. As for the man, blind and deaf as he came to be, he still wags his tail at the approach of a stranger. [40]

El perro iba a la academia de danza. El dueño del perro olfateaba vituallas de aire vienés. Un día, los dos escucharon que el nuevo Amo del Universo pasaba por su puerta con pie pesado. Después de eso, el hombre intercambió las ropas con su perro. Fue un perro en dos patas, vestido con esmóquin, lo que llevaron hasta la orilla de la fosa común. En cuanto al hombre, aun ciego y sordo como llegó a estar, todavía mueve su cola cuando se acerca un extraño.

\*\*\*\*\*

Things were not as black as somebody painted them. There was a pretty child dressed in black and playing with two black apples. It was either a girl dressed as a boy, or a boy dressed as a girl. Whatever, it had small white teeth. The landscape outside its window had been blackened with a heavy and coarse paint brush. It was all very teleological, except when the child stuck out its red tongue. [41]

Las cosas no eran tan negras como las pintaban. Había un lindo niño vestido de negro, jugando con dos manzanas negras. Podía ser un niño vestido de niña, o una niña vestida de niño. En cualquier caso, tenía pequeños dientes blancos. El paisaje fuera de la ventana había sido ennegrecido por un grueso pincel basto. Todo era muy teleológico, excepto cuando el niño sacaba su lengua roja.

\*\*\*\*\*

My father loved the strange books of André Breton. He'd raise the wine glass and toast those far-off evenings "when butterflies formed a single uncut ribbon." Or we'd go out for a piss in the back alley and he'd say: "Here are some binoculars for blindfolded eyes." We lived in a rundown tenement that smelled of old people and their pets.

"Hovering on the edge of the abyss, permeated with the perfume of the forbidden," we'd take turns cutting the smoked sausage on the table. "I love America," he'd tell us. We were going to make a million dollars manufacturing objects we had seen in dreams that night. [66]

Mi padre amaba los extraños libros de André Breton. Solía levantar su vaso de vino y brindar por aquellos lejanos atardeceres "cuando las mariposas formaban un solo moño completo." O salíamos a hacer pis en el callejón del fondo y decía: "Aquí hay unos binoculares para ojos vendados." Vivíamos en unos departamentos viejos que olían a ancianos y a sus mascotas.

"Sobrevolando el borde del abismo, traspasados por el perfume de los prohibido," nos turnábamos para cortar el chorizo ahumado sobre la mesa. "Amo América," nos decía. Íbamos a ganar un millón de dólares manufacturando objetos que habíamos visto en sueños aquella noche.

## Bibliografía

- COLOMBRES, ADOLFO. 1990. *Manual de promotor cultural I*. Buenos Aires: Colihue.
- DELVILLE, MICHEL. 1998. *The American Prose Poem: Poetic Form and the Boundaries of Genre*. Florida: University Press.
- ELIADE, MIRCEA. 1999. *El mito del eterno retorno*. [1° ed. 1951]. Madrid-Buenos Aires: Alianza-Emecé.
- . 2000. *La búsqueda: Historia y sentido de las religiones*. [1° ed. 1969, *La nostalgia des origines*]. Barcelona: Kairós.
- ENGELMANN, DIANA. 2004. "'Speaking in Tongues': Exile and Internal Translation in the Poetry of Charles Simic". *The Antioch Review*, 62, 1, *All Poetry Issue: What to Read, What to Praise*, Winter: 44-7.
- GUARDINI, ROMANO. 1960. *La esencia de la obra de arte*. Madrid: Guadarrama.
- MIJUK, GORAN. 2002. *Orphan of Silence: the Poetry of Charles Simic*. Université de Fribourg. Tesis doctoral en línea: <ethesis.unifr.ch/theses/downloads.php?file=MijukG.pdf>.
- PEÑUELAS, MARCELINO C. 1965. *Mito, literatura y realidad*. Madrid: Gredos.
- SADOFF, IRA. 1990. "Neo-Formalism: A Dangerous Nostalgia." *The American Poetry Review*, 19, 1, January-February. En línea: <www.aprweb.org/issue/januaryfebruary-1990>.
- SIMIC, CHARLES. 1985. *The Uncertain Certainty: Interviews, Essays, and Notes on Poetry*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- . 1989. *The World Doesn't End*. San Diego-New York: Hartcourt Brace.





***DOSSIER***

**Una literatura no menor:  
La literatura para niños y jóvenes**



## LECTORES, ESCRITORES Y MEDIADORES, UN TRIÁNGULO ARDIENTE

Readers, Writers, and Mediators, a Fiery Triangle

Liliana BODOC

Escritora

bodoc.liliana@gmail.com

La literatura para niños y jóvenes es un asunto que excede por mucho la dupla autor-lector. La mediación individual e institucional hacen improbable el hecho de que los escritores se desentiendan plenamente de los ojos, de las morales, de las ideologías que van a mediar entre ellos y sus destinatarios. Mediación que, en muchos casos, es absoluta, inflexible y no requiere de argumentaciones:

En nuestra escuela no se leen libros que aborden el tema de divorcio, no se aceptan insultos por escrito, no se toleran protagonistas travestidos.

En definitiva, señorita promotora de la editorial NN, si quiere vendernos busque en su catálogo alguna novelita edificante, que le permita a la docente trabajar sobre los valores, específicamente nos interesa el temita de la convivencia intra escolar... ¡Excelente si podemos aprovecharla para ilustrar alguna otra disciplina! Y por favor, que sea entretenida...

Ahora bien, hasta aquí puede parecer que me contento denostando la intermediación. Sin embargo, en un mínimo ejercicio de honestidad me pregunto qué habría pasado si mis hijos hubiesen leído en la escuela un libro que celebrara la discriminación, que presentara los exterminios como batallas gloriosas, que enarbolará la idea de supremacía, etc. Supongo alguna reacción como madre, y como ser humano que defiende un mundo. ¿Entonces? Entonces, quizás haya que aceptar que no todos los escritores podemos escribir para todos los niños.

Los niños son la reserva ideológica del micromundo al que pertenecen. Ejercicio de traspaso y control que se ejerce mucho más en las clases con mayor caudal educativo y, por supuesto, en los estratos más poderosos.

A veces nos preguntan para qué niños escribimos. Y tal vez, cuando escribimos pensamos en aquellos adultos mediadores, padres, maestros, maestras, profesores, bibliotecarios que comparten, al menos en un segmento importante, nuestra visión del mundo.

La literatura para niños y jóvenes está atravesada por todos los discursos y todas las contradicciones sociales. Todavía más, la literatura para niños y jóvenes es uno de los ámbitos donde las sociedades tramitan los temas culturalmente relevantes o neurálgicos.

Hasta no hace mucho tiempo la sociedad, o parte de ella, pensaba la lectura literaria en niños y jóvenes al modo platónico porque parecía coincidir con el filósofo en su desconfianza y condena del arte como enemigo de la verdad y generador de simulacros. Hasta no hace tanto tiempo leer era cosa de mujeres, de vagos, de viejos, de enfermos. Me atrevo a decir que hay una pervivencia, y no poca, de esta visión. Por eso, si bien la literatura es hoy una asignatura escolar, es, sin lugar a dudas, una asignatura escolar de segundo nivel. Hay ecos de Platón en la concepción real que la sociedad tiene de la literatura para niños y jóvenes.

Sería del todo injusto ignorar que hay una apertura y una intención distintas. Más atención y mejores miradas se vuelcan sobre la literatura o, mejor, sobre las potencias de la lectura en niños y jóvenes. Pero sigue siendo el espacio que carga con el mandato de “construir una infancia”, y esto la lleva de Platón a Aristóteles, y la coloca en la tan antigua como compleja encrucijada entre lo ético y lo estético, lo bello y verdadero, lo bello y lo útil, etc. Supongo que esto sucede porque los elementos culturales fundantes se adquieren en los primeros años de vida. Y así nos corresponde o se pretende que nos corresponda la tarea de formar individuos que “pertenezcan”, que entren al cauce de una determinada cultura.

Con seguridad, actualmente se abrió mucho el espectro posible, y la literatura infantil y juvenil está habilitada para plantear alternativas sociales, pero es muy clara respecto de la obligación de formar personas que pertenezcan a una cultura. En la literatura infantil y juvenil, la sociedad tramita los temas relevantes y al mismo tiempo se funda, se identifica y se preserva. Esto acerca la LIJ a la zona de lo sagrado, entendiendo sagrado como la zona central de una cultura. Un altar, un núcleo semánticamente apretado. Es frecuente escuchar, si de arte hablamos, sobre la autonomía de lo humano respecto de lo sagrado. Bien, a diferencia de esto, la literatura para niños y jóvenes trabaja y permanece en lo sagrado. Permanece en la zona central de una cultura porque pretende formar individuos culturalmente aptos. Por lo mismo, y esta afirmación no pretende ser en modo alguno peyorativa, se celebra la repetición. Cuando de LIJ se

trata, es frecuente la redundancia, en lo formal, en lo temático, en lo argumental; es frecuente la preeminencia de la repetición por sobre la originalidad. O en todo caso la originalidad entendida como fidelidad al origen y no como la invención individual que intenta desprenderse de sus antecesores. La literatura para niños y jóvenes re-escribe tópicos: quizás los re-significa, los actualiza, pero los conserva. Cuenta muchas veces el mismo cuento porque en ese cuento hay una enseñanza cultural.

Por lo mismo, es decir, por su relevancia cultural, la literatura infantil y juvenil no se preocupa por la *verdad del modelo*, sino por la verdad de lo *representado*. No es arte figurativo o naturalista porque la verdad que importa es la del paradigma cultural y no la del mundo fenoménico.

En la literatura infantil y juvenil lo maravilloso y lo fantástico, lo distorsionado, lo exagerado, no son una ñoñería o una divagación o un disparate... Son, al contrario, una manera de obviar lo fenoménico para ocuparse de lo central. Un duende del bosque puede representar la relación vital e igualitaria del hombre con la naturaleza, un muñeco de madera parlante puede hablar de la soledad, de la ancianidad y de la infancia, los monstruos pueden hablar de aquello que interpela nuestras certezas tanto biológicas como culturales, etc. Al fin, la literatura para niños y jóvenes, como una buena parte del arte cultural, pasa por sobre la obligación de la representación fenoménica para intentar adentrarse en los significados profundos.

Adhiero a la idea del arte como generador de humanidad, saberes, integridad. Pero justamente por eso confío en la ficción, y no creo necesario señalar el camino de la literatura con carteles de advertencia: "Atención, metáfora peligrosa"; "Argumento sinuoso, reduzca la velocidad"; "Pruebe los frenos, final abierto"; "Prohibido girar a la izquierda, ¡radares!".

En lo personal, me preocupa que no se deteriore la capacidad de soñar, de crear, me preocupa que no se pierda la posibilidad de ser criaturas mágicas, seres colectivos y hermanados. Somos los adultos quienes debemos y podemos procurarles a los niños y a los jóvenes esos bienes. Pero supongo que solo vamos a hacerlo si nosotros seguimos soñando, y creyendo y viviendo como criaturas mágicas porque es mágica la condición humana. Si nos preguntamos por el Tiempo más que por las arrugas, por la sabiduría más que por los pos-grados, si somos capaces de recordar que a más pertenencias más esclavitud y, en cambio, a más poesía más libertad.

Soñar, escribir y vivir apasionadamente en dirección al último instante nos va a hacer merecedores de nuestros niños.

No escribamos para ellos desde nuestros miedos, sino desde nuestro coraje.



## LA LITERATURA Y SU COMPROMISO SOCIAL

### Literature and its Social Commitment

**Graciela RENDÓN**

Escritora y docente

[aliciar@smandes.com.ar](mailto:aliciar@smandes.com.ar)

Como su nombre lo indica esta es una ponencia<sup>1</sup>. Por lo tanto decidí poner mi palabra y mis expectativas al servicio de las “posturas”. Las ponencias son experiencias que se ponen al descubierto, se socializan y toman la forma de “postura”.

Cada quien toma su palabra, la pone, y la devuelve en coloquio o en discusión al oyente, o bien en literatura. Yo sé que las ponencias son figuras del campo de la escritura que más tienen que ver con un formato que explica y argumenta algunas definiciones. Pero hoy decidí jugar un ratito con la palabra, con este vocablo tan formal y decir que *ponencia* es *poner en palabras* una experiencia ficcional que nos hace tomar partido. O que nos hace tomar postura, tanto al escritor/a como al lector o lectora.

Hoy sucederá después de esta breve exposición de la palabra que cada quien tomará lo que le plazca, lo deshará y lo transformará en nuevos contenidos. O bien, se peleará con él. O bien, discutirá con lo que lo sorprenda. A veces hemos tardado tanto en forjar una idea, que una vez que la tenemos como *controlada*, decidimos cerrarla. La consideramos *in desarmable*. No olvidemos que la idea está formada por la sociedad, y la sociedad es cambiante, es móvil; por eso, molesta e incómoda esa idea única y hasta diría solitaria que se formó así, de venir cluequeando de otras ideas. Porque las ideas incómodas, no vienen felices salticando orgullosas y altaneras, más bien vienen sudando y dudando; la duda hace sudar. Fíjense que son las ideas las que vienen a trastocar piedras fundamentales en la historia.

---

<sup>1</sup> Esta ponencia fue presentada en el II Congreso Nacional de Literatura Infantil y Juvenil, Mendoza, 30 mayo-1 junio de 2012. Se iniciaba con este agradecimiento: “Quiero primeramente agradecer a quienes hicieron posible este encuentro. Que sé perfectamente el tiempo, las energías y las incertidumbres que conlleva. También las glorias. Gracias a la Licenciada Elbia Difabio, Licenciada Brenda Sanchez, Licenciada Hebe Molina y a quienes compartieron todo este trajín para llegar a buen puerto. También debo agradecer a la gente de Edelij, especialmente a Silvina Jure, porque conociendo ese espacio se pudo establecer esta conexión”.



Imagínense la idea que se puso delante de las mujeres y hombres negros en Estados Unidos diciéndoles que se animen a sentarse en el colectivo, que después de todo ellos también eran humanos, que —al fin y al cabo— tenían derecho a estar cansados... y que... y que... y que. Imagínense la idea esa medio gris, medio sin forma que vino a pararse al costado de los amores reñidos por la sociedad por considerarse oscuros o sórdidos, y empezó a susurrar en los oídos de quienes querían amar al mismo sexo y no podían. Y esa idea vino insegura, arribó solita, descalza, en camión, muerta de frío: “¿Qué puede ser lo malo de amarse?” habrá sido la primera pregunta.

Esto es lo que intento decir, que es la idea de esta ponencia. El poder hablar de la literatura como una incomodidad, como el lugar donde nada está hecho, donde todo se cambia interminablemente y donde lo que parece vuelve a crecer. La literatura como postura, como acreditación para registrar el mundo, para sobrevivirlo, o sobrevolarlo. Vivirlo por encima, mirándolo, tocándolo. Cuando digo “registrarlo”, digo “echarle un vistazo y en todo caso pensar sobre él”. No mirándolo por encima como si fuéramos demasiado importantes, sino más bien ojearlo, u hojearlo, dar vuelta con los ojos, una a una las páginas de la historia de cada día y revisar. ¿Qué revisaríamos?, por ejemplo: El qué decimos. Qué valoramos. A quién nos dirigimos. Qué silenciamos. Qué gritamos a viva voz. De qué preferimos hablar. Y qué temas elegimos no tocar.

A eso llamo yo *literatura como postura social*. La literatura hecha por otro que se dirige a un otro.

Me voy a detener en qué temas elegimos tocar o no. También nosotros, y nosotras, todos y todas, nadie queda exento de esto: ponemos prioridades en la canasta de la producción intelectual. Nuestros medios de producción, los libros, las literaturas impresas y las oralidades son de alguna manera elegidas para ser consumidas. Por ejemplo: ponemos en la canasta básica escolar:

-Un manual y mapas, porque las matemáticas y la geografía son necesarias. La regla, el compás, el transportador y las tablas.

### **-Algunos clásicos: Quijote, Madame Bovary, Homero y Borges**

Y ustedes me dirán: ¿Y por qué no elegiste *La Divina Comedia*, o *Antígona*, o *El Rey Lear*, o a Cortázar. ¿Por qué se lee tan poco a Marechal? Esto tiene que ver con las *selecciones* y el poner o sacar tiene que ver con una *postura política*. Tiene que ver

con lo que elegimos brindar a la polis. O si lo damos vuelta, tiene que ver con lo que la polis me elige para que yo hable de eso.

Estábamos hablando de la literatura como postura social y dijimos que se producen algunas incomodidades, yo las voy a llamar *incomodaciones*. Sólo porque hoy decidí jugar con las palabras.

### **Una es el *tema* y la otra es el *lenguaje***

El *tema* más bien me parece es el engranaje que hace que ruede la maquinaria política. Que sepamos a qué polis nos dirigimos, y que sepamos con qué polis jugaremos. La polis no es un grupo de almidonados lectores que se quedan satisfechos o no, al leer un libro. Digo más que eso, digo, *la polis* es ese lector que yo concibo vivaz, sagaz, atropellándose por conocer y entender, al que yo deseo entregarle una experiencia ficcional. Por eso, muchas veces el *tema* es como la incomodidad de las *incomodaciones* porque surge de una polis que está inquieta, y hace a su vez que se inquiete su escritor.

La literatura no comienza con las palabras en todo caso, aunque los eruditos digan que sí. Primera idea transgresora. La literatura, dice Adolfo Colombes, ese notable antropólogo social y político, es la que con el lenguaje nombra las cosas (citando a Lacan) y es el lenguaje que primero fue gesto y luego sonido. Con el correr del tiempo el hombre lo recreó poniéndole una marca. La marca se imprimió, y la impresión fue un hecho histórico sin precedentes; de hecho marcó el comienzo de la historia, que democratizó el gesto. Si no hubiera habido un gesto primero, quizás no hubiera habido polis. La polis está porque hay un otro y una otra. La literatura se construye en una relación de alteridad, de ese otro y otra. Desde los umbrales de la historia, la ciudadanía, los pueblos, se construían en base a opresores y oprimidos. Y unos se necesitaban de los otros. El saber de unos había sido construido entre otros, o junto con otros. La historia siguió con el mismo engranaje, aunque hayamos ganado en legislación; pero ahora el saber se construye sobre patrones y obreros, sobre empresarios y empleados, sobre rurales o campesinos y ciudadanos o urbanos. La alteridad está siempre en tensión dentro de la literatura, porque siempre es un otro quien nombra las cosas. Y en la práctica literaria se despertará una tensión entre la identidad y la diferencia. Entre una erudición que exige y un saber popular que conserva y una vanguardia que trastoca. La idoneidad *versus* la cotidianeidad.

Es importantísimo el papel de la vanguardia en esta construcción política de las letras y de lo ficcional. En Rusia, por ejemplo, en la época del Stalinismo la vanguardia quiso

poner de manifiesto una literatura de semiótica, que tuviera más que ver con lo estético y con lo simbólico, pero para esa Rusia sólo era factible una literatura realista que diga lo que debe decir y no muestre más que lo que debe mostrar. Parados desde hoy podemos decir que era una cerrada construcción del comunismo; parados desde ayer, podemos decir que quizás era eso lo que urgía, porque se debía construir rápidamente un artefacto artístico, antes de ser comidos por los dueños del saber, *los americanos o los europeos*. Con este ejemplo no alabo el Stalinismo ni mucho menos, sólo describo un acuerdo histórico de políticos con la producción intelectual. Algo similar pasó en Cuba, recuerdo, dentro de la docencia: en los años 70 y 80 no se realizó el saber constructivista porque debían alfabetizar rápidamente, y cambiar las coordenadas de la formación ciudadana y la historia apuraba, y por eso se hacía de manera conductista. Yo no digo que eso esté bien, en todo caso es otra discusión; sólo trato de explicarlo. Estas también son formaciones políticas para lograr formaciones estéticas.

Me parece importantísimo en este punto la obra *Antígona*. Una obra netamente política. Que atraviesa nuestra cultura de este a oeste. Que deja una impronta maravillosa sobre el pensar ciudadano. Sófocles nos empuja constantemente a preguntarnos: ¿A quién hacemos caso: al *Estado* o a la *cultura*? ¿Al *ser político* o al *ser ciudadano*? ¿Al *ciudadano* privado, o al *ciudadano* social, ese que es parte de un colectivo? Estas preguntas son de alguna manera la esencia de la literatura, porque las letras al fin y al cabo explican, o bien, complican de las dos maneras igualmente; traen formulaciones para seguir construyendo más literatura.

Hay un estudio interesantísimo que recomiendo leer en el libro: *El cuerpo del delito*, de Josefina Ludmer, que habla de las formaciones desde la Academia, desde los claustros de saber. La autora explica qué tipo de literatura debía leerse, y debía escribirse –por ejemplo– en los años de la Argentina agroexportadora, en los años de Juárez Celman o de Avellaneda. También porque urgía un ciudadano europeo, que mirara la civilidad y las maneras estéticas del europeo. Así florecen escritores como Lucio Mansilla. O como Victoria Ocampo. O como el primer Borges, que no puede soportar el susurro del pueblo sin eses, porque él la escucha como una corporación que insulta su oído. Digo el primer Borges porque noté que su carácter va cambiando: estas ganas de ser arrabalero y no poder lograrlo, lo hace estar en las orillas, y desde esas orillas va ir reconstruyendo cada vez más su escritura, avisándonos frágilmente qué polis desea escuchar.

Hasta aquí más o menos he tratado de poner, hacer *ponencia*, sobre las tensiones de la literatura, su postura política, a qué polis se dirige y con qué polis desea jugarse, sus vaivenes en la historia, todo esto definido en la palabra *tema*. Los temas que

aborda y su historia, súper sintética en la recta del saber humano. Cuál es la síntesis: que la literatura no puede dejar de proponernos tensión y problemas. No puede ser un regocijo para el alma, más bien tiene que trastocar lo que hasta hora creíamos regocijante. No quiero decir que tengamos que ir llorando por los rincones; uno puede disfrutar un texto literario que nos proporciona un conflicto. La literatura tiene que relacionarse con placer, nunca con la indefinición o el aburrimiento.

Ahora desarrollaré el siguiente paradigma de esta ponencia que se bifurca del título "La literatura como compromiso social".

Ya hablamos del *tema*. Ahora hablaremos del *lenguaje: cómo decimos lo que decimos*. Y acá surge inevitablemente el tema de los dos países. El puerto de Buenos Aires y el interior. Virreinato del Río de la Plata *versus* Virreinato del Perú. Esa constante que nos atravesó y aún nos atraviesa como polis.

Antes hablé de *Juvenilia* y Miguel Cané, los libros atravesados de la concepción política de una literatura de formación ciudadana. También podemos citar a Esteban Echeverría, en todo caso el *Martín Fierro* o el *Facundo*. En fin, letras que abonaron de concepciones políticas el país. Comienza entonces un debate que me interesa mucho sobre la ideología de las palabras y sobre cómo vamos a escribir las palabras de la polis del interior del país.

¿Acaso está bien dicho: Ir a la siga. Lo hizo a las tantas. En veces no lo veo?

¿Acaso no es literatura el habla del indígena?

Un libro muy valorado es *Eisejuaz*, de Sara Gallardo. O *Enero*. Una literatura que poco se difundió en el ámbito de las letras. Sara Gallardo era una escritora que se identificó con el habla popular, y sin ponerse a ser peón o campesino, supo entregar al lector una problemática desde ese lugar. Narró la situación. *Lenguajizó* el campo. ¿La oralidad acaso no debe ser *lenguajizada*?

Desde 1810 hay un habla en las regiones que miran hacia Latinoamérica y un habla en el puerto de Buenos Aires que mira a Europa. Yo me cansé de ver, como maestra, que era gracioso y ameno en diferentes cursos que hice sobre jardinería, escuchar a los alemanes o ingleses que pareciera ser que son los únicos que entienden sobre el buen manejo de la naturaleza, cómo hablan sin haber conseguido normas gramaticales básicas. Sin embargo, la gente festejaba este modo de hablar. Pero si es un indio quien lo dice: habla mal. Se traga las eses, se come la n, se mastica no sé qué. Y acá sí caigo

inevitablemente en el rol de la escuela. De las bibliotecas. Qué polis circula por allí, y qué queremos como educadores y mediadores que circule por allí.

El mercado editorial tampoco se queda atrás. Los *best sellers* son aquellos que hablan lo que el ciudadano quiere oír. Y si viene de costumbre europea, mejor. Duende, brujos y hadas, príncipes y reinas, una naturaleza boscosa que refiere o a Alpes o a Pirineos. Los héroes son rubios y las mujeres son flacas. Nada habla del desierto de Atacama, ni del Cerro de los Siete Colores, ni del olivo fermentado en una hacienda de viejos colonos que conviven con huarpes. Nadie habla de los mapuches luchando contra esos alemanes que avanzaron sobre sus tierras, decidiendo qué debían plantar. Nosotros necesitamos que se *lenguajice* el interior de nuestro país, que sean las diferentes identidades de nuestro país las que nos busquen para decirnos algo. Necesitamos de esa polis para politizar el interior. ¡Tenemos tantos ejemplos de este tipo! Daniel Moyano, escritor riojano, con su *Vuelo del Tigre*, hablándonos con el lenguaje de la selva. O Antonio Di Benedetto atravesándonos con su *Zama*. La literatura, cuando nos es ajena, ya no nos sirve. No nos contiene. No nos devela entonces, no podemos ponerla en cuestión. Es como algo inocuo. No hace ni bien ni mal. Si no existe, no nos daríamos cuenta. Cuando la literatura nos representa, sabemos que está salida de nosotros.

Y esa es, en síntesis, la idea.

La idea esa que sugerí, venía a incomodarnos. Ponernos en alerta de qué literatura queremos ocuparnos. La discusión del momento: de qué polis literaria queremos ocuparnos.

La literatura es, al fin y al cabo, la escritura de nosotros mismos. Nosotros tenemos que elegir en qué espejo deseamos mirarnos.

O como Alicia en el País.... *qué espejo queremos atravesar.*

## Bibliografía

- COLOMBRES, ADOLFO. *Celebración del lenguaje*.  
DI BENEDETTO, ANTONIO. *Zama*.  
GALLARDO, SARA. *Eisejuaz*.  
LUDMER, JOSEFINA. *El cuerpo del delito*.  
MOYANO, DANIEL. *El vuelo del tigre*.

# **RADAR EN LA TORMENTA: LA PROBLEMÁTICA DE LA SELECCIÓN DE TEXTOS LITERARIOS INFANTILES**

A Radar in the Storm: How to Choose Literary Texts for Children

**Carmen Patricia PUJALTE IBARRA**

U. Nacional del Nordeste

ppujalte@gmail.com

El motivo que nos ha convocado a lo largo de estas jornadas<sup>1</sup> fue la Literatura y específicamente la Literatura infantil; se han discutido varias perspectivas.

Se habló de que leemos con el corazón alado, que solamente demos a leer algo en lo que se nos vaya la vida; que para escribir, ofrecer o leer literatura se debe perder el miedo. El miedo al esfuerzo que exige leer Literatura, al del espacio vacío, al del sentido que todavía no es posible captar. Escuchamos que nos debatimos en espacios de tensión entre la escuela, la literatura, los niños y los mediadores, en concepciones de mundo que se interpelan y nos apelan. Hemos participado con fruición y curiosidad de talleres y charlas. Y lo extraordinario de estos días es que muchos nos vamos con más preguntas.

En este momento, deseo compartir con ustedes algunas consideraciones respecto a la problemática de la selección de textos. Un tema recurrente y en permanente discusión, ya que elegir es una tarea que demanda compromiso, responsabilidad y nos involucra en forma directa. No pretendo de ninguna manera dar respuestas, recetas ni revelaciones; solamente una punta de ovillo que los haga tejer sus propias tramas.

---

<sup>1</sup> Se refiere al II Congreso Nacional de Literatura Infantil y Juvenil, realizado en Mendoza, entre el 30 de mayo y el 1 de junio de 2012. Pujalte inicia la conferencia de cierre con estas palabras: "Permítanme, por favor, agradecer a las personas responsables de este Congreso que con tanta dedicación han logrado gestar esta oportunidad de encuentro. Me honraron con la invitación y me han regalado unos hermosos días de esta preciosa ciudad. Gracias por la hospitalidad".

Partiré de algunas precisiones: hablamos de seleccionar *literatura* para chicos, de elegir en el abundante universo de producciones literarias aquellas que, al decir de Lotman, se constituyen como “otra forma de pensar, otro sistema de modelación del mundo, la creación de otro mundo paralelo al mundo”, es decir, un universo virtual.

Esta cuestión preocupa desde la Antigüedad; ya en el siglo IV antes de Cristo, en el libro II de la *República*, de Platón, encontramos el siguiente diálogo entre Sócrates, Glaucón y su hermano Adimanto. Se inicia con una pregunta de Sócrates:

—¿Cuál será pues esa educación? ¿Será fácil encontrar una mejor que la establecida entre nosotros desde hace largo tiempo y que consiste en educar el cuerpo con la gimnasia y el alma por la música? [este término refiere a todas las artes, el conjunto de literatura, arte, canto y danza].

—No será fácil —dijo.

—Y antes que por la gimnasia, ¿no comenzaremos a educarlos por la música?

—Así lo pienso.

—¿Incluyes tú —pregunté— las narraciones en la música?

—Sí.

—Pero ¿no hay dos clases de narraciones, verídicas las unas y ficticias las otras?

—Sí.

—¿Y no servirán ambas para la educación, y en primer lugar las ficticias?

—No comprendo lo que quieres decir —respondió.

—¿No sabes —dije— que a los niños empezamos por contarles cuentos, y que éstos son ficticios, por lo general, aunque haya en ellos algo verdadero? Para educar a los niños nos valemos primero de los cuentos y después de la gimnasia. [...]

—¿Habremos de tolerar que los niños escuchen toda clase de fábulas imaginadas por el primero que llega y acojan en su espíritu ideas que en la mayoría de los casos son opuestas a las que nosotros juzgamos han menester cuando sean mayores?

—No hemos de tolerarlo de ninguna manera.

—Por lo tanto, debemos vigilar a los creadores de fábulas, escoger las buenas y rechazar las malas. Convenceremos a las nodrizas y a las madres de que cuenten a los niños las fábulas escogidas y que mediante ellas modelen sus almas, poniendo en la tarea mayor cuidado que el que ponen en formar sus cuerpos con ayuda de las manos. De las que ahora se cuentan, habrá que desechar la mayoría [Platón 205-207].

Más allá de que este argumento haya sido fundante en la justificación de entender y sostener una perspectiva didáctica en todos los textos dirigidos a los niños, y con énfasis en los textos de ficción, desde 25 siglos atrás ya se debatían estas cuestiones. ¿Será que pecamos de repetitivos, de falta de originalidad? O, en realidad, decidir qué ofrecer a nuestros chicos es verdaderamente un problema.

La obra literaria es una creación verbal, los pensamientos que se formulan en ella son inseparables del lenguaje que se utiliza y este lenguaje es portador de los valores propios de la sociedad que lo gesta. Si la vemos desde esa perspectiva, la obra literaria presenta tres funciones fundamentales: una *estética*, a partir del juego poético con la palabra; una *gnoseológica*, porque se constituye una forma de conocimiento y comprensión del mundo real; y otra *axiológica*, como transmisora de un sistema de valores y creencias de nuestra comunidad. Según Teresa Colomer, investigadora española reconocida a nivel internacional, la Literatura Infantil y Juvenil (L.I.J.) posee esas tres funciones fundamentales. En primer lugar, propicia el aprendizaje del lenguaje y de las formas literarias básicas que circulan en determinada comunidad, las que sustentarán en el futuro las competencias interpretativas a lo largo de la formación literaria; en segundo término, permite la incorporación de los niños y las niñas al imaginario de su colectividad; y, por último, pero no menos importante, favorece la socialización de las nuevas generaciones en los valores y conductas de su cultura, es decir, ofrece ciertas claves que utiliza una comunidad para reconocerse a sí misma y ver al mundo.

En este sentido, la experiencia estética infantil requiere, desde los adultos que intermedian entre ellos y los libros, de un compromiso responsable que ofrezca situaciones comunicativas propicias para construir mundos posibles, como propone Luis Sánchez Corral:

Que sirvan de contrapunto para transgredir y burlar las referencias de lo real, es decir, las restricciones características de la situación comunicativa pragmática dominante, aquella que es propia de los discursos no estéticos –moralizantes, religiosos, informativos, pedagógicos, persuasivos todos, en definitiva– mediante los cuales las personas adultas, obsesionadas sin duda por la búsqueda de la eficacia inmediata, establecen sus relaciones con los niños [90].

Si consideramos esos tres planos nombrados antes, resulta necesario distinguir cuáles son los aspectos que tendremos en cuenta para seleccionar los textos para niños, simplemente como una línea orientadora, como una estela que deja un barco en el océano y que nos indica, sutilmente que algo ha pasado por allí.



Dada la brevedad del tiempo disponible y en función de que se han discutido bastante las cuestiones referidas a los valores y a los conocimientos que se construyen desde y a través de los textos literarios, elegiré el primero de los aspectos nombrados más arriba, es decir, el estético.

Desde el punto de vista estético, parece una obviedad, pero no lo es; debemos elegir Literatura. Ya se ha sostenido este principio, este particular tipo de enunciación que se revela en la realidad creada por la escritura artística, en el estallido de los significados, en la multiplicidad de las interpretaciones. La naturaleza ficcional de lo literario permite a los chicos y las chicas desprenderse por un momento de la prosaica cotidianidad para instalarse en el espacio de la imaginación y la fantasía. El discurso de ficción desata toda su potencialidad semántica, tanto en las formas como en los contenidos que transmutan, se alejan o se desvían del lenguaje denotativo y unívoco. Me permitiré leer algunos ejemplos de lo que considero –y aquí asumo la responsabilidad de la elección– fragmentos literarios para niños.

“Un son para niños antillanos”, de Nicolás Guillén

Por el Mar de las Antillas  
anda un barco de papel:  
anda y anda el barco barco,  
sin timonel.

De La Habana a Portobelo,  
de Jamaica a Trinidad,  
anda y anda el barco barco,  
sin capitán.

Una negra va en la popa,  
va en la proa un español:  
anda y anda el barco barco,  
con ellos dos.

Pasan islas, islas, islas,  
muchas islas, siempre más:  
anda y anda el barco barco,  
sin descansar.

Un cañón de chocolate  
contra el barco disparó,  
y un cañón de azúcar, zúcar,  
le contestó.

¡Ay, mi barco marinero,  
con su casco de papel!

¡Ay, mi barco negro y blanco  
sin timonel!  
Allá va la negra negra,  
junto junto al español;  
anda y anda el barco barco,  
con ellos dos.

También este otro, del libro *Canción y pico*, de Laura Devetach:

“No me duermo”

Es el miedo  
tengo clavos en la cama  
estoy deseando una fruta  
que me rueda la garganta.  
Despacito  
digo uva  
y por la u me gotea  
el jugo de la mañana.

O este también “Dragón”, de Gustavo Roldán:

“Amor de Dragón” (fragmento)

Cuando los dragones se aman se desatan los maremotos, los volcanes lanzan un fuego endemoniado y los huracanes largan una furia que hace pensar que ha llegado el fin del mundo. Por eso a veces, para amarse sin molestar a nadie, vuelan hasta el cielo más alto, donde las estrellas casi están al alcance de la mano.

Y los dragones creen que el mundo queda en calma, pero se equivocan. Entonces caen rayos y centellas, el cielo parece desplomarse con truenos aterradores, las estrellas fugaces y los cometas de largas colas luminosas corren de un lado para el otro sembrando el pavor, y los tornados enfurecidos se tragan medio mundo.

O la luna o el sol parecen borrarse lentamente en el cielo y todos dicen que hay un eclipse, dando minuciosas explicaciones de cómo la tierra se coloca entre el sol y la luna o la luna delante del sol y etcétera, etcétera.

Vanas explicaciones. Las dicen los que nunca miran bien. Si mirasen bien verían claramente la figura de dos dragones que se aman y que van tapando la luz de los astros según se acerquen o se alejen.

Cada vez que alguien piense que está llegando el fin del mundo sólo tiene que abrir los ojos de mirar bien. Los ojos grandes de mirar lejos. Y no creer en tonteras. Pero eso no es nada fácil.

Habría que preguntarse cómo se apropian los chicos de estos textos e indagar en la instancia de la recepción cuál es su rol en el juego estético, cómo se instalan en el pacto enunciativo, pero creo que esto sería motivo de otra charla. La única certeza que tengo es que el lugar en el que los ubica la literatura es el del placer estético, el goce de experimentar con la musicalidad de las palabras, con la posibilidad de crear universos con sus propias reglas.

Y renuevo mi memoria afectiva y me asalta el recuerdo de las interminables siestas de mi infancia. Todo en mi casa se volvía silencioso, reposado, y exigía a mi naturaleza, desde siempre movidiza, una permanencia antinatural en mi dormitorio, quieta, sola y callada. Instalada en una de las paredes de la habitación que compartía con mis hermanos había una biblioteca oportuna e incitante. Estaban al alcance de mis manos enciclopedias, libros de cuentos, revistas, historietas. Fue allí donde descubrí los libros y su compañía, muda para los demás y encantadoramente ruidosa para mí. Con disfrute goloso, recorría los dibujos, las fotografías, los mapas. Había también una gran cantidad de novelas y cuando las hojeaba me preguntaba cómo alguien podía entretenerse con eso, sin ilustraciones, sólo miles de letras. Empecé a pedir que me enseñaran a leer, me sentía excluida de ese territorio de palabras. Ante mi insistencia, me conformaron con un libro que estaba de moda: *Upa*, de Constancio C. Vigil, ahora considerado un clásico y con muchas reediciones. No sé cuándo, ni cómo fue, pero un día me di cuenta de que podía leer, ya no necesitaba pedir ayuda. Creo que ese habrá sido el momento en que se generó mi apetito crónico de palabras.

Después llegó la escuela, en el turno de la tarde (seguramente mis padres intuían que era mejor mantenerme ocupada y lejos en ese horario), y los libros de lectura y la lectura en voz alta, ante los compañeros, parada derecha, todos leyendo lo mismo, al mismo tiempo, mientras la señorita Eva escuchaba atenta para anotar en el cuaderno único, forrado con papel araña azul, el resultado de tal proeza.

Recuerdos que se precipitan en cascada y que seguramente incitarán en ustedes evocaciones de sus propias experiencias lectoras.

La justificación de esta evocación, poco académica, es porque resulta inevitable para una mujer adulta, docente, que trabaja con literatura, libros, estudiantes grandes y chicos, que además intenta comunicar alguna experiencia relativa a todo esto, no se traslade de inmediato a su propia historia como lectora, a las primeras incitaciones

de las lecturas. Como bien resaltan Bruno Bettelheim y Karen Zelan: “El poder mágico de la lectura [...] es una atracción irracional, pero una atracción que continúa conmoviéndonos durante toda la vida”.

Cada uno de nosotros, en mayor o menor medida, antes de instalarnos en el camino de lectores, recorrimos el de oyentes, tuvimos a nuestro alcance el abundante y formativo bagaje de la literatura de tradición oral en voces próximas a nuestro universo afectivo. En mi caso, voces amadas que agitaron mi imaginación y lograron transformar, entre susurros, mi habitación en un castillo encantado, en una casa de chocolate o en una buhardilla.

Y luego fue la lectura. La lectura de cuentos, poemas y fábulas, de mitos, romances y adivinanzas, de leyendas, rimas y canciones, que llegaron a mi vida por diversos atajos. Uno de ellos, la biblioteca de mi barrio, que tenía mesitas y sillas adecuadas a mi tamaño, enormes libros con ilustraciones y una bibliotecaria acogedora y paciente. Otro, los libros que me regalaban en mis cumpleaños, o los que heredaba de mis hermanos y primos más grandes. Otro más, el libro de lectura de la escuela. Otro, libros que alguien descartaba y yo recogía con ansiedad compulsiva. (Esto lo sigo haciendo. Mi casa es refugio de libros huérfanos). Múltiples lecturas que instalaron un espacio de ilusión y magia, un universo virtual donde era posible escapar de casa y vivir, por mucho rato, los destinos de otros.

Pero intentaba hablar de elegir, de optar, de decidir qué ofrecer. Desde hace al menos unos cincuenta años la cuestión del canon entra en conflicto y vibra entre las paredes de las universidades, las escuelas y las bibliotecas. Y esas vibraciones surgen de los choques en las profundidades de las placas tectónicas de lo que intenta consolidar una hegemonía, la escuela, y de un tipo de discurso que es por su propia naturaleza, transgresor y heterogéneo, la Literatura.

En principio, debemos desestimar la idea de que elegimos con criterios objetivos y atemporales. Estamos atravesados de humanidad y eso implica subjetividad. Las opciones surgen de las necesidades del momento, tanto de los individuos como de las comunidades. Elegimos literatura que nos interpela en un momento particular de nuestra existencia, y en el caso de los mediadores, para personas que están también en momentos particulares de sus existencias.

El proceso de selección de textos literarios es una actividad en permanente tensión, entre las subjetividades que participan del encuentro con el texto escrito y está condicionada por las normas, los prejuicios, la cosmovisión, de cada uno de los

actores; sin olvidar los procesos de selección donde han participado instituciones públicas, minorías dirigentes culturales, políticas y de mercado.

Si bien la lectura se adquiere en la escuela, sólo alcanzará su plenitud si se ejerce voluntariamente fuera de ella, por gusto, en un comportamiento habitual, en una búsqueda constante de puertas de acceso a horizontes cada vez más extensos, que fortalecerán la capacidad de comprender y actuar en situaciones nuevas y diferentes. Y cito a Bruno Bettelheim: "Lo que se necesita para hacer que el niño desee aprender a leer no es el conocimiento de la utilidad práctica de la lectura, sino la firme creencia de que saber leer abrirá ante él un mundo de experiencias maravillosas, le permitirá despojarse de su ignorancia, comprender el mundo y ser dueño de su destino" (56).

La Literatura posee un trasfondo provocador, defiende el derecho a la imaginación y transporta a la ensoñación, a la desobediencia, a la discusión; las pautas se revierten y las normas se rompen. Y gracias a esta contingencia que ofrece lo literario, es posible construir una forma de pensamiento original, divergente, imprescindible tanto para enfrentar un problema práctico, como para resolver una ecuación compleja. Pensar distinto de los demás siempre es un reto.

Debo concluir y me confío en que alguno de ustedes se haya preguntado el porqué del título "Radar en la tormenta". Les aseguro que no fue pretencioso, no aspiro para nada ser alguien que los guíe, los oriente y los lleve a un lugar seguro. Se debe a que, si estamos hablando de literatura, deseo cerrar esta intervención con el siguiente texto:

"Radar en la tormenta", de Alfredo Veiravé (Gualeguay, Entre Ríos, 1938-Resistencia, Chaco, 1991)

Y alguna vez, no siempre, guiado por el radar  
el poema aterriza en la pista, a ciegas,  
(entre relámpagos)  
carretea bajo la lluvia, y al detener sus turbinas, descienden  
de él, pasajeros aliviados de la muerte: las palabras.

Y en honor a esta tierra mendocina:

"Tonada del otoño", letra: Jorge Sosa, música: Damián J. Sánchez

No es lo mismo el otoño en Mendoza,  
hay que andar con el alma hecha un niño.

Comprenderle el adiós a las hojas  
y acostarse en su sueño amarillo.

Tiene el canto que baja la acequia  
una historia de duendes de agua,  
personajes que un día salieron  
a poblarnos la piel de tonadas.

La brisa traviesa  
se ha puesto a juntar  
suspiros de nubes  
cansadas de andar.  
Esta lluvia que empieza en mis ojos  
no es más que un antojo de la soledad.

Es posible encontrar cada nombre  
en la voz que murmuran los cerros.  
El paisaje reclama por fuera  
nuestro tibio paisaje de adentro.

Ser la tarde que vuelve en gorriones  
a morirse de abrazo en el nido  
y tener un amigo al costado  
para hacer un silencio de amigos.

La tarde nos dice  
al llevarse al sol  
que siempre al recuerdo  
lo inicia un adiós.  
Para quien lo ha vivido en Mendoza  
otoño son cosas que inventó el amor.

## Bibliografía

- BETTELHEIM, B.; ZELAN, K. 1982. *Aprender a leer*. Barcelona: Grijalbo.  
COLOMER, TERESA. 1999. *Introducción a la Literatura Infantil y Juvenil*. Madrid: Síntesis Educación.  
DEVETACH, LAURA. 1998. *Canción y pico*. (El Ombligo). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.  
PLATÓN. 1998. *República*. Buenos Aires: Eudeba.

ROLDÁN, GUSTAVO. 1997. *Dragón*. Ilustración de Luis Scafati. Buenos Aires: Sudamericana.

SÁNCHEZ CORRAL, L. 1999. "Discurso literario y comunicación infantil". Mendoza Fillola, A., y otros. *Literatura Infantil y su didáctica*. Cuenca: U.C.L.M.

# NUEVAS REPRESENTACIONES DE INFANCIA EN LAS ESCUELAS ARGENTINAS: UN RECORRIDO POR LOS LIBROS DE LECTURA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX (1900-1945)

New representations of childhood in Argentine schools:  
A tour around reading books early twentieth century (1900-1945)

**María Gabriela BIANCHETTI**

Pontificia U. Católica Argentina

mariag\_bianchetti@yahoo.com.ar

## **Resumen**

A mediados de la década del 30 en Buenos Aires se produce un quiebre: los libros de lectura para enseñanza primaria, que en los comienzos del siglo XX no habían tenido otra finalidad que la de instruir con textos moralizantes al "argentino del futuro", cambian su orientación meramente didáctica. El juego y el despliegue de la fantasía, tan negados en los años anteriores, comienzan a tener cabida en los textos y paratextos de los libros escolares. Las ilustraciones, la selección de lecturas y los nuevos motivos que se incorporan manifiestan un importante cambio en la enseñanza de la lengua y la literatura. A través de un estudio comparativo de los textos y paratextos de los libros publicados a principios de siglo con los publicados hacia los años 30 y 40, intentaremos demostrar la hipótesis de que ya en la década del 30 se percibe en las lecturas escolares un cambio radical.

**Palabras claves:** Libros de lectura, Representaciones de infancia, Literatura infantil, Historia de la educación.

## **Abstract**

*In the mid-30s there was a turning point in Buenos Aires: reading books for primary school, which had the only purpose of instructing the "Argentinian of the future" with moralizing texts in the beginnings of the 20th century, change their purely didactic orientation. Games and deployment of fantasy, which had been denied during the previous years, start appearing in the texts and paratexts of the reading books. The illustrations, the selection of reading material and the new motifs taken into account, display a significant change in the teaching of language and literature. We will demonstrate the hypothesis that there is already a radical change in the school readings of the 30s through a comparative study between texts and paratexts of the beginnings of the 20th with texts and paratexts of the 30s and 40s.*



*Keywords:* Reading books, Representations of childhood, Children's literature, History of education.

## Introducción

A principios del siglo XX, Buenos Aires sufrió importantes movimientos demográficos causados por la llegada de inmigrantes europeos y por el desplazamiento de poblaciones rurales a la capital. Distintas políticas de Estado fomentaron la llegada de exiliados a la Argentina, aunque enseguida el proceso de recepción se volvió selectivo. Hacia fines del siglo XIX se había promulgado la Ley de Inmigración y de Colonización<sup>1</sup> que definía “qué es un inmigrante, cuáles son sus deberes y cuáles sus derechos” [Sardi: 25]. En 1902 y 1910 se decretaron la Ley de Residencia y la Ley de Defensa social, respectivamente, las cuales autorizaron la expulsión de extranjeros de actividades sospechosas y reglamentaron la admisión de inmigrantes detenidos, de exiliados políticos y de prostitutas [Sardi: 25]. Es decir, que la Argentina asumió simultáneamente políticas de inclusión y de exclusión con los extranjeros. De todos modos, los procesos de selección no pudieron evitar el fenómeno de la heterogeneidad cultural, racial y lingüística que tuvo lugar en Buenos Aires. Para invisibilizar estas diferencias, se pusieron en práctica, entonces, políticas de homogeneización sobre la masa migratoria que ya se había instalado en el país. La institución escolar fue la base de este proyecto: procuró “sentar las bases de la argentinización o, mejor dicho, hacer referencia a un sustrato cultural homogéneo que permitiera borrar las diferencias y dar nacimiento a enclaves socioculturales argentinos” [Sardi: 26].

Los libros de lectura, en tanto objetos culturales, son manifestaciones de las problemáticas sociales de la Buenos Aires de principios de siglo. En el contexto antes descrito la sociedad construyó representaciones de la infancia que han quedado plasmadas en los libros para las escuelas. A diferencia de la realidad contemporánea en la cual la convivencia en la heterogeneidad es ya un valor indiscutido, la sociedad de fines del XIX y principios del XX buscaba borrar las diferencias. La corriente positivista y el pensamiento liberal –encarnados en las campañas de alfabetización masivas– crearon una imagen homogénea de la niñez:

[...] los procesos de escolarización, la existencia de una sociedad integrada desde el punto de vista social, y las formas más “simples” de la sociedad, permitan identificar cierta homogeneidad (siempre relativa) en la población infantil, interpelada por discursos universalistas que fueron desde el de las democracias liberales de fines del siglo XIX (educación) y principios del XX

---

<sup>1</sup> Es la ley que conocemos como “Ley Avellaneda”.

hasta el de los nacionalismos populares de mediados del siglo XX (justicia social más educación) [Carli: 4].

Esta imagen de infancia se repite en los libros de lectura a lo largo de varias décadas hasta que alrededor de los años 30 se produce un quiebre. Analizaremos las representaciones de la niñez que aparecen desde 1900 hasta 1930 y reflexionaremos sobre los cambios que se perciben a partir de la década del 30 y hasta 1945. Nuestro análisis se abocará solamente a los libros que se editaron para las escuelas públicas de Buenos Aires.

### Libros de lectura y mercado editorial

En Argentina los libros de lectura<sup>2</sup> comenzaron a editarse en grandes cantidades una vez comenzado el siglo XX. Anteriormente, si bien ya existían en Buenos Aires imprentas, librerías y papelerías como Iglón, Lajouane, Chávez Paz, Coni, Estrada o Rivadavia, la mayoría de los manuales para la escuela eran importados de Europa. De España, de Francia y de Estados Unidos llegaban los libros de Garnier, Hachette, Bastiños, Appleton o Bouret, los cuales eran traducidos o adaptados para distintos países latinoamericanos como la Argentina. Hacia fines del siglo XIX empezó a desarrollarse en Argentina la industria editorial. Esta nueva industria –cuyas producciones quedaron inventariadas, por ejemplo, en el *Anuario Bibliográfico de la República Argentina*– fue creciendo paulatinamente. En cifras: en 1879 se registró la publicación de 420 obras; en 1887 los textos publicados ya eran 890 [Diego: 5]. Es decir, que en menos de diez años se consiguió duplicar la cantidad de publicaciones. Naturalmente, el aumento de la producción de libros trajo consigo un crecimiento del mercado editorial: mientras que en 1879 había sólo 18 empresas, en 1887 el número ascendía a 58 [Diego: 7]. Hacia los finales del XIX aparecieron librerías e imprentas que serían importantes editoriales durante el siglo XX, tales como Peuser, Kraft, Estrada, Coni, Félix Lajouane, entre otras [Arcioni: 25]. Sin embargo, recién en el siglo XX podemos hablar de editores profesionales, de editores que comenzaron a diferenciarse de la figura del librero y de la del imprentero, y que cumplían con tres características: “independencia de la actividad del editor respecto de la puesta en circulación del producto en la librería, control financiero de la publicación e iniciativa en la elaboración de proyectos de publicación” [Eujanián, cit. en Diego:

---

<sup>2</sup> Los investigadores han clasificado los libros de lectura de diversos modos. Johnsen, por ejemplo, distingue entre libros de texto, libros escolares y libros paraescolares [Sardi: 92]. Valeria Sardi, por su parte, si bien usa indistintamente los términos “libros escolares”, “manuales” y “libros de lectura”, establece una clasificación: libros de lectura por antonomasia, libro de cosas, novela pedagógica, la antología o trozos selectos, los libros complementarios [93-122]. Yo prefiero hablar de libros de lectura en forma genérica, como todo texto destinado a facilitar el aprendizaje en la escuela primaria.

5]. La consolidación de esta industria coincidió con el nacimiento de las estrategias editoriales para la edición masiva. Los libros cultos a precios muy económicos fueron la nueva maniobra editorial que satisfizo las necesidades de una sociedad que estaba incorporando nuevos sectores a la cultura letrada. El fenómeno de ampliación del público lector había sido una consecuencia directa de las campañas de alfabetización masiva. Entre los libros más vendidos se encontraban los libros que estaban ayudando a desdibujar las barreras que existían entre la cultura escrita y la oralidad popular: los libros de lectura.

### 1900-1930

Durante los treinta primeros años del siglo XX los libros escolares tenían un objetivo muy claro: instruir. A través de los informes del Ministerio de Educación, de los digestos, de las revistas pedagógicas y de los prólogos de los libros de lectura podemos identificar cuál era la finalidad que se perseguía con su publicación. Por ejemplo, en el cuestionario que se distribuye a los inspectores de escuela en el año 1904 con el fin de determinar cuáles son los textos que deben usarse en las escuelas leemos entre las instrucciones para los docentes:

[...] no debe preferirse los que tratan de una sola clase de asuntos, históricos, geográficos ó de ciencias naturales, por ejemplo, y menos aún los que contienen á cada paso, ejercicios é indicaciones gramaticales y otras que conspiran contra lo que debe ser el fin principal de ese libro: proporcionar lectura instructiva pero sobre todo moralizadora, en forma muy interesante y en un lenguaje variado que permita ejercitarse en las distintas entonaciones [Cit. en Sardi: 72].

Los libros de lectura debían ser un compendio de textos que sirviera para formar al “argentino del mañana”, verdaderas lecciones de urbanidad que enseñaban normas de higiene, moralejas para aprender cómo ser un buen hijo, reglas para saber comportarse con los mayores. La base de estos textos era siempre moralizante. En un intento de sistematización de los valores que se buscaba inculcar podríamos mencionar el amor al trabajo y al estudio y la condena al ocio, la idealización del progreso, el respeto por la autoridad, la importancia de la verdad, los beneficios de la higiene para la salud, el buen comportamiento en sociedad. En el período 1900-1930 estos valores aparecieron tematizados en libros tales como *Nuestro libro*, de Rogelio Outón; *Madre*, de José Natale; *Senda florida: Libro de lectura para primer grado superior*, de Rogelio Outón; *Lecturas*, de Enrique Banchs; *Cantos rodados...*, de Julia Andrés de Valls, *Almas en flor*, de Clara de Toro y Gómez; *Leo*, de Víctor Mercante,

*Lector nacional*, de Juan García Purón; *El mosaico argentino: Lecciones útiles de diversos caracteres de letra manuscrita para ejercitar á los niños y niñas en esta clase de lectura*, de J. B. Igón; *Nuestra tierra: Cuarto libro de lectura*, de Ernestina López de Nelson; *Alborada*, de José Berruti, *Fræbel*, de Alejo Reyes, *Texto nacional de lectura*, de Eduarda Rodríguez Larreta, *El sembrador*, de Héctor Blomberg, *Lecturas para la niñez*, de Emilio Olivé, entre otros muchos más.

### Idealización del progreso

Estos libros valoran el progreso y los adelantos de la vida moderna al tiempo que critican la rutina y la actitud de acostumbramiento. Se dice en *Racimos*: “Es portentoso; la humanidad ha entrado hace unos lustros en vías de tal progreso, que es admisible cualquier innovación o idea por arriesgada que parezca [...]” [Andrés: 117]. En *Las segundas lecturas infantiles*<sup>3</sup>, de Rocherolles, hay una lección titulada “Rutina y progreso”, en la que un colono que trabaja la tierra se queja porque piensa que no podrá dar de comer a sus hijos ya que no puede pagar a su amo el arriendo de la hacienda. El alcalde lo aconseja y le dice:

En el campo se desconfía demasiado de lo que es nuevo. Cuando se quiere continuar haciendo como antiguamente, eso se llama rutina. Pero si nunca se hubiera cambiado nada, estaríamos como en el tiempo de nuestro padre Adán, y creo que en aquel tiempo la tierra no producía mucho<sup>4</sup> [135].

Se critica el miedo a lo nuevo y se valoran los avances de la ciencia y de la técnica. La descripción de los adelantos tecnológicos es temática de muchas lecturas: en general, se explica su funcionamiento, se nombra al descubridor, se recuerda la época en la que el objeto descubierto no existía y se vaticina que la ciencia seguirá perfeccionándose y avanzando cada vez más. Los narradores escriben verdaderas alabanzas. Leemos a Julia Andrés refiriéndose al avión: “Es producto de genios la invención de las aves mecánicas que hoy se ciernen por los espacios. [...] ¡Llor a ellos y a los aparatos mágicos!” [66-7]. Otro modo que muy frecuentemente utilizan los narradores para valorar lo nuevo es establecer diálogos entre el objeto más recientemente descubierto o fabricado y el objeto al que éste desplaza. Cito dos ejemplos:

---

<sup>3</sup> El libro se titula *Segundas lecturas* porque el autor pensó esta obra para que fuera utilizada en el segundo semestre del año. Nótese la intuición pedagógica de Rocherolles: “Por lo general, un libro, después de seis meses de uso continuo, ya no sirve. Por eso se han dedicado al primer semestre del año escolar *Las Primeras Lecturas*, y al segundo semestre *Las Segundas Lecturas*. Además esto está en armonía con la afición que tienen los niños á todo lo nuevo” [2].

<sup>4</sup> El destacado está en el original.

-En una poesía de José Rosas<sup>5</sup>, titulada “El progreso y la rutina”, un corcel árabe desafía a una locomotora: “Por más que el fuego y el vapor la inflamen / y comprimidos en su seno bramen, / no han de vencerme nunca en ligereza” [136]. La locomotora lo oye en silencio y con indiferencia. Y la poesía cierra diciendo: “En vano la rutina / audaz con el progreso luchar quiere, / y sin cesar camina, / ¿quién triunfará? Cualquiera lo adivina. / Triunfa el progreso, la rutina muere” [Rocherolles: 137].

-En *Racimos* discuten una vitrola con un altoparlante. La vitrola dice: “-Me ensordecen tus gritos y cifras que das a todas horas”. A lo que responde el altoparlante: “-¿Qué me importa a mí si la hacienda vale más o menos, si en el Japón ha habido un terremoto, si llegó tal o cual personaje; si algún monarca está con gripe o si apareció el malvado que perseguía la justicia?”. Y la vitrola retruca: “-A ti no, pero al resto de los mortales sí. [...] y tú, ¿qué repites en italiano o en francés que casi nadie te entiende? [...]” [Andrés: 75].

Tenemos recuerdo de que durante la segunda mitad del siglo XX fueron recurrentes en los libros para la escuela las comparaciones entre el transitar de los meses del año lectivo y un metafórico viaje que, en general, llevaban a cabo los protagonistas. En los libros de texto de principios del siglo XX se simboliza este viaje, por ejemplo, con un moderno automóvil [Andrés: 7] al que suben los alumnos que serán conducidos por la docente y cuyo motor “está movido por la fuerza de voluntad de todos...” [8].

Como se puede ver, la atención prestada al progreso y la valoración que se le hace son llamativos.

### **Amor al trabajo y condena al ocio**

Los niños de los libros de lectura de principios del XX son niños que trabajan. El trabajo infantil es temática de los textos –sobre todo a partir de la primera década–, en ellos aparece como una realidad cada vez más frecuente y cotidiana. En general se narran historias de niños que son, al mismo tiempo, trabajadores y estudiantes. Hay vendedores ambulantes, lustradores de botas, obreros fabriles, empleados de comercios, talleristas... Siempre ha existido y existe, en ciertos sectores sociales, la realidad del niño trabajador. La novedad en los libros de lectura reside en incluir el tema y en tratarlo como si fuera una realidad cotidiana. Como objetos culturales que éstos son, reflejan las transformaciones que la sociedad está sufriendo y las nuevas inquietudes que atañen a sus individuos. Si el trabajo no es un motivo en

<sup>5</sup> Puede ser que se trate de José Rosas Moreno, escritor mexicano del siglo XIX (1838-1883), a quien se ha llamado “el poeta de los niños” por la cantidad de obras poéticas y teatrales que escribió para el público infantil.

las lecturas del siglo anterior es porque éste no era preocupación de los antiguos destinatarios. La educación de principios del XX se está introduciendo en los sectores más populares dentro de los cuales el trabajar es una necesidad inevitable. Puede entreleerse en los textos la angustia que suscitan las penurias económicas en el hogar, pero en ningún momento la condena a una actividad que nosotros, lectores del siglo XXI, consideramos que es ilegal. La manutención de la familia, la alimentación de los hermanos menores y la ayuda a una madre viuda son motivos suficientes para que el niño salga a ganarse el pan con el pleno aval del narrador: “es una cosa muy grande y muy bella trabajar para los suyos, y pagar así en parte á nuestros padres lo mucho que les debemos” [Bruno: 9]. Los motivos son claros: el trabajo dignifica, el que trabaja no delinque y siempre es mejor trabajar que estar ocioso.

Asimismo, la distracción en el trabajo es criticada por los autores. El ocio y el juego se oponen a las obligaciones que el niño tiene como trabajador y, por lo tanto, frecuentemente son condenados: “Vicios contrarios al trabajo son la pereza y la ociosidad, que apartan á los individuos de las ocupaciones útiles [...], y llegando á verse sin lo preciso para alimentarse, tienen que vivir á costa de los demás” [García Purón: 11]; “El niño que merced a su trabajo se hace útil a su familia y a sus semejantes, es ya un hombre. El hombre que por su pereza se hace inútil a todo el mundo, no es sino un niño todavía” [Bruno: 7]. Más adelante, se agrega:

Si llegáis a adquirir el hábito de jugar continuamente, el trabajo os será penoso, y el juego mismo acabará por aburriros. Por ambas partes, en el trabajo como en el juego, no tendréis otra cosa que fastidio. Pero si os acostumbráis a trabajar, el trabajo os será poco a poco agradable, y el juego, que será vuestra recompensa, os será grato también [10].

Se destaca que el trabajo es realizado con mucho esfuerzo y sin recibir demasiado a cambio. En *Racimos*, mientras el niño lustra botines, el señor Guillermo le pregunta si gana mucho y si ahorra para cuando sea grande. El niño le responde que como máximo saca siete pesos diarios y que ahorrar le resulta imposible:

—No señor, por ahora no puedo; mi madre es viuda, tengo cinco hermanitos menores y sólo yo, soy el que lleva el dinero a mi familia, ¡ah! pero estoy tan contento de ser así; veo tanta satisfacción en el rostro de mi madre cuando nos sentamos a la mesa y nos llenamos bien el estómago de puchero o guiso y abundante pan. Parece que cada día hubiera alguien que me alentara interiormente diciéndome: eres un excelente chico [Andrés: 16-17].

Y al esfuerzo del trabajo se agrega el del estudio, al cual se aboca el niño por las noches, luego de haber lustrado botas durante todo el día “para no ser unos ignorantes” [17].

Se pondera no sólo el trabajo como la actividad que se realiza a cambio de un salario, sino también el trabajo entendido como el esfuerzo humano en general. En los libros de lectura es loable que el niño se ocupe en ganarse el sustento cuando las circunstancias lo obligan porque el esfuerzo en sí mismo es valorado como bueno. La apreciación es bien kantiana: el obrar es éticamente correcto cuando se opera en orden al deber, y la pureza ética del acto queda anulada cuando entra en juego el placer.

### **Beneficios de la higiene para la salud**

Hay también una especial insistencia en la adquisición de hábitos de higiene: el aseo matutino del rostro, el baño frecuente, el lavado de los dientes, el peinado, la ventilación de los ambientes, la vacunación periódica, el orden y la prolijidad con los útiles escolares, la limpieza de la ropa:

No te olvides, Atilio, de que no hay que dormir encogidos, sino estiraditos, para crecer mejor. Y con los brazos fuera, como dice papá, porque eso es muy saludable! [Pizzurno: 80-1];

Los niños aseados no escupen en la pizarra. Para limpiarla se sirven de un trapito o de una esponjita mojada en agua [Berrutti: 92];

No olvidéis que las personas que no se someten a la vacunación periódica se exponen a contraer la viruela, terrible enfermedad que hacía, antes del feliz descubrimiento de Jénner, innumerables víctimas, sobre todo en los niños [Berrutti: 112];

Los pobres no deben tener miedo de ir al hospital [...]. Los hospitales han sido hechos para curar a los enfermos. Nosotros, los médicos, dedicamos lo mejor de nuestra vida y de nuestra ciencia a curar a los pobres que llevan a los hospitales [Blomberg: 21];

No basta con que estén limpias las piezas exteriores; también deben estarlo y en primer lugar, las ropas que se llevan interiormente, porque son las que reciben con el sudor los residuos del cuerpo. Mientras más caluroso sea el

tiempo, más seguido deben ser cambiadas y lavadas esas piezas [Berrutti: 52];

El sol es otro destructor de microbios. Por eso se debía<sup>6</sup> dejar penetrar el sol en las habitaciones y en todas las partes de la casa donde sea posible [Blomberg: 201];

En invierno [Martín] no se baña todos los días. Se baña una vez por semana, en agua templada. Muchas personas se bañan diariamente, aun en invierno. Pero, eso sí, Martín se lava muy bien siempre, aunque haga frío. Es un niño muy aseado ¡Qué antipáticas son las personas sucias!<sup>7</sup> [Pizzurno: 18];

[...] la [ropa] exterior debe ser cepillada diariamente al aire libre, no dentro de las habitaciones [Blomberg: 202].

La escuela consideró tarea primordial la enseñanza de hábitos saludables. Consejos que en muchos sectores de la Buenos Aires de hoy pueden parecer superfluos fueron de gran importancia en una ciudad en cuyos conventillos los inmigrantes vivían en condiciones de hacinamiento y suciedad [Devoto: 143].

### **Lecciones de urbanidad**

Asimismo, las normas de urbanidad son también un valor en el que los libros de lectura hacen particular hincapié. Se indica cómo comportarse en la mesa, cómo dirigirse a las personas mayores, de qué manera desenvolverse en una entrevista de trabajo. Volver de la escuela sin correr ni gritar y sin detenerse a hablar con nadie. No conversar en clase con los compañeros y sólo hablar cuando se lo soliciten.

Quienes cumplen las normas de urbanidad son los niños modelos. Ellos, por no infringir esas reglas, se ganan el aprecio de los demás. El respeto de los otros es el premio a alcanzar. La imagen modélica de niñez se propone como estrategias sociales para evitar el desprecio: “Todos quieren á Miguelito y lo presentan como ejemplo de un niño bien educado. Con el tiempo, será una persona de bien y muy estimada” [Figueira: 108].

---

<sup>6</sup> Probablemente haya una errata.

<sup>7</sup> El destacado está en el original.



## Respeto por la autoridad

El niño modelo que presentan los libros de lectura tiene un respeto sagrado por las figuras de poder. En primer término, por los padres: “Cuando yo sea grande, decía Pepito, trabajaré para mis padres; todo lo que tengo sólo á ellos se lo debo es justo que les recompense con mi cariño, con mi gratitud y con lo que pueda proporcionarles por medio de mi trabajo” [Olivé: 23]. La obediencia los lleva a cumplir con determinadas normas, que incluyen el saludo cariñoso por la mañana, la despedida con un beso a cada uno antes de ir a la escuela, el silencio absoluto frente a cualquier reprimenda que ellos les hagan, la aceptación pasiva de todas las correcciones.

En segundo lugar, el respeto por los maestros. Se repite que deben saludarlos siempre y preguntarles todo con mucho respeto: “Con respeto pregunta a su maestra todo lo que no entiende bien” [Berrutti: 65]. La figura del docente está tan sacralizada que los alumnos no sólo deben preguntar con respeto, sino que a veces ni siquiera pueden preguntar. El discurso del que enseña es considerado sabio e interesante *a priori*, por tanto, si se interrumpe a la señorita cuando ella está dando clases o cuando cuenta un cuento los alumnos son castigados; se quedan, por ejemplo, sin saber el final de la historia cuando alguien irrumpe con una pregunta: “¿Y Tontón? Interrumpió Cristina. ¡Oh! El cuento de Tontón lo diré otro día, ahora no sigo más. A causa de Cristina no supimos el final” [Lacoste: 164].

A su vez, el narrador posiciona al autor del libro en un pedestal, de modo que queda explicitado que todas las afirmaciones de su discurso tienen un valor absoluto: “Oh! Yo seguiré el método del autor de este libro porque él me enseña á leer correctamente” [Frœbel: 80]. Se enseña a respetar al autor del libro, al método de lectura que él eligió y utilizó. El argumento de autoridad es el que más pesa a la hora de la instrucción, justamente porque el respeto por la autoridad misma es un valor indiscutido. Si lo dice el autor del libro, lo dice el que sabe, y al que sabe se lo escucha y se lo acata.

Por último, la insistencia en la importancia que tiene la figura del médico. En *Lecturas para la niñez* se cuenta de una mujer que estaba internada en el hospital y que a causa de una enfermedad había perdido la voz. Luego de varios días de internación, ella notó una noche que recuperaba el habla, pero no se lo dijo a nadie, guardó la primicia para el doctor: “Porque creí que, como una prueba de gratitud, las primeras palabras que yo pronunciara debían ser de reconocimiento hacia usted dándole las gracias por los cuidados que me ha prodigado” [Olivé: 21]. El doctor se asombra porque no se lo había dicho siquiera a las enfermeras, cuya función también es cuidar; la veneración y el respeto son para con la figura de autoridad: el médico. La insistencia que ponen los libros en la imagen del doctor tiene que ver con la imperiosa necesidad

de la época acerca de la puesta en valor de la medicina para el cuidado de la salud. Estas lecturas funcionan como una campaña contrafóbica, como concientizaciones para que se alcance la confianza en la ciencia médica<sup>8</sup>.

### Valoración de la verdad

La verdad es uno de los valores más encomiados. La ponderación de ella aparece bajo la misma forma que la de los otros valores que se busca inculcar: la presentación de un niño modelo que se define, entre otras virtudes, por no mentir nunca, y la condena explícita de todo aquel que por cualquier motivo que sea falte a la verdad.

Si bien la mentira ha sido siempre condenada como una falta moral, según las épocas las razones para decir la verdad no han sido siempre las mismas<sup>9</sup> [Pérez Cortés: 22]. Durante estos veinte siglos la sociedad ha condenado a la mentira por motivos bien diversos: se la ha asociado en un primer momento a la noción de pecado, luego se la ha ido ligando a categorías psicológicas, hasta que actualmente ha quedado en estrecha vinculación con determinadas sanciones sociales. Los fundamentos actuales para la veracidad son, probablemente, la libertad y la autonomía.

Los libros de lectura que estamos analizando se encuentran en un momento bisagra: en ellos la mentira ya no puede ser condenada por considerársela pecado, es decir, por ser incumplimiento de un mandamiento divino. Luego de sancionada la ley 1420, el 8 de julio de 1884, en las escuelas públicas la instrucción religiosa ha quedado fuera de las horas curriculares y en calidad de opcional según el deseo de los padres del alumno. Y, aunque no fuera explicitado el carácter laico de la educación, en Buenos Aires la enseñanza se separa de hecho del control de la Iglesia hasta 1943: durante este período los libros de lectura no hacen menciones a lo religioso. El discurso condenatorio de la mentira pierde entonces su fundamento teológico, pero no su cimiento moral. Los motivos de la censura se van secularizando. En los libros de lectura la mentira es penada porque lleva al deshonor. Se enaltece la verdad para evitar la deshonor, con la cual entra en juego –según afirma Pérez Cortés en “La prohibición de mentir”– el tradicional concepto de nobleza que incluye fortaleza, fidelidad, valor y veracidad [29]. Desde esta perspectiva, es decir, entendiendo a la mentira como una acción propia de alguien que carece de valor y fortaleza, podemos leer la lección

---

<sup>8</sup> Esta insistencia en la importancia de la medicina y de la consulta médica es recurrente en los libros de este período, como ha podido verse en los extractos citados más arriba cuando se instruye a los alumnos con las normas de higiene.

<sup>9</sup> Dice Sergio Pérez Cortés: “La mentira es reprobable porque es un pecado, porque lleva al deshonor, porque es una traición a la libertad de sí mismo o porque es una violación a la libertad y al derecho del otro”.

“Mentir es cobardía”, de *Prosigue*, en la que Pizzurno escribe que Leopoldo “el otro día cometió una falta muy grave. Estaba jugando, solo, con una copa. En un descuido, ésta se le cayó y se hizo pedazos” [60]. Su padre le pregunta cómo se ha roto la copa y el niño asegura que él no sabe cómo ha sido. El padre se pone muy serio y exclama a su hijo: “Veo que eres un niño que no sirve ni servirá nunca para nada. Por temor de un castigo, has faltado a la verdad. Eres un cobarde. No eres mi hijo” [61]. Además, se considera a la mentira como un vicio muy despreciable porque se dice que es “compañera del robo” [Berruti: 43].

Como puede verse, los motivos para desaprobado la mentira todavía no son de tipo psicológico, pero ya han dejado de estar sustentados por la ley divina. La mendacidad no es considerada como un pecado contra el octavo mandamiento, sino más bien como un mal que atenta contra la sociabilidad del hombre. El mentiroso pierde el cariño de sus padres y el respeto de sus pares, y además, puede llegar a caer en el hurto, que es un vicio de esos que parecen perjudicar más a los demás que a uno mismo. Podríamos resumir así la moral secularizada de la mentira: no mentirás, porque si no perderás la estima de la sociedad y te volverás objeto de desprecio de ésta.

### **¿Enseñar sin deleitar?**

La característica más sorprendente de estos textos es que el didactismo se transmite sin pedir auxilio a la imaginación. Es decir, que los relatos que se escriben para los niños describen escenas que se centran en la reproducción mimética de la realidad que ellos vivían. Si la finalidad del texto es, por ejemplo, advertir a los alumnos sobre los peligros que podía acarrear el diálogo con un extraño, el texto se reduce a ello: presenta a un menor hablando con alguien desconocido y se plantean las desgracias que el pobre acarrearía por haber realizado esta acción tan reprochable. También se transmite el mismo mensaje describiendo las actitudes propias de un niño modelo, entre las cuales, por ejemplo, se incluye la de no hablar con quien no conoce. Son relatos que responden a una estética bien realista y, por momentos, de una crudeza casi naturalista: niños que pasan hambre, padres que castigan sin piedad, maestros que burlan públicamente a los alumnos irresponsables, niños que sufren accidentes mortales...

Las temáticas que se abordan muchas veces son angustiosas, como es el caso de las lecturas que hablan de los niños huérfanos. Leemos en “Y el huérfano lloraba”, de *Alborada*:

Recién había perdido a su madrecita y estaba inconsolable. Sus juguetes, otrora llevados y traídos, estaban tirados, silenciosos y tristes, como si también ellos sintieran el dolor del niño. [...] Al niño todo le hablaba de su dolor; en todo veía la mano de su madrecita, y en todas partes creía verla aparecer de súbito y oír que le llamaba para colmarle de besos y llenar sus manecitas de golosinas. Pero todo era ilusión. Su madrecita no estaba en ninguna parte; no volvería más... ¡Pobre niño! [Berrutti: 109-10].

Es recurrente que en las lecturas en las que se habla de estos niños aparezca la figura de la maestra como sustituta de la madre muerta. Estas escenas tienen una carga dramática importante. El último día de clases la maestra besa a Jorge y le dice al resto de los alumnos: “Él es el que pierde más; yo tengo una madre muy buena, pero, él, Jorge, faltándole los mimos de la señorita, no tiene a nadie” [Lacoste: 166].

Los castigos que se imparten en la escuela también están descriptos con mucha acritud:

–Y usted, amiguito, ¿qué hace ahí? ¿Por qué llora? ¡Ah! Lo han retenido? Usted tiene la costumbre de salir mal formado, atropellando a todos y gritando desafortunadamente. Pues aguante usted la penitencia. Cuando todos hayan llegado a sus casas el maestro le dirá: “Roque, puedes irte ahora”. Y usted tendrá que irse solito, sin tener con quién conversar en el camino [Pizzurno: 21].

Por otra parte, la convicción de que es efectiva la enseñanza a través del miedo da origen a relatos que podríamos considerar “amarillistas”. Por ejemplo, para que los niños aprendan a ser precavidos en el agua se recurre a narraciones sensacionalistas que asustan e impresionan a los niños. En una lectura de *Froebel*, libro para alumnos de primer grado superior, se narran las desventuras de un joven que, mientras se bañaba en la laguna Iberá, es atrapado por un hambriento yacaré y sumergido a las profundidades del lago. Los amigos que estaban con él corren a avisarle a los padres, pero “[...] ¡ya era tarde! Sólo fragmentos del cuerpo fueron hallados ocho días después, flotando en la superficie del agua” [58]. Podemos citar también un fragmento de *Lector nacional*, parte de un texto que quiere enseñar a que los alumnos jueguen sin cometer imprudencias:

Bueno es el juego para los niños, el correr y el saltar; pero un condiscípulo mío tiene un ojo de menos, no sé si por estar jugando torpemente a la pelota [...]; otros se han roto una pierna y lastimado la cabeza contra una piedra, por

correr como locos [...], y uno de mis hermanos murió ahogado el pobre, por ir demasiado lejos en el mar, estando bañándose [García Purón: 22-3].

A su vez, el realismo se torna francamente abrumador cuando al hilo de la narración hay que agregar la voz del narrador, quien aparece amenazante y crítico de los malos actos que se cometen. En *Prosigue* hay una lección que se titula “El niño remolón”, en la que el papá castiga a Carlitos por no levantarse temprano como lo hacen sus otros cuatro hermanitos. Dado que tarda en encontrar su ropa, en ponerse las medias, en calzarse y en lavarse, el papá una mañana decide que no dará el paseo matutino que a él tanto le gusta:

El padre ha resuelto corregirlo y el otro día le aplicó el remedio. Carlitos, como de costumbre, había tardado en levantarse. Cuando ya sus hermanos estaban en el patio, él salió de la cama y, en vez de vestirse rápidamente, se entretuvo con un juguetito de madera. La madre, que el día anterior había tenido que reprenderlo por la misma causa, hizo esta vez como que no veía. De pronto, el remolón oyó gritar a sus cuatro hermanos. –¡Hasta luego, Carlitos!... vamos de paseo con mamá.

Carlitos quiso pedir que lo esperaran, pero ya habían salido. Echóse a llorar amargamente, golpeando los pies en el suelo, cuando se presentó su padre y le dijo severamente: –Usted paseará en su cuarto con su carrito. Vístase usted pronto y cállese. ¡Usted! Le había dicho el padre, que siempre lo tuteaba.

¡Qué cara de disgusto puso entonces Carlitos! ¡Con qué ganas se echó otra vez a llorar! Pero el padre, siempre muy serio y tranquilo, llevó su dedo índice a los labios, como diciendo: ¡Silencio!... y se retiró [Pizzurno: 93].

La imagen elegida para ilustrar la lectura muestra a un niño que no parece tener más de tres o cuatro años de edad y que llora con angustia la reprimenda del papá. El relato y su paratexto son realistas y moralizantes. Y todavía a éstos hay que sumar las afirmaciones correctivas del narrador, quien además de valorar la actitud de los padres, sugiere que ésta se repita si el hijo no se corrige: “Estoy seguro de que se corregirá Carlitos. Si olvida la lección y *reincide*, sus padres lo castigarán nuevamente hasta que la curación sea completa. ¡Bien hecho! Eso prueba que saben querer a sus hijos. Así no serán perezosos y mal criados” [Pizzurno: 93]. Otro ejemplo podemos leerlo en *Alborada*: Amalia ha sido reprendida por la maestra porque su cuaderno de deberes tiene varias manchas de tinta: “La amonestación de hoy ha sido muy severa, y por esto creo que Amalia se corregirá”; y el narrador agrega: “Buena falta le hace, pues los niños sucios son mal mirados por todos” [Berruti: 39].

Otro modo de intervención correctiva del narrador es a través de determinados silencios. La ausencia de un juicio crítico frente a una acción que para el lector actual sería reprochable es signo de aceptación de la misma. Puesto que siempre que el narrador no aprueba un acto, interviene para explicitarlo, cuando no lo hace, entendemos la omisión como aceptación. En *Camoatí*, por ejemplo, los alumnos desprecian a un compañero que no responde del todo al perfil del niño modelo porque es un niño que llora. El narrador no interviene para criticar esta actitud discriminatoria. La lectura a la que me refiero se titula con el subjetivema “El llorón” y cuenta la historia de un niño que es nuevo en la escuela y que, por este motivo, llora cada día cuando tiene que despedirse de su mamá. Los compañeros lo llaman “el llorón” y la imagen que ilustra el relato muestra al nuevo alumno llorando y a dos amigos burlándose de él. El narrador se posiciona en una primera persona plural que son los alumnos: “Todos los días se repite la misma escena y por eso nosotros lo llamamos el ‘llorón’” [Lacoste: 15].

El realismo de los textos que hemos citado como ejemplo atraviesa la mayoría de las lecturas de los libros de lectura que se usaron durante el período 1900-1930. Podríamos decir que es la estética predominante. Relatos que enseñan valores a través de historias que representan miméticamente la realidad que se respira en la Buenos Aires de principios de siglo. Una realidad dolorosa que se vive con mucha angustia se refleja tal cual en los textos moralizantes. Sin pedir auxilio a la imaginación se crean ficciones en las que la voluntad de verosimilitud es la prioridad. Los mensajes moralizantes son siempre explicitados por el narrador. Los textos son instrumentos para la trasmisión del mensaje didáctico, el cual, muchas veces, se presenta como un examen de conciencia. Así lo leemos en una lectura de *Almas en flor*:

Saber leer es reflexionar sobre las enseñanzas morales que se pueden sacar de la lectura. Si se trata de algún consejo de conducta, no contentarnos con aprobarlo, sino preguntarnos si lo hemos puesto en práctica hasta ahora y qué podemos hacer en nuestra vida diaria para aplicarlo [Toro y Gómez: 76-7].

## **Representaciones de infancia y ficción**

La literatura occidental alberga desde todas las épocas textos moralizantes de distinta índole. El arte, en sus orígenes, siempre buscó enseñar al mismo tiempo que deleitar; buscó que el deleite sirviera de medio para transmitir una enseñanza. Pero nuestros libros de lectura de principios de siglo XX se olvidaron del deleite. Redujeron sus lecturas a lecciones de moral. La advertencia sobre la maldad, la condena del egoísmo, la crítica a la desobediencia no fueron metafóricas en un temible dragón o en un

hechicero ni en animales o plantas personificadas. Estos recursos nunca aparecen. A lo sumo, el procedimiento narrativo más transgresor que se presenta es el de un árbol o un animal que habla en primera persona, pero simplemente para contarle al lector cuáles son sus características biológicas y anatómicas, y cuál es la utilidad que ellos tienen para el hombre.

La convicción de que el progreso de una nación viene de la mano de la educación de los ciudadanos y de la transformación de la barbarie en civilización generó una imagen ideal de la infancia. En la educación del niño se encontraba el futuro de la nación, en su aprendizaje estaba la clave que transformaba al país en verdadera civilización. Se piensa al niño como un potencial ciudadano que tiene que aprender cuanto antes a comportarse como tal. Desde esta concepción el despliegue de la imaginación queda anulado. Creo que existe la conciencia de que la imaginación es un elemento identificador de la infancia, pero éste no es valorado porque se prioriza que el niño deje de ser tal cuanto antes. Evidentemente, el menosprecio por la capacidad de imaginar trajo como inevitable consecuencia la minusvaloración del texto ficcional.

Este realismo que abunda en los textos de los libros de lectura se propone como una estética que se opone a la de las "obras de la fantasía". Hay algunas lecturas que explícitamente critican a los textos ficcionales. Se dice en *Lector nacional*:

Las enseñanzas que nos dan los libros de la fantasía, son en su mayor parte enseñanzas falsas; las que nos dan los libros puramente de la imaginación o del entendimiento, son enseñanzas muy vistosas, de mucho brillo, pero de poco provecho; mientras que las más útiles y prácticas, por lo que de científicas y de verdaderas tienen, son las que nos dan los libros basados en las enseñanzas de la Naturaleza [García Purón, 1910: 228].

Este mimetismo no sólo se ve reflejado en las lecturas sino también en las ilustraciones, las cuales procuran ser un fiel reflejo de lo real. Las fotos, los grabados y los dibujos que se incluyen pretenden ser útiles en el sentido más pragmático de la palabra. Las fotografías tienen que servir para enseñar los distintos lugares geográficos, las imágenes de animales deben ser para la instrucción en zoología. Los autores suelen jactarse de la precisión realista que han conseguido para las ilustraciones de sus libros. Y este principio estético se respeta siempre, aunque tenga que representarse el terrible ceño fruncido de un padre enfurecido, o la angustia del rostro de un pobre que no tiene comida, o la tristeza del huérfano que llora la ausencia de sus padres. En *Lector nacional* hay una poesía en la que el yo lírico es un alumno que dice de su libro de lectura: "Con láminas preciosas y grabados / hechos con arte tal, / que es imposible darles más belleza / ni más **fidelidad**" [165; el destacado es mío].

Grabados fotográficos, fotografías descarnadas y relatos miméticos permiten intuir una causa común: el temor a la fantasía, el rechazo al juego y la condena al despliegue de la imaginación. En *Prosigue: Segundo libro* hay una lectura en la que dos hermanitos juegan a los soldados y en un momento el menor se asusta mucho porque ve proyectada una sombra en la pared. Dice el narrador: “No tenga miedo, que no le va a suceder nada. Y no crea usted en *sombras, aparecidos y fantasmas* que hacen daño. *Eso no existe*” [29].

La misma finalidad perseguían los periódicos infantiles de la época. *La ilustración infantil* o *El diario de los niños*, fundados en 1886 y 1898 respectivamente, se referían a la literatura infantil como aquella literatura popular que estaba constituida por “disparates” y “mentiras” [Szir 2005: 23-4] Estas publicaciones no ofrecían lecturas literarias. A tal punto este género estaba ausente que Sandra Szir –especialista en periódicos ilustrados para niños– define a *Pulgarcito*<sup>10</sup> como revista innovadora porque ésta incluye ficción literaria [Szir 2005: 57]. Si *Pulgarcito* hubiera sido una revista para el uso del escolar, como lo fueron posteriormente *Billiken* y *Figuritas*, tendríamos que pensar que la incorporación de ficción en el canon de la escuela se habría dado antes de la década del 30; pero Demarco advierte:

El público infantil, en el caso de los periódicos ilustrados, que accedió a estas publicaciones no eran los niños y niñas de clases populares ya que su distribución era por suscripción y costosa en relación a las revistas populares que se adquirirían en las librerías o eran vendidas por los canillitas [cit. en Spregelburd y Linares: 20-21].

Las publicaciones realizadas para usar en la escuela tenían las mismas características que los libros de lectura: en ellas estaban ausentes el humor, la magia y la fantasía. En el informe de *Educación común* de 1907 se resume cuál debe ser “el fin principal de ese libro: proporcionar lectura instructiva pero sobre todo moralizadora, en forma muy interesante y en un lenguaje variado que permita ejercitarse en las distintas entonaciones” (Sardi, 2010: 72-6). En 1919, el Digesto de Instrucción Primaria del Consejo Nacional de Educación pide claramente que los libros sean textos instructivos, que expresen la verdad y el progreso, y que susciten el culto de los ideales puros.

Pero estas características poco a poco irán perdiendo importancia con el paso del tiempo. Entre principios y mediados de la década del 30 ya podemos percibir los primeros cambios.

---

<sup>10</sup> Revista creada por Constancio C. Vigil en 1904. Es un periódico que difiere de los demás tanto en su forma como en sus contenidos.



## 1930-1945

Entre 1930 y 1945 desde el Consejo Nacional de Educación comenzaron a promoverse otros valores. En 1939, surgieron nuevas condiciones pedagógicas con las que debían cumplir los libros de lectura. Entre las preocupaciones por si tienen errores en su contenido científico o barbarismos y expresiones vulgares, aparecieron otras que fueron innovadoras: se pedía, por ejemplo, que el libro tuviera la capacidad de emocionar y que educara el sentimiento estético. Los libros de lectura sufrieron, entonces, las primeras modificaciones.

En *Forjador* –libro de principios de la década del 30– el autor le sugiere al maestro:

¿No crees como yo, colega, que ya es hora de que termine el divorcio entre la Didáctica y la Estética, sobre todo en materia tan importante como los textos de lectura? [Arena: 9].

En el prólogo a *Lector feliz* –libro de lectura editado hacia mediados de la década del 30– leemos la preocupación de la autora por presentarnos una obra que abandone el pesimismo que reinaba en los textos de principios de siglo:

La selección de temas ha sido objeto de un riguroso control. He tratado de hermanar siempre la sencillez, la utilidad, el interés y la belleza; he eliminado de sus páginas el contraste penoso en el deseo de que sus lecturas, como lo sugiere el título, **destilen optimismo** [Lisanda Garriel: 7; el destacado es mío].

Entre las nuevas publicaciones, los títulos de algunos libros de lectura ya connotan un cambio: *Jugando* (1933), *Gorjeos* (1937), *Ta Te Ti* (1937). Títulos que hacen alusión al juego, que manifiestan simpatía por las articulaciones *imperfectas* de los niños.

En las ilustraciones comenzaron a aparecer niños jugando con juguetes de fabricación nacional. En las imágenes de los libros de las primeras tres décadas del siglo los niños van a la escuela, ayudan en sus casas, juegan a la maestra, hacen la ronda, pero no es frecuente la representación de niños con juguetes de confección industrializada. Sólo hay algunos casos aislados, pero se ve claramente que son niños de clases altas. Los juguetes eran inaccesibles para las clases populares porque la mayoría eran importados. Recién con el comienzo de la Segunda Guerra Mundial la industria nacional consiguió el empuje necesario para desarrollarse. Técnicos y obreros de distintos oficios se abocarían al desarrollo del juguete nacional:

Los juguetes que esa industria produjo surgieron de la imaginación y el trabajo de una amplia variedad de obreros de los oficios más diversos. En su mayoría inmigrantes, vinieron buscando una vida mejor a un país que la prometía, o escapando de alguna de las dos guerras mundiales. De sus países ya industrializados trajeron oficios, saberes y técnicas con los que dotaron de recursos a nuestra incipiente industrialización, perfeccionándola a fuerza de experimentación y ensayo [Pelegrinelli 2010: 15].

Desde principios de siglo existieron establecimientos dedicados a la fabricación de triciclos, sulkys y caballitos balancines, pero estos talleres, en 1910, eran sólo cinco en toda la ciudad de Buenos Aires. En 1935 el número asciende a 41, y en 1947 ya son 259 las fábricas de juguetes. De este modo se vuelven un objeto accesible para los niños del 30 y del 40. La infancia empieza a ocupar un espacio más importante dentro de la sociedad y nuestros libros de lectura reflejan este cambio.

A su vez, a mediados de la década del 30 se introdujeron en la escuela los primeros cuentos de hadas. En *Forjador* (1934), por ejemplo, se transcriben las poesías de Francisco Villaespesa sobre Cenicienta, Blancanieves y Caperucita Roja. Por otro lado, la representación de un duende ya aparece en la tapa de un libro<sup>11</sup>. El didactismo no desaparece; pero ahora se disfraza y se acerca al niño bajo otras formas. Hay burros que hablan, hay chanchos que lloran. Una lectura puede narrar el sueño de un niño en el que un mono dirige una orquesta de animales. El cambio se ve en estos pequeños detalles. Un niño que sueña con animales personificados era un motivo de lectura impensable en las primeras décadas del siglo. Al mismo tiempo, la disposición de las imágenes va cambiando. Las ilustraciones invaden la página: ya no hay espacios tan claramente diferenciados para textos y para dibujos o grabados.

Los libros también modifican las representaciones de las posturas de lectura. Los niños de principio de siglo eran representados en posturas sumamente rígidas. La imagen de un curso en clase muestra a los alumnos inmóviles, todos de vista al frente, y con la mirada fija en el libro. A partir del 30, si bien las posturas no cambian radicalmente, sí puede verse en ellas una representación más dinámica del alumnado. La imagen del niño en cuanto tal se introduce en el imaginario y desplaza a la del niño-adulto.

## Conclusiones

Es cierto que la imaginación siempre está presente y que –como dice Rodari– “hasta para comprender por qué sale agua al abrir el grifo hace falta imaginación” [3]. Pero

---

<sup>11</sup> Tapa de *Jugando*: duendes en ronda en torno a un gran hongo.

también es cierto –como hemos podido ver anteriormente– que la valoración de la fantasía, de la ficción y del juego no se ha dado en todas las épocas. Los libros de lectura editados entre 1900 y 1930 tuvieron la voluntad de introducir cuanto antes a los niños en el mundo adulto y creyeron que para conseguirlo era necesario dejar de lado la imaginación. La voz narradora se posicionó como la voz consejera que hablaba desde la altura que le otorgaba la experiencia. A través de los libros de lectura podemos observar cómo el narrador convirtió los consejos en advertencias con la intención de que el alumno entendiera desde muy temprana edad las reglas que rigen el mundo adulto. Las narraciones fueron instrucciones y a la ficción se la consideró un peligro. El mundo de la fantasía parecía ser una alternativa de peligrosa evasión en un mundo en el cual cualquier distracción podía traer consecuencias nefastas.

Una vez comenzada la década del 30 empieza a cambiar la perspectiva. Los adultos buscan adentrarse en el mundo infantil. Fabricantes adultos diseñan juguetes, escritores y dibujantes adultos componen relatos que respetan las leyes de los infantes. Los maestros comienzan a adecuarse a las experiencias y a los deseos de los más pequeños. Es el momento en el que el ideal de formación del niño, entendido éste como el de la formación de un adulto en potencia, comienza a declinar.

## Fuentes

- ALAMPRESE, ROBERTO E. 1951. *Portada*. [1ª ed. 1942]. 5ª ed. Buenos Aires: Estrada.
- ANDRÉS, JULIA. S. f. *Racimos: Libro de lectura para cuarto grado*. Buenos Aires: Crespillo.
- ARENA, LUIS. 1934. *Forjador: Texto de lectura para los grados superiores*. 3ª ed. para niñas. Buenos Aires: Estrada.
- BERDIALES, GERMÁN; INCHAUSPE, PEDRO. 1933. *Jugando*. Buenos Aires: Estrada.
- . 1936. *El libro de la Patria: Texto de lectura para cuarto grado*. 4ª ed. Buenos Aires: Kapelusz.
- BERRUTTI, JOSÉ J. S. f. *Alborada: Libro de lectura para segundo grado*. 8ª ed. Buenos Aires: Estrada.
- BLOMBERG, HÉCTOR P. 1935. *El sembrador*. 25ª ed. Buenos Aires: Estrada.
- BRUNO, G. 1914. *Frascuolo: Libro de lectura corriente*. 11ª ed. Trad. Lorenzo Elizaga. Bouret: Braine-le-Comte (Bélgica).
- CALDERARO, JOSÉ. D. S. f. *Las horas emotivas: Libro de lectura para quinto y sexto grados*. 5ª ed. Buenos Aires: s. e.
- ESTRADA, TOMÁS E. DE. S. f. *Lecturas argentinas*. 9ª ed. Buenos Aires: Estrada.
- FERREIRA, JUAN. 1901. *El libro de los niños*. Buenos Aires: Ivaldi & Checchi.
- FIGUEIRA, JOSÉ H. 1904. *¡Adelante!* 4ª ed. corr. Buenos Aires: Cabaut.
- FIGUN, SARA DE.; MORAGLIO, ELISA. 1937. *Ta Te Ti: Primer libro de lectura corriente*. Buenos Aires: Estrada.
- GARCÍA PURÓN, JUAN. 1910. *Lector nacional: Libro cuarto*. Buenos Aires: Estrada.
- IGON, J.B. 1913. *Poesías patrióticas*. 2ª ed. Buenos Aires: Cabaut y Cía.
- LACOSTE, LILIA. 1926. *Camoatí: Lecturas para segundo grado*. Buenos Aires: Isel y Cía.
- LISANDA GARRIEL, DELIA DE. 1941. *Lector feliz*. 5ª ed. Buenos Aires: Independencia. [Este libro tiene, por lo menos, veintiocho ediciones].

- MANSILLA DE GARCÍA, EDUARDA. 2010. *Cuentos (1880)*. Ed. y notas Hebe Beatriz Molina. Buenos Aires: Corregidor.
- MARTÍNEZ, LUISA. H. 1940. *Lenguaje y literatura para la enseñanza primaria: Sexto grado*. Buenos Aires: Tor.
- OLIVÉ, EMILIO. R. 1900. *Lecturas para la niñez*. La Plata: Sesé, Larrañaga y Renovales.
- PIZZURNO, PABLO. 1924. *Prosigue: Segundo libro*. 2ª ed. Buenos Aires: Cabaut y Cía.
- QUIROGA, HORACIO; GLUSBERG, LEONARDO. 1933. *Suelo natal: Libro de lectura*. [1ª ed. 1931]. 3ª ed. Buenos Aires: Crespillo.
- REYES, ALEJO. 1900. *Fræbel: Libro primero para primer grado superior*. 1ª ed. Buenos Aires: Volante & Mettler.
- ROCHEROLLES, ED. 1906. *Las segundas lecturas infantiles*. Buenos Aires: Félix Lajouane y Cía. [Libro traducido del francés].
- RODRÍGUEZ LARRETA, EDUARDA, comp. 1901. *Texto nacional de lectura: Artículos originales inéditos y expresamente escritos para este libro por literatos argentinos*. Buenos Aires: Cabaut.
- TOLOSA, P. OSCAR. 1939. *Voces del mundo: Libro de lectura para sexto grado*. [1ª ed. 1933]. Buenos Aires: Estrada.
- TORO Y GÓMEZ, C. DE. 1924. *Almas en flor: Libro de lectura para quinto grado*. Buenos Aires: Kapelusz.

## Bibliografía

- ARCIONI, MARÍA JULIA. "Librerías y editoriales jurídicas, una especialización en el sector editorial". En línea: <[www.filo.uba.ar/contenidos/secretarias/seube/.../PDF/42/42.4.pdf](http://www.filo.uba.ar/contenidos/secretarias/seube/.../PDF/42/42.4.pdf)>.
- BENJAMIN, WALTER. 1989. *Escritos: La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- BOMBINI, GUSTAVO. 2011. *Los arrabales de la literatura: La historia de la enseñanza literaria en la escuela secundaria argentina (1860-1960)*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- CARLI, SANDRA. 2003. "El problema de la representación. Balances y dilemas". *VII Seminario Internacional "Infancias y Adolescencias: Teorías y experiencias en el borde"*. Buenos Aires: Centro de Estudios Multidisciplinarios.
- DEVOTO, F.; MADERO, M. 1999. *Historia de la vida privada en la Argentina III*. Buenos Aires: Taurus.
- DIEGO, JOSÉ L. DE. 2006. *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- FREUD, SIGMUND. 1986. "El creador literario y el fantaseo". *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu. IX, 123-36.
- PELEGRINELLI, DANIELA. 2010. *Diccionario de juguetes argentinos: Infancia, industria y educación 1880-1965*. Buenos Aires: El Juguete Ilustrado.
- PÉREZ CORTÉS, SERGIO. 1996. "La prohibición de mentir". *Espiral: Estudios sobre Estado y sociedad*, II, 6. 21-44.
- RODARI, GIANNI. S. f. "La imaginación en la literatura infantil". *Perspectiva Escolar*, 43. En línea: <[www.universidadelapunta.edu.ar/ULPWeb/Contenido/PaginaULP79/File/....pdf](http://www.universidadelapunta.edu.ar/ULPWeb/Contenido/PaginaULP79/File/....pdf)> (30/03/2012).
- SARDI, VALERIA. 2010. *El desconcierto de la interpretación: Historia de la lectura en la escuela primaria entre 1900 y 1940*. Santa Fe: Editorial de la UNL.
- SPREGELBURD, ROBERTA P.; LINARES, MA. CRISTINA, coords. 2009. *La lectura en los manuales escolares: Textos e imágenes*. Buenos Aires: Departamento de Publicaciones e Imprenta de la Universidad Nacional de Luján.
- SZIR, SANDRA M. 2005. "Imagen, educación y consumo. Periódicos ilustrados para niños en Buenos Aires (1880-1910)". *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, 10. 51-63.
- . 2007. *Infancia y cultura visual: Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)*. Buenos Aires: Miño y Dávila.



## NOTAS



## MEMORIA E IMAGINACIÓN: EL RUMOR EN LA NARRATIVA DE HÉCTOR TIZÓN

Memory and Imagination: The Rumor in the Narrative of Héctor Tizón

**Emiliano Matías CAMPOY**

U. Nacional de Cuyo-Conicet

matiascampoy@gmail.com

Leonor Fleming ha señalado que, tanto en la obra de Jorge Luis Borges como en la de Héctor Tizón, es posible observar con frecuencia “una actitud narrativa mediatizante que simula una distancia entre el narrador y lo narrado pero que en realidad lo que hace es imponer esa distancia entre la narración y el lector para crear una atmósfera de ambigüedad o contradicción que obliga a este último a ponerse en guardia” [4]. Claro está que, como apunta Fleming, difieren las fuentes de las que provienen los recursos o mecanismos con los que estos escritores alcanzan dicha “mediatización”: “Mientras Borges elige una vertiente deliberadamente erudita (un infolio apócrifo, un manuscrito milenario guardado en una oscura biblioteca), Tizón, de una forma igualmente deliberada, recurre a la sabiduría popular, al cuento del abuelo, a rumores anónimos de transmisión oral” [4-5]. De forma que estas son dos variantes de un mismo recurso: “mientras Borges da la cita textual, el dato exacto –falso o cierto, pero siempre verosímil–, Tizón prefiere la versión contradictoria, los testimonios desdibujados y equívocos” [5].

El origen de esos recursos, de ese estilo con el que Tizón narra sus historias, surge del mundo de su infancia. Según recuerda el escritor, no asistió a la escuela sino hasta los nueve años pues su padre desconfiaba de la educación pública [2000: 27]. De modo que los primeros conocimientos que tuvo de la relación del hombre con el mundo y de los hombres entre sí, esas enseñanzas que jamás pudo olvidar, estaban contenidas en las coplas, mitos y leyendas oídos a las mujeres de su casa: su abuela, su madre, sus tías, sus niñeras aborígenes y demás comedidas. Estas mujeres criollas o indias, analfabetas o no lectoras, como ha dicho el escritor, le enseñaron lo esencial de la vida y todo lo que luego tuvo por digno de volver a contar [Da Costa: 73]. Ellas narraban en un dulce español inficionado de quechuisimos, en forma de chisme o de chiste, historias que, de una manera u otra, brotaban de su entorno vital. Con el correr de los



años ese legado cultural gravitaría de manera decisiva en toda la producción literaria de Héctor Tizón. Como el escritor mismo ha declarado, nunca abandonó la visión del mundo que adquirió por aquellos años sino que, por el contrario, se aferró a ella [2000: 23]. Al reparar en aquellos relatos, Tizón recuerda que lo primero que llamó su atención fue “que jamás una historia fuera contada exactamente igual y varias veces sino que la historia era el historiador, la narración era (sobre todo) el narrador” [2000: 71]. Esto le permitiría descubrir, aun antes de que comenzara a escribir, que la originalidad de un escritor se halla en la forma propia y particular de volver a narrar ese puñado de historias que se han repetido desde que el hombre aprendió a recrear el mundo con sus palabras. Es así como esas historias escuchadas a los analfabetos maestros de su infancia le revelaron la sabiduría mágica y recóndita del arte de narrar. De esa fuente abrevó toda su obra literaria. Así, el estilo de Tizón se asemeja de algún modo a la forma en que los abuelos memoriosos recuerdan y narran. Historias en las que a su vez florecen otras historias y personajes y en las que resuenan otras voces lejanas y anónimas que refieren hechos remotos e improbables. Tal vez por eso, hace unos pocos años, Tizón escribió: “Cada vez creo más que la forma oral de narrar es la única, la más pura y directa; la que tiene un solo interlocutor, o solo un puñado de ellos. De ese interlocutor u oyente nacerá el nuevo narrador, a partir del otro, y así sucesivamente hasta que de tantas transformaciones, quitas, aditamentos, la historia original sea otra historia, que es la única manera de hacer que la narración no muera” [2008: 86].

El conocimiento, las creencias y costumbres, en sociedades como en la que transcurrió la infancia de Tizón, se conservan y transmiten por medio de la palabra oral, de esos gestos repetidos que son los ritos y los mitos. Los relatos orales que dan forma a la historia y a la identidad de esos pueblos son relatos vivos pues no han sido alcanzados por la marmórea rigidez de la escritura. De ahí que Tizón señale el carácter dinámico de las narraciones orales, modificadas en las sucesivas repeticiones. Cada nuevo narrador altera el relato según su parecer con quitas y agregados. Esa es la única forma de apropiarse de la historia, de adecuarla a los intereses, gustos o intenciones de cada quien. En eso radica la originalidad del narrador, en esas alteraciones que recuerdan y renuevan las viejas historias, que las adaptan y actualizan en cada nueva interpretación. Por eso es posible hallar diferentes versiones de un mismo acontecimiento, que de por sí tiende a ser memorable por la importancia que tiene para una sociedad o grupo o por alejarse de lo asumido como común y cotidiano.

Suele ocurrir que algunas versiones que circulan sobre un hecho, frecuentemente remoto, adquieran dimensiones fabulosas. La memoria colectiva magnifica el pasado histórico y tiende a fijarlo en ciertas imágenes. Naturalmente la fantasía o imaginación del pueblo enriquece y deforma ese pasado con sus creencias, temores y deseos. Al

reparar en esto, Vargas Llosa señala: “Desde el punto de vista de las fuentes de un escritor, importa poco determinar la exactitud de estas anécdotas, las dosis de verdad y de mentira que contienen. Más importante que saber cómo ocurrieron esos hechos del pasado local es averiguar cómo sobrevivieron en la memoria colectiva y cómo los recibió y creyó (o reinventó) el propio escritor” [20].

Con el fin de ilustrar lo dicho anteriormente, podríamos referir la historia de Belindo de Casira, coplero a quien, según se dice, nadie igualó en el arte de parear versos. Héctor Tizón, al recordar la historia de ese poeta que luego registraría en su novela *La casa y el viento*, recuerda: “Yo no lo conocí a Belindo, escribí las historias que me fueron contando. Por supuesto, a medida que van contando, van inventando cosas, voluntaria e involuntariamente, y esos agregados hacen que adornen las historias que alimentan el mito del coplero” [Da Costa: 92]. Ese halo maravilloso o mítico-fabuloso que rodea a ciertas historias, además de embellecerlas, enfatiza su carácter extraordinario y, por lo tanto, memorable. Ya Aristóteles en su *Poética* aconsejaba a los poetas introducir en sus tragedias lo maravilloso; pues “lo maravilloso es agradable; y prueba de ello es que todos, al contar algo, añaden por su cuenta, pensando agradar” [1460 a 18-19]. Del mismo modo, los relatos orales que hablan de hechos pasados se van transformando hasta que de tantas versiones, reversiones y perversiones se desdibujan sus orígenes. Este *proceso de fabulación* confiere a los hechos un aire de improbabilidad, pues la memoria comienza a entretejerse con la imaginación.

Un hecho improbable es aquel sobre el que se carece de pruebas concretas para afirmar con certeza que realmente haya acontecido o que haya ocurrido de una forma u otra. Dicha improbabilidad fomenta la coexistencia de múltiples versiones y a la vez se alimenta de ellas. Sin duda, la distancia temporal que separa un hecho de su posterior narración y la cantidad de subjetividades que intervienen en la conformación de estos relatos desdibujan los límites del verdadero acontecimiento. Con el correr de los años, de los hechos solo queda la forma en que fueron contados o imaginados por las distintas generaciones. Estos relatos conservan esa verdad que no es la del acaecer histórico sino la de la vivencia constantemente actualizada y revitalizada de lo que ha pasado y por lo tanto puede ser objeto de apropiación subjetiva. Tal vez estas ideas permitan explicar las siguientes palabras de Tizón: “¿El mito acaso no es una opinión improbable que va en auxilio de la razón cuando ésta no alcanza? Esto es lo que Platón decía del alma. Cuando la historia no puede (no se *anima*) a localizar ni datar, acude en su ayuda el mito” [2000: 72]. En relación con esta idea de mito, Tizón afirma: “La memoria tiende a mitologizar, a lavar la cara, a crear sucedáneos de lo que verdaderamente fue” [366]. Precisamente en esta creación de “sucedáneos” es donde parece intervenir la imaginación. Las narraciones de un hecho pasado no son los hechos que refieren sino verbalizaciones de los mismos. Los recuerdos, es

decir, aquellas imágenes del pasado alojadas en la memoria, devienen en fantasmas, imágenes creadas por la imaginación. De hecho, muchas de las reflexiones en torno de la creación literaria de Héctor Tizón tienen como punto de partida este encuentro entre memoria e imaginación. Con respecto a esto, ha escrito: “la memoria es arbitraria: redescubre, inventa, organiza. El verdadero instrumento de la creación es la memoria” [2008: 18].

En ocasiones, esta memoria fabuladora, capaz de inventar “sucedáneos” de los hechos, es una memoria plural, colectiva, donde se suman distintas memorias personales. En “Treinta años después”, prólogo a la reedición de su libro *Fuego en Casabindo*, Tizón comenta cómo se originó esa breve pero compleja novela. Allí, Tizón refiere que siendo un “joven ambicioso” [9] que comenzaba su carrera política, recorrió algunos pueblos de la puna y escuchó los relatos sobre el combate de Quera que luego servirían para su historia. Sin embargo, aunque contaba con gran parte del material para su novela, le faltaba hallar el tono y la forma de contarla. ¿Cómo conciliar esos rumores disonantes, contradictorios, confusos? Según recuerda Tizón: “Mi primer impulso fue el de cronista, pero a poco estuve convencido de que la historia debía ser contada como yo mismo la había escuchado, es decir narrada por muchas voces a la vez, voces entrecortadas y llevadas por el arbitrio de cada quien, y que ese desconcierto debía sacrificar las buenas intenciones de claridad y coherencia, porque esto es lo que acontece con la vida misma” [1969: 10-11].

El rumor es un concierto o tejido de voces que refiere un mismo hecho o distintas versiones o aspectos de un mismo acontecimiento. El proceso de gestación, desarrollo y transmisión de los rumores es un claro ejemplo de ese aspecto mutable propio de los relatos orales. Eminentemente oral, de naturaleza etérea, provisional, inasible y poco controlable. Sin embargo, Héctor Tizón ha sabido captar con maestría esa fugitiva materia en sus novelas. Así, por ejemplo, en *Fuego en Casabindo*, el narrador refiere los rumores que circulan en torno a uno de los personajes de la historia. Gonzalo Dies, además de ser el padrino de bautismo y tutor del protagonista, es quien organiza el reclamo de las tierras de los aborígenes por la vía jurídica. El origen de este extravagante personaje es incierto y su biografía se recupera por medio de rumores y leyendas. De este hombre se decía que era un “isleño”, pues había mandado cavar una fosa circular en un río de modo que quedara constituida la isla donde se recluye. Según refiere el narrador: “Merced a eso los del lugar conocieron el significado de la palabra ‘isla’” [39]. Este aislamiento voluntario del personaje fertiliza el terreno donde fructifican las fabulaciones que comienzan a urdirse en torno a su figura. Vivir en una isla en medio de la puna ciertamente acentúa el carácter extraordinario del personaje. Según nos refiere el narrador:

De este Gonzalo se decían dos cosas, de cualquier modo improbables: que había estado alguna vez en Buenos Aires y que debajo de su propiedad, enorme fundo de Sansana, se hallaba escondida la más formidable mina de oro de América, con una particularidad que a algunos parecía increíble: aquel metal no era sólido sino líquido, espumoso y fluyente, que corría de un lado a otro debajo del feudo en una especie de complicado espiral de túneles ocultos y que su existencia dependía de una sola condición: tocar música –más bien con instrumento de viento– casi permanentemente, o al menos nueve días antes y nueve después de cada luna. Caso contrario el flujo dorado huiría del lugar porque está comprobado que la alegría es música y ruido y el oro es consecuencia de la alegría [19-20].

De los rumores que conforman la historia de este personaje, el narrador refiere aquí dos. Sobre el posible viaje al sur, más adelante se nos dirá:

[...] y al cabo el isleño desapareció durante varias semanas (las que empleó, seguramente, en formalizar los pedimentos mineros, tanto en Bolivia como en este lado, puesto que eran tierras confusas). Después regresó, convertido en Gonzalo Dies, más flaco y curtido por el sol, para volver a desaparecer, ahora por espacio de meses, período en que corrió el rumor de que había viajado hasta Buenos Aires. Quién sabe, decían las gentes, en tono misterioso [58].

A partir del segundo rumor, la cita se va desplegando en forma de espiral desde lo concreto, cotidiano y hasta verosímil a lo maravilloso y extraordinario. En el centro del vórtice está la figura de Gonzalo Dies. Cada nueva información que añade el narrador se aleja gradualmente de ese punto. En esta acumulación de datos la memoria parece ceder terreno a la imaginación. Con cada nueva información que el narrador añade a la descripción de la mina de oro, esta adquiere ribetes cada vez más asombrosos y desmesurados. Esa es la esencia del rumor, en el que los agregados terminan por desvirtuar el hecho original que a la larga acaba siendo improbable. El narrador, con pretendida objetividad, sólo reproduce las cosas que “se decían” sobre Gonzalo Dies. No juzga la veracidad de lo que refiere, sino la probabilidad de que haya acontecido, puesto que lo único que tiene es un puñado de rumores, de voces sin nombre, sin identidad ni rostro que las identifique. Con la expresión “se decían”, el narrador se refugia en el carácter impersonal del rumor.

La oración final de la cita exige algunas palabras pues se trata de un gran acierto del escritor. El narrador presenta en ella la síntesis de dos formas de pensamiento distintas pues, si bien está redactada en forma de silogismo (característico del

pensamiento lógico-racional), la relación de las cláusulas responde a una concepción mítica del mundo. La forma en que el narrador presenta este comentario final sobre el extraordinario filón parece avalar los rumores de su existencia. El razonamiento además está reforzado con la expresión “porque está comprobado”, que a su vez establece cierto contrapunto con el “de cualquier modo improbables” del comienzo de la cita. Claro está que las pruebas de esta relación de causa-consecuencia no son las que ofrece la ciencia o el pensamiento lógico occidental sino que responden a una concepción mítica de las relaciones del hombre con el mundo. Los mitos creados por una determinada cultura resultan creíbles y verosímiles en tanto respondan al imaginario social de quien los escuche. Solo para una persona que comparte ciertos códigos culturales el mito revela su verdad. De ahí que Tizón afirme que “el mito no es un conjunto de signos oscuros, anfibológicos y esotéricos, sólo les parece oscuros o enigmáticos a los extraños” [30]. Este es un claro ejemplo de cómo la actitud narrativa mediantizante que señala Leonor Fleming, aunque en apariencia se establece entre el narrador y lo narrado, la verdadera distancia está entre la narración y el lector.

También en otras novelas es posible observar cómo Tizón recurre al rumor como técnica narrativa para construir la historia o “fama”<sup>1</sup> de algunos personajes. La Fama, ese monstruo de veloces alas y de numerosos ojos y bocas como se la figuraba Virgilio [254], marca la transición de un acontecimiento de la esfera privada a la pública. En *Sota de bastos, caballo de espadas*, al presentar el derrotero que han seguido las vidas de algunos personajes, el narrador recurre a los rumores que circulan en torno a ellos. Estos rumores incluyen distintas versiones, conjeturas, algunas más otras menos verosímiles. Uno de los personajes sobre los que se tejen distintas versiones es el hijo de Manuel de Urbata y doña Teotilde. A poco de comenzar la lectura se nos dice que este hijo, empujado por su propia codicia, desaparece en el bosque persiguiendo un chanco blanco del tamaño de un clavicordio y de colmillos tan filosos como una hoz: “Y este incidente adquirió luego, andando el tiempo, cierta importancia para la historia” [1975: 9]. El narrador dice:

Unos dirán que el perdido, cansado de correr en pos del chanco durante varios años, avergonzado de su fracaso, había decidido no volver y convertirse en indio chiriguano; otros que, en efecto, había hallado a la bestia y por ella logró una fortuna y esa plata le pervirtió el alma; unos más llegarán a musitar que, castigado por Dios debido a su codicia, se había convertido en ganso y en esa forma vivía, afónico y desgraciado, en ciertos charcos del Estero Bellaco no muy distante del río que llamaban de Valbuena. Otros más, en fin, que en lugar del chanco había descubierto un tesoro y era propietario ahora

---

<sup>1</sup> En la novela misma se afirma que la fama “no es más que una hinchazón de orejas, puro rumor del pueblo y casi siempre equívoco y tardío” [Tizón 1975: 400].

de una imprenta subterránea de donde salían cuartillas y hojas de doctrina en contra del Rey, que circulaban en forma de naipes de lectura secreta [11].

Al igual que en la cita de *Fuego en Casabindo*, el narrador no juzga la veracidad de los rumores sino que se limita a referir las distintas versiones. Narrada una y otra vez por las voces anónimas de la zona, la historia de la partida del hijo de los Urbata llega a adquirir proporciones míticas para los habitantes<sup>2</sup>. En la versión que cierra la cita se asocia la imagen del niño extraviado y su posterior reaparición con cierto mensaje mesiánico que aviva la esperanza de los pobladores. Así también parece comprenderlo el padre Urreta, otro personaje que ocupa un lugar destacado dentro de la novela, al señalar que con la historia del niño que desaparece detrás de un cerdo “esta gentuza pretende simbolizar la salud del alma para este país remoto y de negro porvenir” [1975: 243]. El clérigo analiza este hecho originado en el imaginario colectivo desde su visión de hombre ilustrado e incluso cita sus lecturas del *Symbola San Antonii* del Padre Teófilo Raymundo sobre las que basa su hipótesis. Precisamente en Urreta está expresada la visión del hombre racional que recurre al saber conservado por la escritura para explicar un saber resguardado por medio de la oralidad. Ante la inquietud del coronel Huicí<sup>3</sup>, Urreta intenta dar una explicación lógica a aquel relato y creencia popular. En la extensa carta que Juan, el adobero, encuentra dentro del talego junto con la espuela de nueve puntas, Urreta enfatiza el carácter oral de aquella historia que tiene como protagonista al hijo de los Urbata:

[...] de entre esos criminales, hay uno en particular que debe ser objeto de toda preocupación por su locura y fanatismo y porque su prédica ha prendido en los corazones de estos pueblos simples como un fermento de sedición. Es aquel –vox populorum– que vino al nacer con una señal en forma de estrella en un dedo, hijo de propietarios, para mayor escarnio, que se extravió siendo niño, fue criado por indios infieles y reapareció por arte de magia [367, resaltado en el original].

<sup>2</sup> Otro personaje alrededor del cual se van entramando rumores es Casiana, dueña de la fonda donde Blas del Tineo acuchilla a Urbata con el fin de robarle la espuela de nueve puntas; hecho que es retomado constantemente y desde distintas focalizaciones. Sobre el destino de Casiana el narrador comenta: “Unos dijeron que murió en la villa, otros que se pasó a las tropas del rey y que andaba con ellas amancebada con un sargento vizcaíno, algunos afirman haberla visto de molinera por el distrito de Ocloys y una minoría estaría dispuesta a jurar que se había convertido en mula” [217]. Vemos que, al igual que lo que sucede con el hijo de los Urbata (a quien algunos creían convertido en un afónico ganso), una de las versiones señala una metamorfosis de Casiana en mula.

<sup>3</sup> Durante el diálogo el coronel realista pregunta: “Pero ¿cómo creer lo que murmura esta cáfila de ladrones embusteros? [...] Padre, ¿pero por qué esa mojiganga del cerdo blanco tamaño de un clavicordio?” [242].

Bastan estos ejemplos para observar cómo Tizón ha sabido hacer del rumor un recurso literario. En estos casos en particular, el rumor es un mecanismo eficaz para dar entidad a ciertos personajes que, por un motivo u otro, destacan de la masa de pobladores la cual, a su vez, colabora en la construcción de la fama de esos complejos seres que surcan su mundo narrativo. Por medio del rumor la memoria colectiva tiende a mitologizar acontecimientos del pasado. La imaginación comienza a rellenar los espacios que va dejando la memoria y, así, lo maravilloso se entrama con lo cotidiano.

## Bibliografía

- ARISTÓTELES. 1974. *Poética de Aristóteles*. Ed. trilingüe. Trad. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- DA COSTA, ANA. 2007. *Héctor Tizón: Un ejemplar de frontera*. Buenos Aires: Ediciones la Flor.
- FLEMING, LEONOR. 1991. "Héctor Tizón en el contexto de la literatura americana". *Eco del Norte*, 8 set.: 3º sec., 4-5.
- TIZÓN, HÉCTOR. 1969. *Fuego en Casabindo*. Buenos Aires: Galerna.
- . 1975. *Sota de bastos, caballo de espadas*. Buenos Aires: Crisis.
- . 2000. *Tierras de frontera*. Buenos Aires: Alfaguara.
- . 2008. *El resplandor de la hoguera*. Buenos Aires: Alfaguara.
- VARGAS LLOSA, MARIO. 1971. *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona-Caracas: Barral Editores.
- ZIRES ROLDÁN, MARGARITA. "Las dimensiones del rumor: oral, colectiva y anónima". *Oralidad; Anuario, 8: Lenguas, Identidad y Memoria de América*. México, Oficina Regional de Cultura de la UNESCO para América Latina y el Caribe: 23-28.

# EN EL NOMBRE DE LA HIJA: UNA VISIÓN DE JUAN MANUEL DE ROSAS DESDE DOÑA MANUELITA, LA NIÑA.

## APUNTES SOBRE EL PROCESO DE ESCRITURA DE *LA PRINCESA FEDERAL*<sup>1</sup>

In the name of the daughter: Juan Manuel de Rosas from the point of view of Doña Manuelita, la Niña (“Doña” Manuelita, the young maiden).

Notes on the writing process of the novel *La princesa federal* (The Federal Princess)

**María Rosa LOJO**

Conicet-U.B.A.-U. del Salvador

Escritora

mrlojo@gmail.com

Si la figura de Rosas ha sido inexcusable punto de conflicto para los historiadores, no lo es menos para los novelistas, tanto más incentivados por el atractivo de la conflictividad. Despreocupada del uso instrumental de la historia (moralista o partidario), liberada de la hagiografía o la demonización del personaje célebre, la novela histórica actual se propone, antes bien, que los lectores lo contemplen vivir desde diferentes miradas y lleguen a sus propias conclusiones.

Me propongo aquí dar cuenta de las opciones tomadas en este sentido, durante el proceso de escritura de mi novela *La princesa federal* (aparecida por primera vez en 1998, con sucesivas reediciones –diez– hasta la última de 2013), cuyo personaje protagónico no es Rosas, pero sí su hija Manuela Robustiana, que nació en Buenos Aires en 1817 y murió en Londres en 1898. Naturalmente, este emprendimiento me

---

<sup>1</sup> Versión revisada y actualizada de la conferencia leída en las Jornadas Visiones de Rosas, Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica, Argentina, 16 y 17 de setiembre de 2010.



llevó a revisar las anteriores perspectivas sobre Rosas y su régimen, para elaborar la (o mejor dicho, las) de este libro.

*La princesa federal* imagina a Manuela en su exilio inglés, ya anciana, evocando su extraordinario pasado ante el joven médico argentino Gabriel Victorica, que ha ido a visitarla, acicateado por las revelaciones de un cuaderno secreto, cuya existencia ella ignora. Se trata del diario que supuestamente llevara durante parte de su vida don Pedro de Angelis. Este intelectual napolitano desterrado, probablemente miembro de la Masonería, había llegado al Plata como educador durante la efímera “ilustración” del presidente Rivadavia, aunque concluyó sirviendo al gobierno pro-hispánico, católico y tradicionalista, del padre de Manuela, don Juan Manuel de Rosas. Un juego de voces y de versiones contrapuestas: la de la vieja señora, la voz escrita de De Angelis, y la interpretación de Victorica que reúne y confronta las otras dos y narra la historia, convergen en la mirada del lector, que desde este poliedro podrá evaluar tanto a Manuela Rosas como a su padre.

La importancia de este en la vida de Manuela, fue a todas luces, decisiva, para bien y para mal. Por eso, en algún momento, Gabriel Victoria le hace a la señora esta pregunta y obtiene esta respuesta:

—¿Le perdonó usted entonces?

—¿Qué cosa?

—Su egoísmo y su injusticia.

—¿Cómo no iba a perdonarle lo que estaba en su naturaleza? Por él y con él goberné. Contra él construí mi propia casa. ¿Por qué habría de guardarle resentimientos? Así fue cómo se hizo mi vida [Lojo 2010: 95]<sup>2</sup>.

Rosas, figura genitora por excelencia, se presenta así como el dador del nombre y la existencia y el oferente de un destino, el que ha hecho que la vida de su hija haya sido como fue y como aún es, por acatamiento o por oposición, el que ha dictado las reglas del juego y ha colocado las condiciones en las que Manuela debió moverse.

¿Qué grado de reciprocidad pudo haber en esta relación? No pudo haber simetría, claro, literalmente, en cuanto al vínculo genitor/vástago. Pero sí termina habiéndola en otro registro, porque la hija crea y representa, para el pueblo, otra cara del Dictador. La niña inexperta que sigue los pasos de su madre en el campo de la mediación y la intriga política, se perfila cada vez más, en un proceso de creciente empoderamiento, como el complemento indispensable del Gobernador. Así lo observa, con ironía, don Pedro de Ángelis, calificado servidor de Rosas y también oficioso consejero de la niña

---

<sup>2</sup> Todas las citas son de esta edición.

Manuela, que completa con sus sutiles observaciones la perspectiva tanto más simple y lineal que doña Manuela prefiere ofrecer a veces a su visitante Victorica. Escribe De Angelis:

He llegado a la conclusión de que Manuela y Rosas se han convertido en unidad perfecta y por ahora indisoluble. No existiría Rosas ni el poder de Rosas tal como es sin Manuela, y ella lo sabe. Manuela puede. No solamente puede sobre los siervos y los agradecidos por las dádivas que entrega su mano, y por la sonrisa y el roce de esa mano cuando se abre en el gesto de donación. No sólo puede sobre la policía y las fuerzas de choque y los eclesiásticos y los leguleyos que rodean al Gobernador. No sólo es la Circe que endulza las decisiones de los diplomáticos extranjeros y tuerce delicadamente la dirección y la interpretación de sus intereses.

Manuela puede sobre Rosas. Puede porque un dictador necesita ser mujer por lo menos en la mitad de sí mismo, para que lo amen como a una madre [162<sup>3</sup>].

La nivelación, en este plano, desembocará, hacia el fin de la vida del padre y hacia la madurez de su hija, en una asimetría inversa a la inicial. La niña se casa contra la voluntad paterna. Soporta, paciente pero inflexible, el rencor y el ostracismo de un anciano resentido que se niega a conocer a sus propios nietos. Sin dejar de ser hija, abandonará toda subordinación y se convertirá también en madre de un hombre solo y desnudo ante la muerte. Así termina confesándose al doctor Victorica, que la atiende en su enfermedad: “Yo soy el único hombre de tu vida”; “Cuando era niña, Tatita”; “Siempre fuiste y serás una niña. La Niña. Mi Niña”; “A veces lo seré todavía. Cuando te mueras seré tu niña, y también tu madre. Para curarte las mataduras de los caminos y los latigazos de tu pecado y de la mala suerte. Para cerrarte los ojos” [178].

No es ésta, claro, la visión tradicional de los vínculos entre Rosas y su hija, cimentada sobre todo en el enfoque de José Mármol que, tanto en su novela *Amalia*, como en el folleto *Manuela Rosas: Rasgos biográficos*, diseña una imagen de la relación entre la Niña y su padre destinada a perdurar.

¿Por dónde pasa el eje, para Mármol, de este vínculo? Por el carácter instrumental de la filiación, vista desde el lado de Rosas, quien según el poeta, usa a Manuela (su producto) contra su voluntad o prescindiendo de ella y la convierte en su víctima. Supuestamente degradada, desnaturalizada su condición de mujer (y de mujer de la clase alta) por el ejercicio del poder y el trato con el populacho, la Manuela que

---

<sup>3</sup> Las bastardillas en las citas de *La princesa federal* pertenecen al original.

Mármol describe no es sino el sufrido instrumento de un padre que la oprime tanto a ella como a su pueblo.

Este poderoso y persistente cliché: una hija inerte e inerme, víctima de un padre autoritario, resultó el disparador de *La princesa federal*, que trabaja, en buena parte, para desarticular y desconstruir esta imagen. No se trata de negarle a Rosas intenciones de instrumentalización (de Manuela, o de cualquier otra mujer de su familia útil para la política). Como bien lo ha demostrado Sáenz Quesada, las mujeres de su entorno fueron particularmente importantes no sólo en la intimidad personal sino a los efectos de la vida pública. Por lo demás, en las interesantes cartas que Rosas intercambia en el exilio con su amigo Roxas y Patrón, ambos expresaron su confianza en el mayor carisma de las mujeres—derivado en parte de las connotaciones maternas— que podía tornar mucho más agradable y llevadero obedecer a una señora<sup>4</sup>. De hecho, el Restaurador eligió como sostén y representante en el gobierno a Manuela, y no a su hijo varón primogénito Juan Bautista (que fue toda su vida un anodino caballero rural).

Pero hay otro elemento con el que Mármol no cuenta, y es el posible deseo de la propia Manuela: también una mujer política, activa y cooperante en la mayor parte de los casos, aunque estuviera lejos de convalidar todas las decisiones de su padre (como ocurrió con el caso de Camila O’Gorman). Los fundamentos del escritor para sostener la victimización de Manuela nos suenan hoy tanto políticamente incorrectos como psicológicamente inverosímiles. ¿Quién puede pensar en la actualidad, seriamente, que el deseo de poder o el gusto por el poder son ajenos a la no tan frágil “naturaleza femenina”, o que la pervierten y degeneran, sustrayéndola “de esa susceptibilidad a impresiones frívolas y ligeras, que distraen, halagan y enajenan la imaginación de las mujeres” [Mármol 2001: 255]. Los otros argumentos, de corte racista y clasista, son igualmente poco atendibles: ¿le darían realmente asco a Manuela Rosas las que Mármol llama “bacanales” (en realidad los bailes populares de la Federación)? ¿Se sentiría en verdad envilecida por tener que confraternizar en esos bailes con el pueblo llano, hasta llegar al “colmo” (para Mármol) de tener que bailar alguna vez incluso con negros? Otros autores, como Sánchez Zinny y Antonio Dellepiane, insistirán, con matices, sobre los mismos razonamientos que el autor de *Amalia*, así como sobre la “desnaturalización” femenina en el campo del poder.

---

<sup>4</sup> Alfredo Burnet-Merlin cita una carta de José María Roxas y Patrón a Rosas en el exilio: “No creo en la monarquía pero tampoco en la república, como están al presente. Son formas extremas [...] partiendo de la idea de poner hereditaria de la república a una persona [...] mi opinión ha sido siempre que debía ser una mujer” [89]. Tanto Rosas como su amigo eran fervientes admiradores de la Reina Victoria, y de Roxas en particular surgió la propuesta—debatida en la legislatura en el año 1841— de postular a Manuelita como la sucesora y heredera política de don Juan Manuel.

*La princesa federal*, desde luego, toma otra posición. Es difícil creer que a la joven y alegre Manuela, convertida en la mujer más notoria del Río de la Plata, le disgustasen su ascendiente sobre el pueblo, los honores de reina y el enorme afecto que recibía en estas celebraciones. Lejos de ser solamente una dama de salón, también participaba de la cultura rural y popular; estaba habituada desde la infancia al trato con gauchos y era conocida como una de las mejores amazonas, si no la mejor, de la Argentina. Su amor por los caballos que ya no tenía le hizo más duro el exilio londinense. Esta afición, en cambio, es destacada por Rivera Indarte como un vicio, contrario a la timidez femenina, que Rosas le ha obligado a adquirir: “trabajó para hacerla perder la timidez de su sexo, exponiéndola a peligros y haciéndola cabalgar potros briosos...” [179].

En la novela, Pedro de Ángelis la ve de esta manera:

Manuela es menos y es más que una mujer hermosa. Sabe lo que siempre supieron las mujeres y también lo que siempre se les ha impedido saber. Está habituada a las intrigas del gobierno y a las fatales durezas de la guerra, y a la justicia que disfraza la venganza. Con perfecto equilibrio reparte su vida entre fusiles y terciopelos, entre abanicos y caballos de combate. Desobedece, diestramente, dentro del orden [165].

Cae pues, la imagen de Rosas como padre meramente victimario y de una hija inerte, arrancada del gineceo aristocrático y forzada por el padre manipulador a las rudezas del poder y a la “contaminación” de clase. En *La princesa federal*, Manuela va apareciendo como un sujeto político activo, quizá seducida o convencida, antes bien, por un padre-maestro que la juzga su heredera en este terreno y le propone un *pacto* en el que ambos serán, sobre todo, *socios*<sup>5</sup>, porque comparten un horizonte común de valores y convicciones y una responsabilidad histórica y simbólica. Esto es lo que Rosas quiere hacerle entender en los momentos álgidos del primer bloqueo y la conspiración de los Maza, cuando Manuela, consternada, llega a pedir por los condenados, uno de ellos cuñado de la propia nuera del Restaurador:

Lucho contra la anarquía interna, contra las ambiciones de los caudillos locales, y contra las pretensiones de los gobiernos extranjeros que buscan avasallarnos. Soy el orden. Conservo la unidad de la nación ante todo y contra todos. Soy la voz y el brazo ejecutor de la clase decente: los que han creado la riqueza del país, los dueños de las tierras y del ganado, pero soy también la

---

<sup>5</sup> “No te hablaré como a una hija que me debe obediencia. No te hablaré como a uno de los ministros que también han de obedecerme sin la sombra de una duda. Te hablaré, Manuela de Rosas y Ezcurra [...] como a una socia. Porque esos sos o seguirás siendo sin que te quede o nos quede otro remedio” [76].

voz de los que nada poseen. En mí se contemplan como en el espejo que los magnifica y los dignifica: el que defiende sus costumbres y sus querencias, la imagen viva de sus convicciones y de sus hábitos. Nosotros -vos y yo, Manuela Rosas- somos la Pampa. Así como los hombres de otras naciones veneran y presienten el mar, así nosotros ansiamos la llanura inagotable que resuena bajo los cascos [77].

La inclusión de esta última línea (del cuento "El muerto", escrito por el "salvaje unitario" Jorge Luis Borges), no sólo se propone, justamente por ese motivo, la ironía humorística, sino que alude, dado el tema del mencionado cuento, a lo efímero y engañoso del poder. Acerbo conocimiento que el régimen de Rosas probará en unos años.

La desaparición de la víctima y el surgimiento de la *socia* dan paso, en cambio a la *culpable*. De un modo u otro, Manuela ha co-gobernado; por lo tanto, el lado oscuro del poder, las feroces rivalidades, los odios de partido, el daño infligido a otros, la manchan y la responsabilizan inevitablemente. De ahí su sueño repetido, que se desarrolla en una iglesia convertida en burdel o taberna, donde ella y su padre se hallan junto a la flor y nata de los jefes unitarios y federales, desde Lavalle a Urquiza. El sueño le muestra un espejo envilecido de su padre, que fuma, bebe desaforadamente y juega a los naipes, y que, tal como ella y como los demás políticos, intelectuales y militares, está sometido a las críticas y los reclamos de los feligreses, que responsabilizan a los dirigentes de los males de la patria.

La novela entabla diálogo también con otra imagen de Rosas, vinculada sobre todo a la calumnia y a la prensa amarilla de un Rivera Indarte, pero persistente en el tiempo: *la del padre incestuoso que abusa de su hija*. No existe fundamento serio para sostener las afirmaciones del desaforado opositor, como no sean algunas bromas de dudoso gusto [Greene Arnold: 164-5], citadas por testigos. Pero sí es indudable y se halla abundantemente expresado en cartas y testimonios, el vínculo de admiración embelesada que une a Manuela con su padre, así como el lado más doloroso del pacto político: la hija renuncia a la vida matrimonial para consagrarse por entero a su función pública. Como las estrellas del *pop*, cuyos amores se ocultan para que no dejen de ser objeto permanente del deseo, la Niña, soltera y en apariencia libre, puede utilizar a voluntad su potencia seductora, que rinde buenos dividendos políticos. Uno de ellos es el encantamiento y hasta cierto punto la obnubilación que ejerce sobre los representantes extranjeros. Así sucede con el embajador inglés, Lord Howden, que llega a pedirla en matrimonio durante la época del segundo bloqueo y que –dice

zumbonamente el famoso historiador Ferns— “no hizo ningún progreso con Rosas ni tampoco, habría que agregar, con la hija de éste” [282]<sup>6</sup>.

La novela se detiene en especial sobre el rico campo psicológico de ambigüedades que presenta esta mutilación consentida, pero no total: Manuela tiene efectivamente un largo aunque secreto romance con Máximo Terrero, sin duda el gran amor de su vida, que vive también, como secretario de Rosas e hijo de uno de sus mejores amigos, en la mansión de Palermo. No puede hacer público este apasionado compromiso, porque su prioridad es la dedicación exclusiva a su tarea de Primera Dama. ¿Se trata sólo de sacrificio, o hay en la renuncia una mezcla de autocomplacencia por la situación excepcional y privilegiada que ocupa, y de fascinada devoción por su padre? Nuevamente se desacredita en el texto la versión del padre, tirano omnipotente, por sobre cualquier conato de voluntad de la hija:

Todos creen que Manuela desea ser liberada por la mano del héroe capaz de arrebatarla cuando el dragón está dormido —dice Pedro de Angelis—. Todos ignoran que el dragón nunca duerme, y lo peor: que ella en verdad no desea liberarse. Tiene un pacto con la fiera y las llamas que parecen apresarla son apenas el reflejo del muro que sostiene el castillo [139].

Manuela llegará a su plena autonomía paradójicamente en el exilio inglés cuando, ya desligada de sus obligaciones, elige el matrimonio con Terrero y apuesta por el más postergado de sus anhelos: la maternidad, aunque escandalosamente tardía, como primeriza, para las pautas de la época.

Otra de las imágenes de Rosas que se pone en tensión es la del *libidinoso libertino*, con aura demoníaca, que se enuncia ya en el texto de Mármol. Dice el autor de *Cantos del peregrino*:

Al mismo tiempo que Rosas sentencia a su hija a un celibato eterno, como un genio del mal, la empuja a las tentaciones y al vicio. Él hace de su barragana la primera amiga y compañera de su hija; él la hace testigo de sus orgías escandalosas, a que lo impele su temperamento carnal y cínico; él la hace instrumento de sus deseos salvajes con las jóvenes que el vicio de sus padres arrastra hacia Palermo; y, al mismo tiempo de estos ejemplos, él concede a su hija toda la libertad de un hombre, para quien todos los hombres son

---

<sup>6</sup> Poco antes Ferns había dicho: “En sus negociaciones con Rosas, pronto Howden se vio en dificultades que ni siquiera pudo superar su proposición de casarse con Manuelita. Es más aún, sus consideraciones por esta dama parecen haberlo ablandado más a él mismo que al padre” [281].

casados, pues que a ninguno puede amar legítimamente y con franqueza” [2001: 243-4].

*La princesa federal* se coloca fuera de esta concepción romántica de Rosas que lo ve como el gran perverso de estatura demoníaca, capaz de todos los excesos. La novela dialoga en este sentido con otras visiones del personaje, sobre todo la de su sobrino, Lucio V. Mansilla, autor de una biografía del Restaurador discutida en su tiempo tanto por adictos como por opositores. Lejos de las hipérbolas satanizadoras, intenta un retrato realista, rico en matices. Rosas, señala Mansilla, “no era sensual”:

[...] no era naturaleza fogosa, era sencillamente un neurótico obsceno. La frase picaresca o cruda lo complacía, el ademán lascivo lo embriagaba, y más allá no iba por impulso. [...] Sus modos de expresión y de acción, sin rebozo, bufones a veces, contribuyeron grandemente, por el partido que de ello sacaron sus enemigos, a desacreditar en extremo su casa y a mirar en Palermo una especie de Trianón [38].

Solo una mujer, concluye, ha estado en el centro de su afecto: su esposa Encarnación, con quien se casa muy joven y con quien comparte la pasión política y la plena comunidad de gustos, creencias y valores: “A nadie quizá amó Rosas como a su mujer, ni nadie creyó tanto en él como ella” [39]. En su madurez, señala, las mujeres (y aquí, aunque no la menciona debe de hallarse la concubina, madre de una prole no reconocida) fueron más bien para él una cuestión “de higiene”.

Es de notar que Mármol no se refiere en su crítica a ciertas circunstancias de la relación entre Rosas y Eugenia Castro, su manceba, que hoy sí moverían a la abierta repulsa. Ni a la condición de tutor/patrón ejercida por Rosas sobre esta muchacha que su propio padre había encomendado a su cuidado, ni a la gran diferencia de edades y al hecho de que se convirtiera en su amante cuando él, viudo ya de Encarnación Ezcurra, tenía más de cuarenta años y ella catorce. ¿Quizá no conocía esos detalles, por tratarse de una relación que Rosas mantenía lo más oculta posible, en un circuito doméstico? ¿O bien, aun sabiéndolos, no lo escandalizaban porque no existía en la época el criterio de adolescencia (las mujeres eran aptas para el matrimonio una vez que menstruaban, y también era corriente que, como el propio José de San Martín, jovencitos de trece o catorce años sirviesen en el ejército bajo la línea de fuego)? La idea de incesto real o figurado tampoco era la misma: el General Paz pudo casarse con su propia sobrina (también muchísimo más joven), con la debida dispensa; los matrimonios entre primos hermanos eran comunes. Le hubiera molestado a Mármol, en cambio, la seducción o la violación de una niña de la misma edad que Eugenia, pero de la “clase decente”. El uso sexual de las jóvenes de clase humilde por parte de sus

empleadores, jóvenes o maduros, era una costumbre tolerada en una época pródiga también en hijos bastardos, nacidos de esos amores ilegítimos. El factor irritante lo constituye para Mármol, no el hecho de que Rosas mantenga una barragana de clase inferior, sino que lo haga dentro del mismo ámbito del hogar honorable, en la casa que comparte con su propia hija soltera. *La princesa federal*, en cambio, sí pone en su agenda temática y problemática la relación de Rosas con Eugenia y de ésta con Manuela, y se ocupa especialmente de los estrechos criterios de “virtud” femenina por entonces imperantes y de las normas hipócritas de la doble moral sexual.

Me he centrado aquí en tres de los clichés sobre los que la literatura ficcional y/o panfletaria de la prensa opositora construyó la figura de Juan Manuel de Rosas: el padre victimario y manipulador político; el padre incestuoso que causa la deshonra y la infelicidad de su propia hija y el libidinoso abusador y corruptor. Estas imágenes han sobrevivido, transformándose, deformándose, matizándose en una larga sobrevivida literaria. *La princesa federal* las desmiente en parte, al recuperar para Manuela la condición activa de sujeto inteligente y deseante de objetos y de objetivos que no se consideraban adecuados para “el alma tímida de las mujeres” (Mármol *dixit*). Si algo no hubo en la familia femenina del Restaurador fue, justamente, mujeres de alma tímida, empezando por la poderosa doña Agustina, su propia madre. Por otro lado, aunque se desarme el ícono del Rosas-Calígula que pintaron algunas plumas unitarias, queda el triste destino secundario de Eugenia Castro, que representa a tantas mujeres de su tiempo frente al poder abusivo de un orden patriarcal. “Cautiva”, como la llamó su patrón y amante, de su imposibilidad de elegir, de jugar el juego de seducción y rechazo al que Manuela, privilegiada por su cuna y también por su talento, habilidad y astucia, sí supo en cambio desplegar, hasta donde lo permitieron los límites de su condición de género.

Más allá de la relación padre/hija, la novela explora otras aristas del siempre inquietante, amado y odiado gobernador de Buenos Aires: el hijo rebelde que vuelve para postrarse a los pies de su madre; el amo irónico de un intelectual bien pago (don Pedro de Ángelis) al que le divierte, a veces, humillar; el defensor del orden, el padrino del ranquel Mariano Rosas; el anciano maniático y orgulloso que “volverá a ser lo que es o lo que ha querido ser siempre: un gaucho” y que construirá en su granja de Sussex “un mundo a su imagen y semejanza. Hará cortar dos mil árboles, removerá troncos descomunales para imponer sobre la tierra inglesa la forma de la llanura” [193].

Todas estas facetas y otras muchas posibles seguirán incitando, sin duda, la imaginación poética y polémica de los futuros novelistas.



## Bibliografía

- BILBAO, MANUEL. 1934. *Tradiciones y recuerdos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Librería del Colegio.
- BURNET-MERLÍN, ALFREDO R. 1976. *Cuando Rosas quiso ser inglés: Historia de una anglofilia*. Buenos Aires: Libera.
- BUSANICHE, JOSÉ LUIS, comp. 1986. *Rosas visto por sus contemporáneos*. Buenos Aires: Hyspamérica.
- CALZADILLA, SANTIAGO. 1969. *Las beldades de mi tiempo*. [1ª ed. 1891]. Buenos Aires: Sudestada.
- DELLEPIANE, ANTONIO. 1934. "El testamento de Rosas". *BAAL*, II: 301-22.
- . 1950. "Manuela Rosas". *Rosas*. Buenos Aires: Santiago Rueda. 281-366.
- GÁLVEZ, MANUEL. 1940. *Vida de don Juan Manuel de Rosas*. Buenos Aires: El Ateneo.
- GREENE ARNOLD, SAMUEL. 1951. *Viaje por América del Sur, 1847/1848*. Buenos Aires: Emecé.
- FERN, H. S. 1968. *Gran Bretaña y la Argentina en el siglo XX*. Buenos Aires: Solar/Hachette.
- IBARGUREN, CARLOS. 1933. *Manuelita Rosas*. Edición definitiva. Buenos Aires: La Facultad.
- KOHUT, KARL. 1997. "Introducción". *La invención del pasado: La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana. 9-26.
- LOJO, MARÍA ROSA. 1994. *La "barbarie" en la narrativa argentina (siglo XIX)*. Buenos Aires: Corregidor.
- . 2010. *La princesa federal*. [1ª ed. 1998]. Buenos Aires: El Ateneo, 2010. [Última edición en DeBolsillo, Random House Mondadori, 2013].
- LYNCH, JOHN. 1996. *Juan Manuel de Rosas 1829-1852*. Buenos Aires: Emecé.
- MAC CANN, WILLIAM. 1986. *Viaje a caballo por las provincias argentinas*. Buenos Aires: Hyspamérica.
- MARMIER, XAVIER. 1948. *Buenos Aires y Montevideo en 1850*. Trad., prólogo y notas de J. L. Busaniche. Buenos Aires: El Ateneo.
- MÁRMOL, JOSÉ. 2001. *Manuela Rosas y otros escritos políticos del exilio*. Est. preliminar y ed. Félix Weinberg. Buenos Aires: Taurus.
- . 1960. *Amalia*. [1ª ed. 1851]. Buenos Aires: Kapelusz.
- MANSILLA, LUCIO VICTORIO. 1954. *Mis memorias: Infancia-Adolescencia*. [1ª ed. 1904]. Est. prel. Juan Carlos Ghiano. Buenos Aires: Hachette.
- . 1964. *Rozas*. [1ª ed. 1898]. Buenos Aires: Malinca Pocket.
- MASIELLO, FRANCINE. 1992. *Between Civilization and Barbarism: Women, Nation and Literary Culture in Modern Argentina*. Nebraska: University of Nebraska Press.
- MENTON, SEYMOUR. 1993. *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*. México, F.C.E.
- PINEDA YÁÑEZ, R. 1932. *La manceba de Juan Manuel de Rosas (María Eugenia Castro)*. Buenos Aires: Manuel Gleizer.
- RAMOS MEJÍA, JOSÉ MARÍA. 1927. *Rosas y su tiempo*. Buenos Aires: ECYLA.
- REYES, ANTONIO. 1943. *Memorias del edecán de Rosas: Arregladas y redactadas por Don Manuel Bilbao*. [1ª ed. 1883]. Buenos Aires: Americana.
- RIVERA INDARTE, JOSÉ. 1945. *Rosas y sus opositores*. Buenos Aires: Jackson.
- SABOR, JOSEFA EMILIA. 1995. *Pedro de Angelis y los orígenes de la bibliografía argentina: Ensayo bio-bibliográfico*. Buenos Aires: Solar.
- SÁNCHEZ ZINNY, E. F. 1941. *Manuelita de Rosas y Ezcurra: Verdad y leyenda de su vida*. Buenos Aires: Imprenta López (Edición del Autor).
- SARMIENTO, D.F. 1961. *Facundo*. Pról. y notas Alberto Palcos. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- SÁENZ QUESADA, MARÍA. 1971. "Manuelita: un mito sin polémica". *Todo es historia*, 49, mayo: 8-29.
- . 2012. *Mujeres de Rosas*. Ed. aumentada. Buenos Aires: Sudamericana.

## ENTREVISTA TEXTUAL

## HOMENAJE A JOSÉ ISAACSON Y SU PALABRA PERSONALIZADORA

Tribute to José Isaacson and his Personalizing Word

**Hebe Beatriz MOLINA**

U. Nacional de Cuyo-Conicet

hebemol@ffyl.uncu.edu.ar

José Isaacson (1922- ), poeta-filósofo, es uno de los escritores más lúcidos que conserva la Argentina. Librepensador en el sentido lato del término, no ha permanecido atado a ningún grupo que lo limitase ideológicamente; por el contrario, desde el Centro Argentino del P.E.N. Club Internacional ha defendido la libertad de pensamiento y de expresión, y ha predicado a favor de la persona y en contra del individuo masificado. Desde Minnesota, Thorpe Running lo incluye entre los “poetas críticos”, los que –en su opinión– “son los mejores y más importantes de las últimas décadas” [*José Isaacson, poeta crítico*. Buenos Aires: Nuevohacer, Grupo Editor Latinoamericano, 1999: 142] y, más recientemente, Marina Martín lo valora como “uno de los escritores más notables del mundo hispano” [*José Isaacson y la poética del encuentro*. Buenos Aires: Teseo, 2012: 25]. Casi como una costumbre argentina, Isaacson es menos conocido en su tierra, a pesar de los elogios de Delfín Garasa, Carlos Mastronardi, Alfredo de la Guardia, Antonio Pagés Larraya, Bernardo Canal Feijóo y Beatriz Curia, que Running ha reunido en el volumen antes mencionado.

Isaacson se ubica a sí mismo en la “promoción de 1950”, “*neohumanista*, [que] replantea, desde *el hombre de carne y hueso*, una poética existencial, permanentemente preocupada por el destino del hombre, atenta a las insolubilidades metafísicas, pero no por eso distraída de los problemas derivados de la antinomia individuo-colectividad” [“Un replanteo del humanismo”, *Filosofía, literatura y etcétera*. Buenos Aires: Corregidor, 2004: 232-3]. Lector activo de Martin Buber y de Baruj Spinoza, de José Hernández, Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges y Franz Kafka, entre otros,

Isaacson cuestiona lúcidamente la situación alienante de la sociedad contemporánea y propone como respuesta el camino del diálogo con el Otro y con los otros, que artísticamente se constituye en una Estética de la persona.

La *Revista de Literaturas Modernas* se honra en homenajearlo en su nonagésimo cumpleaños. Para cumplir esta meta, presentamos un lista de su producción y una “Entrevista textual”, a cargo de Hebe Beatriz Molina.

## Bibliografía básica de José Isaacson

### Poesía

- *Las canciones de Ele-í* (Lautaro, 1952).
- *El Metal y la Voz* (Américalee, 1969).
- *Amor y Amar* (Américalee, 1960; 2da. ed. 1968).
- *Elogio de la poesía* (Hachette, 1963).
- *Oda a la alegría* (Hachette, 1965).
- *Oda a Buenos Aires* (Américalee, 1969).
- *El Pasajero* (Américalee, 1969).
- *Cuaderno Spinoza* (Marymar, 1977).
- *Poemas del conocer* (Marymar, 1984).
- *Desde el mundo de Borges*. Ed. bilingüe; versión inglesa de William Shand (Marymar, 1994).
- *Plegarias* (Marymar, 1996).
- *Poemas porteños* (El Francotirador, 1997).
- *Canciones* (El Francotirador, 1999).
- *Veinte poemas posmodernos y una canción deshilvanada* (Marymar, 2000).
- *Poèmes de la Connaissance/ Poemas del conocer*. Versión francesa de Paul Verdevoye (Corregidor, 2004).
- *Un lengue sobre la voz* (Corregidor, 2006).
- *Poemas medidos por el tiempo* (Corregidor, 2012).

### Ensayo e investigación (filosofía, sociología, literatura, historia)

- *El poeta en la sociedad de masas: Elementos para una antropología literaria* (Américaalee, 1969).
- *Kafka, la imposibilidad como proyecto* (Plus Ultra, 1974).
- *Introducción a los "Diarios" de Kafka: La escritura como dialéctica de los límites* (Marymar, 1977).
- *La revolución de la persona* (Marymar, 1980).
- *Macedonio Fernández, sus ideas políticas y estéticas* (Universidad de Belgrano, 1981).
- *Antropología literaria: Una estética de la persona* (Marymar, 1982).
- *La Argentina como pensamiento* (Marymar, 1983).
- *Encuentro político con José Hernández* (Marymar, 1986).
- *Borges entre los nombres y el Nombre* (Fundación El Libro, 1986).
- *Luis Augusto Huergo, primer ingeniero argentino. La ciencia y la técnica en el proceso cultural del Río de la Plata* (Academia Nacional de Ingeniería, 1993).
- *La industria cultural y la Argentina de hoy* (Marymar, 1993).
- *José Hernández. El senador Martín Fierro* (Círculo de Legisladores de la Nación Argentina, 1998).
- *Teoremas* (Corregidor, 2001).
- *Filosofía, Literatura y etcétera* (Corregidor, 2004).
- *La realidad metafísica de Franz Kafka* (Corregidor, 2005).
- *El neoliberalismo como fundamentalismo económico* (Corregidor, 2005).
- *Para una ontología de la industria cultural. Las dos caras del neoliberalismo* (Corregidor, 2008).

### **Antologías críticas**

- *Perfil de la actual poesía argentina*. Homenaje al Sesquicentenario de la Revolución de Mayo (Amistad, 1960).
- *40 años de poesía argentina 1920-1960*. En colab. 3 t. (Aldaba, 1961, 1962 y 1963, respectivamente).
- *Poesía de la Argentina: de Tejeda a Lugones* (EUDEBA, 1964).
- *Martín Fierro Centenario* (Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Cultura y Educación, 1972). Una segunda edición ampliada fue publicada por Editorial Plus Ultra con el título *Martín Fierro: Cien años de crítica*. 1986.

- *Geografía lírica argentina: Cuatro siglos de poesía (XVII - XVIII- XIX - XX)* (Corregidor, 2003).

## Entrevista textual

Siguiendo la estética de la persona del propio Isaacson, dialogamos con el escritor a través de sus textos.

**Hebe Beatriz Molina:** Toda su reflexión filosófica y poética configura una antropología que se sustenta en “la asunción de la persona como proyecto del hombre” [*Antropología literaria*, 1982: 11]. ¿Cómo define el concepto de *persona* y por qué considera que, en los tiempos actuales, es un concepto revolucionario?

**José Isaacson:**

“El hombre es, como bien se sabe, un concepto abstracto. Nuestro tema es el hombre situado. [...] Para considerar la cuestión defino al individuo como miembro de una especie y hago coincidir la persona con el individuo desalienado. Se trata [...] de estados límite, puesto que el hombre concreto no es un individuo ni persona en estado puro.

El hombre concreto es un proceso que puede o no optar por el proyecto de la persona. Entre individuo y persona existe una interacción dialéctica similar a la de los polos de un campo electromagnético. Si se anula un polo el campo magnético desaparece. Lo mismo le sucede al hombre concreto que nunca es un objeto cristalizado sino un ser en estado de proceso. El hombre concreto –cada uno de nosotros– históricamente situado se convierte en hombre total cuando se asume como sujeto dialógico. Es decir, cuando se convierte en interlocutor.

Nada más ajeno al hombre-objeto que un interlocutor. El hombre-objeto es un hombre asediado por mensajes unidireccionales, mientras que el hombre total al que solemos, por comodidad o por costumbre, designar como persona, es el hombre del diálogo. El hombre total, en tanto que hombre del diálogo es el hombre que ha eliminado del discurso el modo imperativo. Todo lo contrario del hombre-objeto que, condicionado por la manipulación, acepta sin discutir las órdenes que el sistema le imparte. Cualquiera que sea el sistema y cualesquiera que sean las órdenes.

[...] La experiencia social e histórica demuestra que no basta el cambio de mano de los medios de producción para que los hombres asuman el proyecto de la persona. Sólo una revolución que pase por las conciencias perfilará una sociedad personalizadora”.

“En la sociedad despersonalizada, la persona es el adversario más temido, y no nos engañemos: éstas no son meras consideraciones académicas. Los fueguitos de la Inquisición están amortiguados, pero siempre están dispuestos a arder. La persona, el hombre de la lucidez, el hombre capaz de definirse por el diálogo, el hombre que los resiste, resulta ser el gran héroe de nuestro tiempo cosificado” [La revolución de la persona, 1980: pp. 3-4 y 245]. “Los poetas que han eludido la cosificación y los intelectuales que empuñan la razón crítica viven marginados por la sociedad, y no por vocación [...]. La sociedad los margina porque busca servidores dóciles y no está dispuesta a poner los medios de difusión, que celosamente custodia, al servicio de la transmisión de un pensamiento crítico. Tendencia que se agudiza en función directa con la absolutización del poder” [Antropología literaria, 1982: 200].

**H.B.M.:** Si persona es el hombre capaz de dialogar, ¿qué aporta la poesía a la personalización del ser humano?

**J.I.:**

“Un poema [...] es el testimonio del encuentro entre el Yo del poeta y el Tú que es su alternativo interlocutor. De ese encuentro surge un diálogo que resulta de la interacción entre la conciencia histórica y la conciencia metafísica, lo que equivale a sostener que una obra de arte no puede ser el resultado de un acto de pura voluntad o de libertad absoluta, puesto que ni la una ni la otra son propias del plano humano” [Borges entre el nombre y el Nombre, 1987: 49].

“De persona a persona / un amigo me escribe<sup>1</sup>. // De persona a persona / me dice. // Su voz / modulada en Monmartre / me alcanza / en un café de Corrientes. / Indelebles signos / desde el papel se elevan. // Con suave modo / su convicción profunda / confirma mi existencia. // En esta hora / persona es insólita palabra / más insólita que la persona misma. // Subsisten / los congelados dogmas. // Su defunción / es torpemente falsificada. // Con oxidadas ideas / solo se logran nomenclaturas / despojadas de sentido. / Ambitos retóricos / acumulan el nonsense / de estar à la page. / ¿De qué sirven los poetas / en tiempos de penuria? se preguntó / un viejo poeta de Tubinga. // Encontró una sola respuesta: para cantar / los tiempos de penuria. / El solipsismo / puede cercar una poética. // Prefiero / abrir la tranquera. // Galopar campo adentro / y en la densa neblina enarbolar el poema / como una señal que me indique el camino. // Desde el Sur del Sur / a mi amigo en Monmartre / escribo estos versos / de persona a persona” [“De persona a

<sup>1</sup> El amigo que le escribe es Paul Verdevoye.

persona”, Veinte poemas posmodernos y una canción deshilvanada, 2000: 53-54]<sup>2</sup>.

**H.B.M.:** Usted ha definido la filosofía y la poesía como dos formas de conocimiento. Y, en aparente contradicción, la conciencia de la duda y el recurso a la pregunta son motores de su pensamiento y de su expresión. ¿Por qué importa tanto que el hombre *conozca*? La reflexión –en cuanto labor de vacilar y preguntarse– ¿es acción inherente a la *persona*?

**J.I.:**

“Hemos definido la poesía –y el arte, en general– como forma emocional del conocimiento. De aquí resulta: 1°) que la poesía implica una epistemología; 2°) que el conocimiento es el objeto de toda poesía verdadera, sin que ello implique que en el conocimiento se agote el hecho estético” [Antropología literaria, 1982: 184].

“Estos signos / dibujan mi presencia, / intentan mi respuesta, / diseñan el sistema de mi incertidumbre. // La ambigüedad encierra / su precisa respuesta: / –Eres el que pregunta” (“II. Signos que preguntan”, de “Homo kafkensis”, Poemas medidos por el tiempo, 2012: 53).

“Desde el pasado / indeformable / y congelado, voy / tanteando / fluidas paredes. / Como gasas / flotan en el aire / incapaces de sostenerse. / Y en un vaivén, / que sólo sabe de lentas / huidas, / me voy cristalizando. / Con mi pasado / voy creciendo, / sólido mineral / que me incorpora / y del que no puedo alejarme. // Todo punto de partida / es ilusorio, / como cualquier afirmación / que no contenga / la amortiguada / oscilación que la destruye. / Todo punto de llegada / no es más / que una propuesta indeseable. / ¿Qué puedo alcanzar / desde aquí? // Detrás de las preguntas / es fácil / fijar las prioridades, / determinar / un orden sucesivo, / destruir / inoportunas simultaneidades. // Seguiré preguntando / por la pregunta misma. // Mientras pueda, / seguiré preguntando. // Soy el que pregunta, / el que seguirá preguntando / cuando queden extenuadas / todas las palabras. / Y aunque todos acepten / mansamente / lo que el Orden ofrece, / seguiré preguntando. / Probaré / que es posible / comenzar de nuevo. // Nunca pude olvidar / el Jardín. / En su lugar / sólo obtuve la expusión / y la pregunta. / Por eso la esgrimo / como una lanza, / por eso la cuido, / como una llave. // Es lo único que obtuve: / el exilio y la incertidumbre. / No puedo olvidar la añoranza; / y toda mi historia / no es más / que la historia de esa añoranza.

<sup>112</sup> Por cuestiones de espacio y para poder transcribir los poemas completos (en la mayoría de los casos), no respetamos la diagramación original de los versos, si bien la señalamos mediante las barras inclinadas.

// Mientras todo lo cuestiono / y me cuestiono, / no puedo afirmar / si no es negando, sigo imaginando el perdido / Jardín / al que quiero regresar / con la pregunta. // La pregunta / es mi modo de ser / y no puedo abandonarla. / Sin la pregunta / vuelvo a ser el que fui antes / de la Expulsión. / La pregunta, / mi precaria pertenencia, / destruyó el Jardín. / En la pregunta me refugio: / ella es / la matriz que modeló mi rostro. // El Rostro de todo lo que existe / me integra en Sus rasgos. / Sé y siento, / aunque no sepa explicarlo, / que nos pertenecemos, / que somos / igualmente imprescindibles. // No abandonaré la pregunta. / Con ella recrearé / los ríos / que limitaban el Jardín, / dibujaré / las oscilaciones de sus árboles, / sus múltiples aromas / respiraré, / y pregunta a pregunta / transformaré / el Exilio en un Retorno” [“La pregunta destruye el jardín”, Poemas del conocer, 1984: 3-8].

**H.B.M.:** La obsesión por el tiempo enajena al hombre contemporáneo. El tiempo es movimiento, pero el hombre trata continuamente de frenar su perpetua labor de cambio mediante la fijación de las palabras en un texto. ¿La palabra poética vence al tiempo inmovilizándolo y eternizándose, o lo necesita y se alimenta de él?

**J.I.:**

“[...] La palabra / no es / un espejo estático. / Nada hay que inmovilice / esa eterna corriente, / y toda repetición es imposible. / Con cada palabra / que agregó / voy cambiando la imagen que percibo. / La imagen ya ha cambiado, / y con ella, yo mismo / sé / que nunca podré detenerme, / como el Golem, / condenado / a perpetuo movimiento. [...]” [“Sobre la incertidumbre”, Poemas del conocer, 1984: 125].

“Extiendo / palabras horizontales. // Hilada sobre hilada / las extiendo // Lo horizontal / en vertical se transforma. // Incapaz / de resistir la tentación / mi torpe albañilería / intenta reconstruir la babélica torre. // Poseído / por unas pocas palabras / no renuncio a la utópica propuesta. // La imposible inmovilidad / ajena al todavía / me adhiere a su vértigo. // Palabras borran palabras. // No supe percibir que el todavía / es el precario siempre. Sin saberlo / elegí el malentendido / como tarea de mis días. // Continúo / manipulado por frágiles palabras. / Cuánta navegación / sin puerto en mi rumbo. // Sólo sé / que siempre es todavía” [“Machado lo dijo de otro modo”, Poemas medidos por el tiempo, 2012: 80-81].

**H.B.M.:** El primer interlocutor de su poesía es Dios, el Otro. La cosmovisión judía se revela en cada verso; sin embargo, sus textos-plegarias trascienden lo religioso. Entre sus versos, elijo este como la mejor síntesis de Dios y de fe: “Te imagino / como una



caricia que me espera [...] ["La caricia que me espera", *Plegarias*, 1996: 28]. Poesía y fe ¿es una alianza necesaria para la desalienación del hombre contemporáneo?

**J.I.:**

"Motor inmóvil que impulsas las rotaciones / ignoras / la oscilación de los tristes. // Ajeno a las afecciones del ánimo / Señor de los vaivenes / una forma más / en Tu extensión Te reclama. // Señor de todas las posibilidades / ajeno a las opciones / el Universo es Tu Rostro. // Nada Te importan / mis ocultos senderos. // Multiplicadas incomprendiones recorro / intentando / develar secretas señales. // Alguna criatura / se cruza en mi camino: / en el perfil del otro / comienzo a reconocerme. // El otro / puede ser la señal que busco: / el refugio que mis latidos reclaman. // Compartir la incertidumbre / es la ambigua / alegría que me concediste. // En el ámbito de las opciones / me dejaste / y ni siquiera la opción me pertenece. // Solo el encuentro / permite / construir el diálogo celebrante. // En la oscilación / el equilibrio se alcanza / y la palabra se eleva / perdurable y certera. // Un compartido vaivén / ilumina / el crepúsculo de la mañana" ["Motor inmóvil", *Plegarias*, 1996: 17-18].

**H.B.M.:** Las relaciones Yo-Tú ¿son necesariamente amorosas? En el proceso de ser persona, ¿qué función cumple el amor, sobre todo en esta época en la que la palabra "amor" ha sido banalizada? ¿En qué medida poesía y amor se aproximan?

**J.I.:**

"Ábreme tus puertas / enero, / mes de sol en mi tierra. // Ábreme tus puertas, / recíbeme en tus cálidos espacios, / ayúdame, despiértame. // Mucho cielo gris / se acumula en mi voz, / y la tristeza me acaricia / como si yo fuese / su hijo predilecto. / Diosa de otro siglo, la melancolía / quiere rodearme / con sus ajadas vestiduras, / sus engañosos mimos. // No podrás, / amiga de otras horas, / ganarme para tu culto de ceniza. / Es otra edad la nuestra. / Ahora los poetas no lloran / ni suspiran: / construyen. // Algunos, por supuesto. / Otros se complacen / entregando / caóticos cristales, / dispersos elementos / componiendo la Nada. // Los poetas que aman / construyen. // Por eso pregunto, / ¿cómo construirte, amor?" ["Pregunto", *Amor y amar*, 1960: 59-60].

**H.B.M.:** ¿Puede decirse que, en este momento, usted tiene dos amores: Beatriz y Buenos Aires?

“Un lápiz y un papel / me rescatan de la soledad. // ¿Siempre será la despedida / el preludeo del encuentro? // Te espero / más allá de las horas / y los miedos. // Perdido en los murmullos de un café / dibujo el tiempo que algún día / será otro presente. // Soy / tu único habitante. // Me protege el calor / de tu palabra encendida. // Sobre el papel dejo / una mínima señal / apenas un vaivén. // El dorso de mi mano / recorre tu mejilla” [“Despedida y encuentro”, Canciones, 1999: 19-20].

“Perdidas en el tiempo, / casi desprendidas de nosotros, / iniciaron la búsqueda. // El encuentro / fue, / apenas, un roce tierno y silencioso. // Los dedos entrelazados / disolvieron la soledad” [“Las manos”, Poemas medidos por el tiempo, 2012: 142].

“Y te encontré / el día inicial de mi destino / dispuesta a recibirme, / a entregarme lo que es mío y de todos / y de nadie. // Desde entonces soy tu ciudadano, / uno más / que se apresura y se detiene / sobre la trama y la urdimbre de tus calles. // Paso a paso / fuiste guardando / la cumplida trayectoria / de mis días: uno mismo / ya construye / su derrumbe final e inevitable: / uno cree que suma y acumula / y sólo / va restando y va perdiendo: / uno cree que es dueño y que es señor, / y sólo es siervo, / engayolado y triste, de una esperanza siempre novia y traidora. // Cementerio de pasos / ya pisados, las veredas acumulan / zigzagueantes recuerdos. // Cuando nosotros ya no estemos, / quizá Alguien ordene / y explique. // Nada importará entonces /a este / peatón enamorado: / un hombre, entre muchos, / recorriéndote, / transitándote, / sumergido en tu aliento / y componiéndolo. // Tropezado peatón, indeciso transeúnte, / yo debía serlo, era mi destino: / desde un campo de linos / mi madre me trajo / para que yo fuera porteño, / y ésta es mi ciudad y yo la quiero / aunque ella no me conozca: / es que todavía / todavía no hemos sido presentados” [“Peatón enamorado”, Poemas porteños, 1997: 21-22].

**H.B.M.:** Para la antropología literaria interesa el hombre situado. Usted mismo caracteriza la promoción neohumanista, a la que adhiere, como “argentina desde adentro”. Según su experiencia vital, ¿cómo somos los argentinos (en *qué* hemos devenido)? ¿Qué problemas de la Argentina actual denunciaría usted, como lo hizo Hernández? ¿Hacia dónde deberíamos rumbear?

**J.I.:**

“En el Martín Fierro, poesía y denuncia se conjugan en una unidad inseparable. Si su perduración es la prueba indiscutible de su valor literario, paralelamente, cabe afirmar que su actualidad prueba que su denuncia

mantiene una deplorable vigencia”; “El poema es un instrumento libertario” [Encuentro político con José Hernández, 1986: 18 y 51].

“El país argentino nos necesita a todos. La crisis que sufrimos no se resolverá si no compartimos la tarea magna de la construcción nacional” [La Argentina como pensamiento, 1983: 41 y 100].

“Por encima de los contextos variables, las esencias determinan la continuidad de los procesos culturales. [...] El Martín Fierro nos representa como pueblo, como nación, como país. La realidad profunda no necesita de disfraces para asumir una identidad que estamos elaborando con las múltiples vertientes enriquecedoras de la savia nacional” [“Martín Fierro continúa”, Filosofía, literatura y etcétera, 2004: 40-41].

“Quiero escribir / una plegaria / más allá de mí mismo. // Mi reloj cordial marcó los días / las horas / las décadas. // Segundo a segundo / fui acumulando mi vida vivida / junto a este río / de una sola orilla. // Este río barroso fue mi Jordán / y esta tierra de zorzales y calandrias / fue / mi Tierra Prometida. // La quiero Señor / más allá de la turba de sus saqueadores. // Desde aquí / elevo mis palabras: / esa precaria posesión que hoy / en este instante / quiere pedirTe por ella. // Bendícela Señor: / insufla un nuevo hálito / en estos adanes que olvidaron / el orgullo de ser Tus semejantes. / Como anguilas se arrastran / en la penumbra ciega / desdeñosos de todo horizonte. // Atentos al corto día de sus violaciones / se empujan en retóricas / huecas: / falsamente separan lo bueno de lo malo. // No abandones esta tierra / tan al Sur de Tu nombre. // En medio del invierno / rodeado por Tus árboles / acaricio Tu Rostro bienamado. // Por mi tierra Te pido. / Que las calandrias y los zorzales / por siempre Te celebren en un cantado vuelo. // No apartes Tu mano. / Bendice mi tierra / y éste será mi último ruego / la última plegaria que Te escriba” [“Por mi tierra abrasada”, Plegarias, 1996: 67-68].

**H.B.M.:** Una forma muy peculiar –y muy generosa– que tiene de dialogar con los autores argentinos es preparando antologías, con las que ofrece un servicio de mediación entre autores y lectores. ¿Con qué escritores argentinos usted ha logrado un mejor diálogo (personal y textual)?

**J.I.:**

“Borges es una presencia en la literatura universal, y la Argentina, aunque algunos no lo crean, está en el mundo. No resulta una petulancia decir que yo también estoy en el mundo. / Mis lecturas nunca son beatas, ni siquiera cuando me leo a mí mismo. Pero no puedo negar que –como muchos otros– me siento fuertemente atraído por la escritura del autor de ‘El Aleph’. /

Corresponde agregar que comparto algunos de sus amigos: Spinoza y Kafka presentes en estos poemas”;

“Cuando digo Borges / soy el Otro, / el que no fui. / Mis abuelos guerrearon / en distintas batallas. // Vine de muy lejos / y me encontré con Borges. // Sin saber quién soy / sé que soy el Otro. // Con rasgos de ambigüedad / dibujé su perfil. // Un rostro sumergido / en el espejo. / [...]” [Desde el mundo de Borges, 1994: 7 y 11].

“La poliédrica personalidad de Macedonio se expresa en la filosofía, la narrativa y la poesía. No son pocos quienes solo reparan en su humorística, carácter que surge sorpresiva y espontáneamente definiendo el estilo de su discurso. Resulta totalmente erróneo creer que su inigualado sentido del humor se cierra sobre sí mismo. No es la originalidad el objetivo que persigue nuestro poeta: sabía que la originalidad, cuando viene, viene por añadidura. La humorística suele ser esgrimida por Macedonio para evitar el engolamiento de quienes creen que la literatura y la filosofía exigen una gravedad amilácea, gravedad que tanto su estilo como su persona repudiaban raigalmente” [“Macedonio Fernández (1874-1952): Homenaje en el cincuentenario de su muerte”, Geografía lírica argentina, 2003: 699-700].

“Largo y difícil es el camino de la autenticidad” [“Trazos para un perfil de la poesía argentina”, Filosofía, literatura y etcétera, 2004: 94].

**H.B.M.:** Coherente con su postura crítica frente a las industrias culturales, usted no es un escritor que apele a estrategias de mercadotecnia para atraer más fácilmente a lectores-compradores. No obstante, busca el diálogo como esencia de su obra poética. ¿Con qué estrategias se acerca a sus potenciales lectores?, ¿qué espera de nosotros, sus lectores?

**J.I.:**

“[...] El esplendor / de imágenes mediáticas / transitoriamente seduce / a las masas hambreadas. // Cansados de morir / para prolongar la vida de los césares / se rebelaron los gladiadores. // Las ruinas del Coliseo / lo testimonian. // Las modas cambian. // La historia continúa” [“Fashion”, Veinte poemas posmodernos y una canción deshilvanada, 2000: 20].

“Un libro no es una mercancía, aunque en nuestros días los libros suelen ser designados como ‘productos’ y las librerías como ‘bocas de expendio’, términos acordes con una sociedad integrada por individuos cosificados, para quienes los editores –hoy reemplazados casi totalmente por ‘grupos de inversión’– proveen textos cuyo valor está en función del número de ejemplares vendidos. / Aplicando este criterio, nunca se hubiera publicado la

Crítica de la razón pura, pues de su primera edición solo se vendieron cinco ejemplares. Como resulta evidente, editar a Kant fue un pésimo negocio” [“Literatura y relaciones públicas”, Filosofía, literatura y etcétera, 2004: 309]. “Oh tú, lector, / imaginario ente, / desconocido, / de otra edad más feliz / que la nuestra. // Qué quiere ése, qué dice, / tal vez preguntes. / Nada habrá en estos versos / que ya no sepas, / porque Amor y Amar / serán tan sólo / la única forma posible / de tu vida. // Pero / si hojeas la historia de estos días, / de este mundo dividido / en mundos, / de estos hombres / que viven en esferas superpuestas, / de estos odios que crecen / y se multiplican, / de estas mentiras / que se viven / como si fuesen intensas verdades, / tal vez comprendas / que Amor y Amar / fueron, / en estos días, / el añorado perfume / de una flor casi desconocida. // Y aunque nada / haya en estas líneas que ya no sepas, / quiero decirte / que eres el hijo de todos los que amaron / tu posible existencia / y en ese hoy / que es hoy, futuro / soñado solamente, / quiero que sepas / que en mi voz rezuma / el callado amor / de muchos que en silencio te amaron, / esperando, / deseando, / luchando / y también muriendo, / para que Amor y Amar / algún día sean / la única forma posible / de la vida” [“Añorado perfume”, Amor y amar, 1960: 55-57].

**H.B.M.:** Para finalizar, ¿cómo se describe a sí mismo?

**J.I.:**

“Aferrado a mi lápiz / como un náufrago a su madero / fui naciendo entre carbonillas y papeles. // Desde el blanquinegro / de los negativos / hasta la afirmación de los colores / entrevistos / más allá de mis cotidianas disidencias. // De un modo secreto / construyo la subversión / de un orden caótico en su origen / y en sus imprevisibles / consecuencias. // Asumí mi tarea bífidamente. // Soy / por lo que parece / un morocho de buena estampa. / Esa es la opinión del espejo / y las mujeres. / Crean en mi fervor amoroso / en las risas / encubridoras de escondidos terrores. // La luz excesiva / enturbia mis percepciones. / Se contraponen / con iluminaciones internas / indispensables / para proponer las formas del mundo. // Resultado de las multiplicidades / el Uno / me integra y yo lo descompongo, / lo trituro y lo reconstruyo, / con los elementos que modelan / su forma. // Entre lo Uno y lo Múltiple / soy un modo particular / de entender / el conjunto que me incluye. / Sé / que nunca podré ser otra cosa: / traductor parcial / de un círculo / cuya circunferencia me traspasa / y cuyo centro / es una ilusoria conjetura. // Suelo reírme fuerte. / Disimulo mis tembladeras / con bondadosos dientes. / La alegría que muestro / es la forma ostentosa de mi cortesía. // Empuño

mis herramientas. // Trataré de vencer / la sombra de los interrogantes /  
cincelando las formas / maceradas por el tiempo. // La mención y la alusión  
/ moldearán un conjunto lugar / en mis traducciones. // Es lo que intento  
transmitirte. / Por una vez emerjo del papel / con un texto distinto. // Elegí  
algunas antiguas palabras / para encarnarme en ellas y penetrarte. // Pujante  
macho cabrío / soy / un reflejo del reflejo. // No te fíes de mi mansedumbre”  
[“El pintor y su modelo”, Poemas medidos por el tiempo, 2012: 89-91].



## DOCUMENTO

**CORA O LA PARTIDA DE CAZA,  
DE MIGUEL CANÉ (PADRE)  
EN EL BICENTENARIO DE SU NACIMIENTO  
Edición crítica y anotada**

Cora or The Hunting Party, of Miguel Cané (father) on the Bicentennial  
of his Birth. Critical and annotated edition

**Beatriz CURIA**

Conicet-UBA, U. del Salvador

beatrizcuria@hotmail.com

**Resumen**

Se presenta la primera edición científica de *Cora o La partida de caza*, de Miguel Cané (p.); publicada por primera vez en *El Museo Literario* (1859), la novelita de Cané –mencionada alguna vez en vida del autor– permaneció desconocida durante las últimas décadas del siglo XIX, el siglo XX y parte del XXI.

**Palabras claves:** edición, *Cora*, Miguel Cané (padre), Crítica Textual, novela argentina.

**Abstract**

Here is presented the first scientific edition of *Cora or The Hunting Party*, of Miguel Cane (p.), published for first time in *El Museo Literario* (1859); the brief novel of Cané, mentioned in the author's life, remained unknown during the last decades of the XIX<sup>th</sup> century, the XX<sup>th</sup> century and part of XXI<sup>st</sup>.

**Keywords:** Edition, *Cora*, Miguel Cané (father), Textual Criticism, Argentine Novel.



## Un Boccaccio americano

En 1857, Montevideo padeció una epidemia de fiebre amarilla que exterminó a buena parte de su población. Fallecían unos 20 habitantes por día y el 7 de abril la cifra aumentó a 37. Las familias pudientes se alejaban de la ciudad en busca de salvación, señala el *Comercio del Plata* del 15 de abril [3]. Al día siguiente, el mismo diario [3] publica un artículo acerca de las actividades de quienes habían huido: “Bailes y tertulias, sin hablar de la plaza de toros y sus emociones”, y mesas servidas con comidas francesas por las familias lugareñas a sus huéspedes montevidianos, alegraban a los “inmigrantes” que olvidaban así, se decía, el terror. “Sólo faltaba, y tal vez lo hubo, un Boccaccio uruguayo” [Barrán: 205].

Y lo hubo: fue Miguel Cané, padre, el primer novelista argentino.

Por ese entonces, Cané se hallaba en la ciudad sitiada por la peste. Escribió sobre el episodio en su novela *Eugenio Segry o El Traviato* [Cané 1858]<sup>3</sup> y en la breve narración que aquí se edita por primera vez después de su publicación por entregas en *Museo Literario: Periódico semanal de literatura en general, teatro y modas* (1859).

*Cora* no se encuentra entre las novelas más destacadas del autor. No obstante, ofrece aspectos singulares que interesan especialmente para la historia sociocultural del Río de la Plata:

- Costumbres del Uruguay.
- Costumbres de la Argentina.
- Conformación poblacional del Río de la Plata desde el punto de vista de la integración de etnias.
- Influjo de la cultura y de las costumbres europeas y de las Américas.
- Educación de la mujer, particularmente libre en el caso de Cora, si se toma como parámetro la educación de las jóvenes rioplatenses, a la cual alude la propia Cora en el curso de la novela. El hecho de que su padre sea norteamericano está determinado seguramente por las ideas de la generación de 1837 – compartidas por el autor– en la medida en que sus integrantes promovían la cultura, la educación y la independencia de las mujeres [Curia 2000].

Diversos textos de nuestro siglo XIX apuntan a la libertad de costumbres de las norteamericanas solteras. Además del conocimiento de la sociedad de los Estados

---

<sup>3</sup> Datada por el autor: “Montevideo, Junio de 1857”.

Unidos a través de viajes propios, los autores de esos textos están familiarizados con las ideas que expone Tocqueville en *La democracia en América*:

Los americanos, que han conservado en la sociedad la inferioridad de la mujer, no han escatimado esfuerzo para elevarla al nivel del hombre en el mundo intelectual y moral, y en esto me parece que han comprendido admirablemente la verdadera noción del progreso democrático [182].

Remito, para un desarrollo de los aspectos enumerados más arriba, a Curia [2012]. Para ubicar el texto de Cané en la trayectoria de la novela argentina, a Molina [2011].

La novelita fue mencionada alguna vez antes de su impresión [Magariños Cervantes] y luego vivió en silencio, archivada, hasta que la perseverancia de un equipo de investigación ha permitido rescatarla<sup>4</sup>.

## Esta edición

He tomado como base el texto de *Cora* publicado en 1859, hoy casi inaccesible para especialistas y –en grado mucho mayor– para el público en general:

Miguel Cané [padre]. 1859. “Episodio de la peste: Á la señorita Da. Corina Madero; Cora o La partida de caza”. Museo Literario. 2-3, 14-6, 31-2, 39-41, 53-4, 65-7.

Conozco un ejemplar en la Biblioteca del Congreso, proveniente de la Biblioteca Juan María Gutiérrez de esa institución.

He tenido en cuenta otras novelas de Cané –cuyo texto he editado– a fin de establecer si algunos errores le pertenecen o son fruto del trabajo de la imprenta.

## 1. Plano gráfico-fónico

1.1. Realce en cursiva o versalita: se respeta el existente y se agrega el necesario.

1.2. Puntuación:

---

<sup>4</sup> Texto detectado por la Dra. Hebe Beatriz Molina, cotitular del subsidio PIP 006/09 del Conicet, que he dirigido. La Lic. Nuria Gómez Belart (USAL), integrante del equipo, ha realizado una primera digitalización del texto.

- 1.2.1. El uso de coma (‘,’) antes de la cópula marca una pausa propia del estilo de Cané y otros escritores de la época. Muy a menudo, antepone en sus textos la coma a la cópula (‘, y’), cuando la forma correcta, lógica e inteligible sería la inversa (‘y,’). También suele separar con coma (‘,’) el sujeto del predicado. En general, elimino estas formas inadecuadas, pero las conservo cuando, con evidencia, son intencionales y marcan pausas respiratorias o de sentido habituales en el autor.
  - 1.2.2. Algunas veces —en enumeraciones— aparecen dos puntos (‘:’) que se reiteran para separar los elementos que se enumeran, o rayas con valor de dos puntos (‘—’). Este rasgo es frecuente en otros textos de la época. Sustituyo las rayas (‘—’) por dos puntos (‘:’) y los dos puntos reiterados, por comas (‘,’) o punto y coma (‘;’), según corresponda.
  - 1.2.3. Cierre de signos de exclamación (‘!’) y de interrogación (‘?’) sin haberlos abierto previamente. Los abro en todos los casos: (‘!’) y (‘?’).
- 1.3. Barbarismos y solecismos: los puntualizo en nota.

## 2. Plano morfosintáctico

- 2.1. Género y número de los nombres inadecuado a la concordancia.
- 2.2. Casos de leísmo, usuales en la época.
- 2.3. Fallas en la *consecutio temporum*. (Las indico en nota).
- 2.4. Omite más de una vez emplear la contracción ‘del’. Lo consigno en nota.
- 2.5. ‘Debe’ y ‘debe de’: confusión, todavía hoy frecuente en el habla de la Argentina, entre ‘deber’ y ‘deber de’ (obligación y probabilidad). Lo indico en nota.

## 3. Plano léxico semántico

- 3.1. Neologismos: Existe uno (‘ambaciones’). Lo respeto y aclaro en nota.
- 3.2. Arcaísmos: los conservo (‘rigoroso’) y aclaro en nota.
- 3.3. Vocablos en lengua extranjera: es frecuente que el autor utilice expresiones en francés o italiano. Aclaro en nota y destaco en cursivas. Muchas veces, su grafía es antojadiza.
- 3.4. Vocablos calcados del francés: ‘infrabilidad’.
- 3.5. Anteposición de artículo a los nombres de países, como en francés o italiano: ‘la Italia’, ‘la Francia’, ‘la Holanda’.
- 3.6. Giros coloquiales: “...de comer para”, “lo de”.

## Edición modernizada

El punto de partida son las “Normas para la transcripción...”.

He tenido particular cuidado en evitar que los cambios de puntuación alterasen el sentido del texto, que muchas veces resulta anfibológico por errores de sintaxis o puntuación.

1. Actualizo la grafía (‘expansiones’ → ‘expansiones’, ‘indigestiones’ → ‘indigestiones’, ‘bautizemos’ → ‘bauticemos’, etc.).
3. Agrego notas aclaratorias indispensables y otras cuyo único objeto es permitir que lector siga con facilidad la narración.
4. Corrijo las erratas evidentes: ‘oceano’, ‘adeversa’, ‘constituyo’, etc. En el caso de ‘moral’ por ‘morrall’, error que se repite, estimo que ha sido una *lectio facillior* del cajista.
5. *Género de los nombres*: respeto –previa determinación de que no constituye una errata– la versión de A. Indico inadecuaciones en nota.
6. *Grafía de los fonemas vocálicos y consonánticos*: sigo las pautas fonológicas de la Real Academia Española.
7. *Acento ortográfico*: sigo las pautas fonológicas actuales de la Real Academia Española. Predominan palabras graves con tilde (‘jóven’, ‘dirémos’) –en casos en que corresponde no usarla– y agudas sin tilde (‘queréis’) –cuando es obligatoria–.
8. *Uso de las letras mayúsculas*: Sigo las pautas actuales de la Real Academia Española. No obstante, cuando las mayúsculas asumen valor enfático o afectivo se respeta A. De igual modo se procede con las versales (‘GAUCHO’).
9. *Signos de puntuación*: se adecua la puntuación a las normas académicas actuales, salvo cuando este procedimiento comporte introducir sensibles modificaciones estilísticas. Particularmente, esto ocurre con los puntos suspensivos (‘...’), muy frecuentes en el estilo de Cané y con diversas funciones. El número de los puntos resulta variable. Los reduzco a tres (‘...’), a cinco (‘.....’) o utilizo línea de puntos (‘.....’).
10. Convierto en locuciones palabras compuestas como ‘apesar’ (→ ‘a pesar’), ‘deveras’ (→ ‘de veras’), y a la inversa: ‘por que’ (→ ‘porque’).
11. *Nombres propios*: a) *Nombres de pila*. Grafía de fonemas vocálicos y consonánticos: adopto la grafía actual: ‘Ghitta’ → ‘Ghita’. Consigno en nota la grafía de A. b) *Apellidos de personajes históricos*: actualizo la grafía recurriendo a las fuentes actuales que figuran en la bibliografía y consigno en nota la grafía de A (‘Biron’ → ‘Byron’; ‘Ghoette’ → ‘Goethe’; ‘Rennie’ → ‘Reni’). c) Respeto los barbarismos

y solecismos no contemplados en los puntos anteriores, pero aclaro en nota cuál es la forma correcta.

13. Respeto las bastardillas incluidas en el texto.
14. No traduzco los vocablos extranjeros. Procedo de igual manera en cuanto a su grafía que con los españoles, previa consulta de las fuentes pertinentes.

## Notas

1. No existen notas del autor.
2. Anoto palabras de uso infrecuente en el habla argentina actual y algunas otras muy corrientes en el país que pueden resultar desconocidas para el lector extranjero ('mate', 'gaucho') y otras que no existen en el diccionario académico y parecen traducidas del francés. En la mayor parte de los casos la anotación tiende a precisar el alcance –muchas veces distinto del hoy vigente– con que el vocablo es utilizado ('envidia' por 'deseo').
3. No incluyo por lo general notas con datos sobre personajes (ej. "Byron"), o sucesos históricos muy conocidos en la cultura universal y fácilmente localizables en diccionarios enciclopédicos. No obstante, la reconstrucción del contexto sociohistórico y cultural en el que ha surgido el texto estudiado –contexto imprescindible para percibir su valor textual– requiere muy a menudo consignar datos que resultarían superfluos en otra clase de trabajo. Imagino, además, que un lector no argentino requerirá información adicional sobre personajes históricos o lugares, y la incluyo. Prefiero acompañar al lector –no sólo al especialista– en su recorrido por estas antiguas páginas con la ayuda necesaria, aunque parezca un exceso de prolijidad. No pueden desdeñarse los cambios sociales e históricos que se han producido en el curso de los más de ciento cincuenta años que transcurrieron desde la edición de 1859.
4. Cuando lo considero necesario, remito a las fuentes de las notas.

## Abreviaturas y signos utilizados

A: texto publicado en la *editio princeps* (y única).

/: final de verso o línea.

( ): encierran mis aclaraciones.

Números arábigos volados (<sup>1</sup>, <sup>2</sup>, <sup>3</sup>, etc.): remiten a las notas a pie de página.

E: errata.

E?: probable errata.

[...]: supresiones en las citas.

[ ]: agregados en las citas o el texto.

## Bibliografía mínima

- ABAD DE SANTILLÁN, DIEGO. 1951. *Diccionario de argentinismos de ayer y de hoy*. Buenos Aires: Tipográfica Editora Argentina. Se ha consultado también otra edición de 1991.
- . 1956-1964. *Gran enciclopedia argentina*. Buenos Aires: Ediar.
- BARCIA, JOSÉ. 1978. *Diccionario hípico: Voces y expresiones rioplatenses*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS. 2003. *Diccionario del habla de los argentinos*. Buenos Aires: Espasa.
- AZAÏS, PIERRE-HYACINTHE. 1810. *Des compensations dans les destinées humaines*. Paris: Leblanc.
- CASARES, JULIO. 1997. *Diccionario ideológico de la lengua española*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CANÉ, MIGUEL. 1858. "Eugenio Segry o El Traviato". *La Tribuna*, 21 mar.-13 abr.: 1, folletín.
- COLUCCIO, FÉLIX. 1981. *Diccionario folklórico argentino*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- CURIA, BEATRIZ. 1993. "Perspectivas sobre la estética de Miguel Cané (padre)". *Revista de Literaturas Modernas*, 27. Número homenaje al Dr. Adolfo Ruiz Díaz. Mendoza: 163-91.
- . Edición crítica, estudio y notas. 1996. *El Cané desconocido. Miguel Cané (padre): "Marcelina"*. Buenos Aires: Centro de Integración Cultural de la Sociedad Científica Argentina, Departamento de Edición y Crítica Textual Literatura Argentina (Ectla).
- . 2000. "La realidad educativa argentina hacia 1838. El enfoque de Miguel Cané, padre". *Palabra y Persona*, 7, Buenos Aires: 114-24.
- . 2001. "Italia en los Apuntes de viaje de Miguel Cané (padre)". *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas; Nueva York, 16-21 de julio, 2001*. Lerner, Isaías; Nival, Robert; Alonso, Alejandro, eds. Newark, Del.: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs.
- . 2002. "Literatura y política en la Argentina del siglo XIX". *Palabra y Persona*, 9. Buenos Aires: 122-33.
- . 2004. *Cané inédito: "Roma". Apuntes de viaje de Miguel Cané (p.)*. CD ROM. Buenos Aires: UBA, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas"-Ediciones Laurel del Sur.
- . 2007. "Miguel Cané, (1812-1863), primer novelista argentino". *Decimonónica*, 4. 1: 23-32. En línea: <<http://www.decimononica.org>>.
- . 2012. *El primer novelista argentino: Miguel Cané (padre). (1812-1863)*. Buenos Aires: Teseo.
- CASTELLANOS, ALFREDO R. 1971. *Montevideo*. Montevideo: Editorial Nuestra Tierra.
- Diccionario básico Espasa*. 1980. Madrid: Espasa-Calpe.
- Diccionario biográfico, histórico y geográfico argentino*. 1997. Buenos Aires: El Ateneo.
- Diccionario enciclopédico hispanoamericano de literatura, ciencias, artes, etc.; Redactado por distinguidos profesores y publicistas de España y América*. S.f. Buenos Aires: Jackson.
- Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. 1908-1994. Madrid: Espasa-Calpe.
- GONZÁLEZ PORTO; BOMPIANI. 1963. *Diccionario literario de autores de todos los tiempos y de todos los países*. Barcelona: Montaner y Simón.
- . *Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*. 1967. 2° ed. Barcelona: Montaner y Simón.
- LAROUSSE, PIERRE. 1953. *Larousse du XX<sup>e</sup> Siècle, Publié sous la direction de Paul Augé*. Paris: Larousse.
- Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> Siècle français, historique, géographique, mytologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc. Reimpression de l'édition de Paris: 1866-1879*. 1982. Genève-Paris: Slatkine.

*Le cirque Franconi: Détails historiques sur cet établissement hippique et sur ses principaux écuyers / recueillis par une chambrière en retraite; avec quelques portraits gravés à l'eau-forte par Frédéric Hillemacher.* 1875. Lyon: Impr. d' A. L. Perrin et Marinet. En línea: <gallica.bnf.fr/ark:/12148/...>.

MAGARIÑOS CERVANTES, ALEJANDRO. 1858. "Miguel Cané". *Obras del Dr. D. Alejandro Magariños Cervantes*. Buenos Aires: Imprenta de Mayo. III, 18-23.

MOLINA, HEBE BEATRIZ. 2011. *Como crecen los hongos: La novela argentina entre 1838 y 1872*. Buenos Aires: Teseo.

MOLINER, MARÍA. 1981. *Diccionario de uso del español*. 2 vols. y edición en CD. Madrid: Gredos.

MUJICA LÁINEZ, MANUEL. 1942. *Miguel Cané (padre): Un romántico porteño*. Buenos Aires: C.E.P.A.

*Museo Literario: Periódico semanal de literatura en general, teatro y modas.* 1859. Carlos L. Paz y Lisandro Paganini, eds. Buenos Aires: Imprenta de Mayo.

"Normas para la transcripción de documentos históricos panamericanos, aprobadas en octubre de 1961, en Washington, en la Primera Reunión Interamericana sobre Archivos". 2000. Tanodi, Branka M., "Documentos históricos: Normas de transcripción y publicación". *Cuadernos de Historia*, Serie Ec. y Soc., 3, Arch. y Ftes., Córdoba: 259-70.

PERROT, MICHELLE. 2009. *Mi historia de las mujeres*. Buenos Aires, F. C. E.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 1992. *Diccionario de la lengua española [DRAE]*. 2 vols. y CD ROM. Madrid: Real Academia Española. Versiones en línea: <buscon.rae.es/diccionario/drae.htm>.

---; ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LENGUA ESPAÑOLA. 2005. *Diccionario panhispánico de dudas*. Madrid: Santillana.

REY-DEBOVE, JOSETTE; REY, ALAIN. 2001. *Le Nouveau Petit Robert: Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la Langue Française*. Ed. en papel y en CD. París: Dictionnaires Le Robert.

SERVANTIE et al. 2005. *El Imperio Otomano en la Europa Renacentista / L'Empire Ottoman dans l'Europe de la Renaissance*. Leuven: Leuven University Press.

VAPERAU, G. 1865. *Dictionnaire Universel des Contemporains, contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers [...]*. 3 e. Paris: Hachette.

VIDART, DANIEL; PI UGARTE, RENZO. 1969. *El legado de los inmigrantes, II*. Montevideo: Nuestra Tierra.

**EPISODIO DE LA PESTE  
A LA SEÑORITA DOÑA CORINA MADERO  
CORA O LA PARTIDA DE CAZA  
Por Miguel Cané**

**La partida**

—Quieta, Chola, que me harás voltear del caballo —decía una *écuyère*<sup>1</sup> como se dice en Franconi<sup>2</sup> a una preciosa perra perdiguera que brincaba por acariciar el pie de la amazona. —Juicio, te digo, porque hoy no es broma: seis leguas a galope, y un día entero de caza. ¡Ea! ¡Atrás y tranquila!

Cora monta a caballo como la Paulina<sup>3</sup> del Hipódromo de París, nada como un pescado<sup>4</sup> y es una de las más hábiles tiradoras de escopeta de la numerosa sociedad que la acompaña en sus gustos algo varoniles.

Antes de la Revolución de Mayo<sup>5</sup> la linda y graciosa criatura que hablaba así a su perra habría ido tal vez a pagar sus delitos de libertinaje a un hospital de locos<sup>6</sup>; hoy es sin embargo el encanto de sus muchos amigos, modelo de educación civilizada, conocedora de sus deberes, firme en sus creencias y perfectamente amable con los que merecen su aprecio.

La epidemia<sup>7</sup> hacia prodigios en Montevideo y Cora, como otras tantas señoritas, había seguido a sus padres<sup>8</sup> al campo.

Sería curioso narrar en un solo episodio todas las peripecias de esa campaña forzada de la mayor parte de la población, como hacía Goya en un solo pegote de pintura para

---

<sup>1</sup> *écuyère*: fr. Amazona de circo. Caballista. Jineta.

<sup>2</sup> **Franconi**: Circo fundado por el veneciano Antonio Franconi en París, en el siglo XIX.

<sup>3</sup> **Paulina**: famosa *écuyère*, en el circo de los Jeannet (París) hacia 1850-60, y en el circo Martinetti.

<sup>4</sup> Correspondería 'pez'; pero 'pescado' es bastante usual, aún hoy, en el habla popular argentina para referirse a peces vivos.

<sup>5</sup> La Revolución de Mayo aparece como gozne entre las costumbres del Antiguo Régimen y las nuevas.

<sup>6</sup> Hay testimonios de que esto ha ocurrido en algún momento de la historia [Perrot].

<sup>7</sup> Epidemia de fiebre amarilla en Montevideo. 1857.

<sup>8</sup> En este caso, solamente al padre. Redacción ambigua.



formar una alegoría fantástica o histórica; pero la pluma no es el pincel, ni el que esto escribe tiene lo que al pintor español le sobraba.

Hablemos hoy de Cora para ocuparnos otro día de Olga, de Dolores, de Julia, de Luisa, y de Isabel, porque el canevás<sup>9</sup> es grande, y cada una de ellas tiene en él su puesto.

Empezamos su historia descubriéndola montada en su alazán, crines blancas y sedosas, esbelto y vigoroso como el potro de Zara<sup>10</sup>, dócil y cariñoso como el corcel de Talismán<sup>11</sup>. Ambos se conocen y por lo mismo se respetan: el uno comprende la destreza y valor de la otra, y esta cuenta orgullosa con las nobles prendas de su potro. Son dos amigos como el viejo criado o como el viejo perro de caza. No hay temor de que Zizim<sup>12</sup> falte a las conveniencias de su rol, ni que Cora, por atolondramiento o por jactancia, fatigüe y maltrate a su graciosa cabalgadura. Ambos están en su puesto, como la estatua ecuestre de Enrique IV en el Puente Nuevo de París.

La orden de partir estaba dada, y hombres y damas se reunían en el patio de la casa de campo de Mr. Plick, padre de Cora y antiguo negociante norteamericano, establecido en Montevideo desde su infancia<sup>13</sup>.

Viejo republicano, había participado de todas las peripecias del país, sin perder por eso de vista sus negocios, ni despreñar a la fortuna; contento de su suerte, vivía con su hija que era toda su familia en su linda propiedad del Paso de las Dársenas<sup>14</sup>.

---

<sup>9</sup> A: canovar

**canevas.** En francés, trabajo de tapicería realizado sobre una tela gruesa. La idea en este caso es de un tapiz grande. **Canevá.** En español: "(Amér.) Cañamazo. **3.** m. Tela de tejido ralo, dispuesta para bordar en ella con seda o lana de colores. **4.** m. La misma tela después de bordada" [DRAE]. (Esta última acepción es la que utiliza Cané).

<sup>10</sup> **Zara:** Cané parece identificar a Zara con Zizim o Djem, en disputa con su hermano, el sultán Bayezid, sucesor de Mahomet II en el gobierno del Imperio Otomano (siglo XV).

<sup>11</sup> Se refiere a *El Talismán*, novela de Walter Scott.

<sup>12</sup> A Zizin

**Zizim o Djem.** Se dice que, cuando Zizim entró en Roma, lo hacía cabalgando un caballo blanco, propiedad de Rodrigo Borgia (Inocencio VIII).

<sup>13</sup> Para elaborar sus personajes de Cora y el señor Plick, Cané se inspira en su primera esposa, Lucianita Himonet, a quien había visto por primera vez como una joven amazona acompañada por su padre. El señor Himonet era un comerciante francés residente en Montevideo. Cané y Luciana se casaron el 31 de agosto de 1839. La joven, a quien Miguel adoraba, murió el 10 de junio de 1847 [Mujica Láinez]. **Plick:** Nombre que posiblemente Cané tome prestado de *Plick y Plock*, de Eugenio Sue (1831).

<sup>14</sup> No he detectado el lugar.

En nuestras democráticas partidas de caza, la voz humana hace el oficio del cuerno inglés; y el señor Plick, hombre sano y vigoroso daba la orden de ponerse en camino como el veterano acostumbrado a esas funciones.

—A caballo, a sus coches, señores y señoras; el día es corto y las perdices del Colorado<sup>15</sup> nos esperan. Trom<sup>16</sup> —decía a su viejo perro inglés que seguía humildemente todos sus pasos—, a tu puesto en el coche. Tú no nos seguirás a pie. Ve<sup>17</sup>, viejo amigo, nosotros no podemos ni debemos fatigarnos; ahora nos pertenecen los goces, sin pagar el precio que pagan los jóvenes —y con la mayor alegría montó en su carruaje.

Jinetes donde le esperaba el abogado doctor don Teófilo K., enemigo encarnizado de las perdices grandes y chicas, de los patos, de las becacas y todas esas pobres inocentes criaturas de Dios. Y carruajes, criados y perros partieron, haciendo saltar el polvo del camino, como la nave hace saltar la espuma de las olas.

—¡Buen viaje, alegría! —gritaba la vieja Ghita<sup>18</sup>, desde la puerta de la casa, a su Cora que, como la mariposa, seguía con su cuerpo las ondulaciones del galope de su corcel.

—Vendrá —decía Cora al gallardo joven que tenía a su lado—. Los porteños son algo ligeros de carácter, pero nuestro amigo ha pasado ya la edad de las veleidades. Me ofreció venir y no lo dude usted, nos alcanzará en el Paso de las Piedras<sup>19</sup>. Tiene tantas ocupaciones, que no siempre puede disponer de su tiempo, ni llenar su palabra con la exactitud que él exige de los otros. Parece increíble, pero mucho me falta cuando no es de los nuestros; usted lo sabe, Enrique; yo soy para ustedes, jóvenes alegres y seductores, la muchacha bonita de dieciocho años, dispuesta a todos los placeres convenientes a las ligerezas de los momentos perdidos, pero para él soy otra cosa, soy la esperanza de reposo del largo y borrascoso viaje de la vida: ustedes le<sup>20</sup> respetan y le quieren, y yo le conozco mejor que todos ustedes porque le he estudiado profundamente.

—No tiene usted necesidad de decírmelo, y si yo estuviese celoso bien podría contar en dos palabras la historia de esos estudios, y también las de las lecciones que ha<sup>21</sup>

<sup>15</sup> **Arroyo Colorado.** Curso de agua que recorre los departamentos uruguayos de Montevideo y Canelones.

<sup>16</sup> *Trom*: En antiguo irlandés significa: 'pesado', 'serio', 'grave' y también 'adicto'.

<sup>17</sup> A Va (E)

<sup>18</sup> A Ghitta

*Ghita* es diminutivo del italiano *Margherita*.

<sup>19</sup> Paso en el arroyo Las Piedras, curso de agua en el actual departamento uruguayo de Treinta y Tres.

<sup>20</sup> Leísmo

<sup>21</sup> A han

recibido para completarlos: pero rompería el pacto que hemos celebrado y yo soy hombre de palabra antes que todo. Comprendo que usted le aprecie en lo que vale Conrado<sup>22</sup>, pero que usted le ame, Cora, con esa pasión seria y profunda, que no es de su carácter ni de su edad, es de veras un fenómeno que no puedo explicarme.

—Eso proviene que usted no ha amado nunca sino como se ama en las tertulias, en los teatros, en los ratos que se dan al placer de los sentidos y no a los placeres íntimos del alma. Si usted amase el alma con el alma, como dice Guarini<sup>23</sup>, usted no encontraría extravagante esta pasión que me lanza como un reproche, sentiría usted el sonido de la voz de su amada, a la aproximación de su persona, al ruido de sus pasos, a la persuasión de su palabra, al aspecto de su rostro una armonía con su existencia propia que lo obligaría a creer que ella era una parte de usted mismo.

”En el sueño y en el baile, en la iglesia y en los paseos al aire propio, en el ardor de la caza o en medio de las ambiciones<sup>24</sup> de la música, ese imán estaría dentro de usted y le haría adivinar todo lo que pasaba, segundo por segundo, en esa otra parte de usted mismo, porque hay un magnetismo irresistible en las pasiones verdaderas. ¡Oh!, amigo mío, ustedes son profanos a esta religión que yo adoro, y no comprenden la única dicha que yo preveo en la vida. Amor, ch’á nullo amato amar perdona<sup>25</sup>... — y, como si hubiese perdido su alegría, la graciosa criatura inclinó la cabeza sobre el pecho, detuvo el galope de su caballo y se entregó a una silenciosa meditación... El joven que la acompañaba siguió el ejemplo y, sin pronunciar una sola palabra, puso al tranco su fogoso animal, permaneciendo al lado de Cora.....

—¿Miran ustedes o duermen acariciados por los rayos del sol? —dijo Eugenia, que pasó rozando con Cora en su brioso tordillo<sup>26</sup> que jugaba con el freno, orgulloso de la mano que le conducía.

---

<sup>22</sup> A Corrado

**Conrado:** Así se llama el héroe de *El Corsario*, de Byron. Encarna el tipo del hombre atormentado y fatal byroniano. También es un personaje de *El Talismán*, de W. Scott.

<sup>23</sup> Giovanni Battista **Guarini**, poeta italiano autor de *El pastor Fido* (1590), o bien el humanista del mismo origen Guarino Guarini (siglo XVII).

<sup>24</sup> Vocablo de significado desconocido. No se trata de una errata por ‘ambiciones’, que no cuadra con el contexto. Presumo que Cané intenta expresar la idea de indefinición presente en el prefijo latino ‘amb-’ (‘alrededor’) [Moliner].

<sup>25</sup> *A Amor, ch’á mull amato amar perdona*

Verso de *La divina comedia* [Infierno, V, 103]: “El amor, que al que es amado obliga a amar” (Episodio de Paolo y Francesca).

<sup>26</sup> Caballo que tiene el pelo mezclado de color negro y blanco, como una persona canosa [Barcia].

—¿Ya están ustedes cansados? —dijo el doctor don Teófilo, estirando la cabeza por la portezuela del coche.

—¿Qué es eso, Cora? —gritó el viejo y rubicundo norteamericano—. ¿Quieres un trago para calentar el estómago?

La voz del padre quebró el hilo de las reflexiones de la joven y, como si despertase de un sueño, galopó presurosa al lado del carruaje, a contestar a su bueno y cariñoso amigo.

—Nada, no es nada, padre. Luego te diré por qué iba despacio. No estoy cansada, ni tengo ganas de tu cordial maravilloso. Verás que pronto me pongo en el paso de las Piedras... ¿Quieres llevarme a Chola?... Mira cómo saca la lengua; así perderá el olfato y tú me ganarás las perdices con ese odioso Trom, que no huele sino que adivina dónde están. Sé bueno, pues, y llévame a Chola ahí, a tus pies.

—¡Oh! Pretextos, mi querida... Trom es el primer perro.

—No; ya sé... pero llévame a Chola, que empieza a fatigarse demasiado... ¿Quieres?... Párate un momento, Juan... —le decía al cochero—. Mírala: ¡Pobrecita!... Llámala y dásela a padre... así, así va bien. Ahora verás si me vuelve a preguntar si estoy cansada... A galope, Enrique... Hasta la vista.

La misma niña que invocaba las ideas del Dante para explicar su juicio sobre el amor, saltaba de los estudios profundos a las espontaneidades de su carácter, que cualquiera habría llamado ligero, mimoso y acaso atolondrado.

Lo hizo como lo dijo: media hora de galope continuo la llevó al precioso paso del Arroyo de las Piedras, ese impúdico hilo de agua que muestra todos los secretos de su seno.

*(Continuará)*

---

(Continuación)

## II

### El almuerzo

—Aquí, sobre este verde —decía el viejo anfitrión—, al reparo de estas piedras, donde el asado podrá hacerse a fuego lento y conservar todo su jugo... Vamos, Juan, prepara todos tus útiles y aguza todo tu talento. Y sobre todo, pronto, porque no creo que el apetito de la concurrencia duerma después de este ejercicio.

Juan era el cochero, el lacayo, el ayudante, el piloto y muchas veces el amo de la fiesta, porque era el *factotum*, como el Barbero de Sevilla<sup>27</sup>, y por consiguiente el hombre necesario.

Juan sacó tranquilamente el asador, un largo pedazo de carne de vaca dorado por la grasa, limpio y apetitoso a la vista; golpeó un eslabón, hizo una hoguera de cardos<sup>28</sup> secos y encendiendo una pajuela de azufre, la acercó a los capullos de los cardos que convirtieron en llama casi simultáneamente toda aquella montaña de combustibles. Luego colocó los fiambres, llevó el vino al agua del arroyo y se sentó tranquilamente a favor del viento para evitar el humo que se desprendía como de la chimenea de un vapor<sup>29</sup>, denso y abundante.

La concurrencia se había derramado por los alrededores, al lado de los coches, y a las inmediaciones del fogón. La dulce libertad reinaba en todas partes, y cada uno se divertía a su gusto. Los viciosos de mate<sup>30</sup>, esta bebida que los extranjeros desprecian porque no la conocen bien, permanecían clavados al lado del fuego y los buenos decididos hacían gala de la ligereza y de la facilidad del espíritu, para entretener a

<sup>27</sup> Personaje de la *opera buffa* homónima (1816), de Gioacchino Rossini.

<sup>28</sup> “**cardo**. (Del lat. *cardus*). 1. m. Planta anual, de la familia de las Compuestas, que alcanza un metro de altura, de hojas grandes y espinosas como las de la alcachofa, flores azules en cabezuela, y pencas que se comen crudas o cocidas, después de aporcada la planta para que resulten más blancas, tiernas y sabrosas [...]”. Esta definición de ‘cardo’ aportada por el *DRAE* no resulta precisa, dada la gran variedad de especies que responden a tal denominación. Sospecho que la planta aludida por Cané no es idéntica a la que conocemos mayormente en la pampa argentina, especialmente en la actualidad. Según Coluccio: “**Cardo**. (*Argemone mexicana*). Planta herbácea espinosa que prospera en casi todo el país [...]” (Se refiere a la Argentina).

<sup>29</sup> Se refiere por metonimia a una nave de vapor.

<sup>30</sup> **Mate**: “(Del quechua *mati*, calabacita). 1. m. Infusión de yerba **mate** [*Ilex paraguayensis*] que por lo común se toma sola y ocasionalmente acompañada con yerbas medicinales o aromáticas” [*DRAE*]. También se llama ‘mate’ a la calabacita ahuecada en que por lo general se prepara y sirve la infusión. Muy popular en la Argentina y el Uruguay.

la concurrencia; mientras que los poltrones saboreaban, tirados sobre la yerba, la dulzura del aire, la vista graciosa e inocente de los campos y la sabrosa embriaguez de la pereza.

Cora jugaba con su Chola, haciéndola saltar con su látigo. Enrique reía a carcajadas, y todos creían que el único pensamiento de la joven era el almuerzo, la alegría presente y las perdices que la esperaban. ¡Sin embargo, de cuando en cuando, se habría podido sorprenderle una mirada inquieta, ávida, hacia el camino por donde habían venido y un gesto imperceptible de impaciencia! Pero Enrique no era hombre a descubrir misterios y todo el mundo se encontraba ocupado de otras cosas.

De improviso, se desprenden del fogón el doctor Teófilo y Mr. Plick y se dirigen presurosos al carruaje. Sube a él el primero de los dos y baja inmediatamente con una caja de pistolas de desafío; Cora lo ve y se lanza como el rayo sobre el doctor que, con mano trémula, buscaba<sup>31</sup> en su bolsillo la llave de la caja, y la arrogante criatura, con la decisión de una Sabina<sup>32</sup>, le toma el brazo gritándole y sacudiéndole violentamente:

—¿Qué va usted a hacer? ¿Qué es esto, señor?...

—Voy a probar a su padre de usted que sé tirar la pistola mucho mejor que él y que mis ojos descubren claro un peso fuerte<sup>33</sup> en el aire: déjeme usted sacar las armas y, luego que haya vencido al viejo presuntuoso que me acaba de desafiar, tendré el honor de vencer también a su preciosa hija.

—¡Ah! Eso es diferente —dijo Cora y volvió a divertirse con su perra.

El abogado armó sus pistolas, las cargó por su propia mano, el peso fuerte fue lanzado al aire, salió el tiro, y cayó sin haber encontrado la terrible bala del jurisconsulto. Un “¡Bravo!” universal, como en las asambleas populares, coronó la derrota Y el abogado pretendió justificarse culpando al adversario de no haber lanzado a tiempo la moneda.

Entre tanto el asado a lo GAUCHO<sup>34</sup> empezaba a dorarse y a destilar ciertas gotas, que los héroes de Homero habrían recogido en copas de oro y que nosotros, pródigos indigentes, abandonamos a la llama que avarienta las devora presurosa.

---

<sup>31</sup> Correspondería ‘busca’.

<sup>32</sup> Alude a la actitud de las mujeres sabinas que, según la mitología romana, se interpusieron entre sabinos y romanos durante un combate a muerte y procuraron la paz.

<sup>33</sup> **Peso fuerte**: moneda uruguaya acuñada en 1844.

<sup>34</sup> En versales en el original.

—Está pronto —dijo Juan al fin y, clavando el asador en medio del círculo de los fiambres, se dirigió al arroyo en busca del vino que refrescaba.

¿Será necesario decir que los fiambres, el asado y cuanto se encontraba en la mesa campestre fue devorado en algunos minutos? Los que salen al campo y han sentido una sola vez la exigencia brutal del apetito, aguzado por el fresco de la mañana, por el movimiento, por la robustez o por la debilidad de los órganos digestivos, no encontrarán extrañío que nuestra reunión de cazadores consumiera como el rayo lo que en la vida ordinaria le habría servido para alimentarlo<sup>35</sup> tres días.

El doctor Teófilo fatigaba los pulmones y el estómago al mismo tiempo, y se habría podido creer que el ayuno era compañero inseparable de su mutismo, a pesar de su reputación de gastrónomo inteligente y de su popularidad como jurista de talento. El caso es que ocupaba a toda la sociedad con su charla vehemente y espiritual, y devoraba como un torbellino de fuego cuanto caía a la distancia de su brazo: todos lo oían o fingían escucharle, y todos le miraban aterrados de esa potencia devoradora que amenazaba ruina y destrucción para el futuro.

—¡Qué apetito! —dijo Cora al fin, viendo que el doctor pasaba del pastel de liebre al asado, y del asado al pato, del pato al pavo, del pavo al pichón y al<sup>36</sup> carnero frío, del burdeos al jerez, del jerez a los dulces y budines, de los budines al marsala, del marsala al agua, del agua al coñac y del coñac al marrasquino y a cuanto encontraba por delante.

—Excelente, querido —dijo el doctor, sin soltar la botella de vino del Rhin, que tenía en una mano, y la sabrosa pechuga del<sup>37</sup> pavo, que tenía en la otra—. Magnífica idea la de este almuerzo al lado de un arroyo al aire libre, bajo la bóveda del cielo, a la manera de los convites de los griegos de las edades primitivas. Así se comprende por qué los Aquiles, y los Ulises devoraban un buey cada uno sin peligro de las indigestiones... Me habéis vencido a la pistola —le dijo sin interrumpirse al señor Plick— y ahora yo os desafío al jerez. Estos duelos no son aún bastante conocidos en América, pero lo son y en mucho entre los estudiantes alemanes. ¿Quiere usted probar?

—Será la primera vez que diga a usted que no, querido doctor, porque necesito de mi vista para las perdices grandes que no están muy lejos de nosotros.

---

<sup>35</sup> Correspondería 'alimentarse'.

<sup>36</sup> A al y (E)

<sup>37</sup> Corresponde 'de'.

—No me gusta la carne de perdiz —dijo el doctor—. Las persigo por el placer del tiro, pero prefiero un chorlo, una torcaza, un teruteru<sup>38</sup>, a todas las perdices grandes y chicas que ocultan los pajonales de la República<sup>39</sup>.

—No soy de su gusto de usted —dijo Enrique flemáticamente— y sostendré la excelencia de la perdiz grande, en escabeche, o al aceite y vinagre, sobre toda otra clase de *gibier*<sup>40</sup>, como dicen los franceses, que son autoridades inconcusas en materia de cocina.

—Usted no es autoridad competente en la cuestión: el gusto gastronómico, querido amigo, es como el gusto artístico, como el gusto literario y, como todos los gustos complejos, requiere antecedentes y educación idóneas<sup>41</sup>. Un gastrónomo perfecto es aquel que ha hecho viajar su paladar por todos los mundos de la cocina francesa, italiana, española, antiguas y modernas, como el literato ha hecho viajar su espíritu por todos los mundos de la inteligencia, griega, romana, inglesa, italiana, española, francesa y alemana. Presente usted este pastel de hígado de pato a un ciudadano del Chaco<sup>42</sup> y verá que lo arroja por insulso y por feo; obligue usted a un pampa<sup>43</sup> a sorber una ostra palpitante de vida, y verá usted que su estómago se subleva y protesta a gritos contra esta civilización que nos hace devorar vivas las criaturas de Dios. No, amigo, no se resienta usted, pero usted empieza su carrera; y, por excelentes disposiciones que le haya regalado la naturaleza, será necesario convenir en que su gusto no está formado, ni pueda<sup>44</sup> estarlo todavía. Le falta a usted el largo viaje alrededor de todas las cocinas para que su gusto gastronómico sea perfecto y forme autoridad.

—Perdemos el tiempo —decía doña Eusebia, cuando se hizo oír el galope precipitado de un caballo. Todos volvieron la vista y descubrieron la pálida fisonomía de Conrado que, rigurosamente<sup>45</sup> vestido a la cazadora, llegaba con el sombrero en la mano, hasta el grupo que discutía sobre los méritos culinarios de la perdiz. Su frente estaba

<sup>38</sup> Ave sudamericana, conocida también como tero, teru-teru, tero o terotero.

<sup>39</sup> A República (E)

<sup>40</sup> *Gibier*: fr. Carne de caza.

<sup>41</sup> Corresponde 'idóneos'.

<sup>42</sup> **Chaco**. En tiempos de Cané era una región situada al noreste del país, lindante con el Paraguay. Hoy, una provincia de la Argentina ubicada al sur de esa región.

<sup>43</sup> **Pampa**: "(Del quechua *pampa*, llano, llanura).1. adj. Se dice del individuo de un pueblo amerindio de probable origen tehuelche, que habitó la llanura del centro argentino. U. t. c. s. [...]" [DRAE].

<sup>44</sup> Corresponde 'puede'.

<sup>45</sup> **rigurosamente** es arcaísmo por 'rigurosamente'. Aparece con cierta frecuencia en otros textos de Cané, como *Eugenio Segry* o *El Traviato*.



cubierta de polvo y su negro caballo, salpicado de espuma, respiraba difícilmente el aire que parecía huirle del pecho.

—Nos obligáis a ocurrir a las reservas, le dijo el Señor Plick, porque el doctor ha concluido con todas las avanzadas... ¡Ea, Juan!... ¡De almorzar<sup>46</sup> para el señor Conrado!... Muy tarde habéis abandonado la almohada, querido amigo... ya se ve: los periodistas tienen la costumbre de gastar su noche en tantas cosas...

—Pobres periodistas, señor, y pobres hombres del foro. Todo para los otros y nada para ellos. Si hay en estos países algunas víctimas ignoradas, somos nosotros que perdemos la salud, la libertad, y hasta el encanto de la sociedad, por darnos completamente a los intereses ajenos, y a las cuestiones que no aprovechan sino a los que no las estudian; pero hoy se ha roto la rutina, y me verán ustedes cazar como un montaraz, si la señorita Cora es tan amable que me permita robarle una parte de las habilidades de su Chola...

—Pero me parece —dijo Cora— que esta era una cosa convenida... algunas veces estoy celosa del cariño que le tiene a usted mi perra; y mis celos me hacen creer que caza mejor con usted que conmigo.

—Es usted injusta: yo soy la visita, el extranjero, y su Chola es demasiado bien educada para dejar de imitar la amabilidad de su ama... pero si esa preocupación puede robarle a usted algo de sus placeres, me resignaré a cazar sin perro o afectaré gustoso el rol de su ayudante.

—¡Como si usted fuese capaz de ver partir una perdiz sin tirarle, aunque no sea otra cosa que el sombrero, a falta de escopeta! Todo está arreglado, y hoy como otras veces cazaremos juntos con mi Chola, que no nos dejará mucho rato sin tirar... Ahora almuerce usted y vamos, porque nos faltará el día.

—Gracias, señorita, acepto la segunda invitación porque es tarde para la primera y no tengo el menor apetito. ¿Y dónde es el campo de batalla?

—¿Ve usted esa casa blanca que está sobre la altura a nuestra izquierda? Es la propiedad de mi buen amigo don J. L., cabeza que vuela y corazón que siente: un francés del ejército de la Loire; un caballero de otras edades y de otro mundo, un perfecto amigo y un perfecto enemigo. Ya le conocerá usted esta noche, es un tipo que le agradará; ahora vamos a derramarnos por su campo como un enjambre de langostas devoradoras y a destruir en un día la cría de toda la estación, y si usted quiere

---

<sup>46</sup> Giro coloquial. Verbo tácito: 'trae' o 'prepara'.

ser mi compañero, me prometo hacerle *levantar* cuatro o seis perdices grandes, antes de un cuarto de hora... Pero, ¡qué atolondrada! Olvidaba que no se puede caminar con este traje, y que no va bien la escopeta al hombro de una amazona: cuatro minutos y estoy pronta. ¡Ea, señores, los que queréis cazar!... ¡Preparaos o partid! El punto de reunión es la casa blanca que allí veis...

La escena cambió en el acto como una decoración de teatro, y muy luego se vieron desprenderse uno a uno, y dos a dos, a todos aquellos que se proponían divertirse cazando.

El señor Plick con el doctor Teófilo partieron con la escopeta a la espalda, precedidos de Trom que retozaba como un muchacho engañándose a sí mismo.

*(Continuará)*

---

*(Continuación)*

### III

—¡Qué bello reposo de todas las fatigas, y qué ancha recompensa a mis tareas diarias! Todo se olvida y la existencia es un momento, y un momento feliz— decía Conrado a Cora con voz apasionada.

—¡Ah! Por qué me habla usted así, a mí, pobre muchacha atolondrada, que apenas podría comprender las vulgaridades de los hombres de mi fuerza intelectual?... ¿Quiere usted mostrar todo su poder con un enemigo indefenso?... ¡Eso no es generoso!

—Yo creía que el corazón no tenía ciencia... creía que la cabeza de Newton representaba la inteligencia del niño cuando el sentimiento íntimo del alma le ponía en su boca algunas candidices...

—¿Me obligará usted a pedir otra vez perdón?...

—¿Para que lo reciba de rodillas?... Si es así, aquí estoy como el delincuente que espera su gracia.

—¡Oh, yo me volveré loca!...

—Y yo moriré muy desgraciado...

—Vamos, Chola, —decía Cora, sacudiendo su graciosa cabeza como si quisiera arrojar de ella los pensamientos que la atormentaban—; haz algo por mí; dame una perdiz para que pague la inocente las culpas de otros de los más fuertes o de los más débiles.

Y la fatalidad colocó a una inocente perdiz en la dirección del disparo de la escopeta de Cora, que cayó sin que ésta hiciese el menor esfuerzo por cometer ese asesinato que embriaga, arrastra, entusiasma aun a los más compasivos.

—Pobrecita —decía la niña mirando la herida del ave inocente que espiraba en sus manos—. Es un bárbaro placer, y que yo amo, sin embargo.

—Hay mucho de cruel en la naturaleza humana y por eso es una virtud la tolerancia, señorita.

—Usted lo sabe explicar todo, y yo creo y comprendo todo lo que usted me explica. Si algún día me atreviese a consultar con usted una vieja duda que hay en mi espíritu, no, con más verdad, en mi corazón, la explicación que usted me diese abriría un horizonte a mi vida.....

—¿Por qué tarda usted y por qué ha tardado hasta hoy? Esto no es justo...

—Porque hay peligro para mí; porque la solución de esa duda puede abrirme un horizonte de lágrimas, como puede prepararme un mundo de dichas. Yo soy muy joven, soy atolondrada y loca mil veces al día, y temo que mi carácter social haya sido tan perfecto, que sus ojos de usted no hayan podido descubrir mi fisonomía verdadera: es una duda terrible para mí, un problema que resolverá todo un porvenir, y yo me había propuesto desatarlo por mí misma sin hacer participar a nadie de la menor responsabilidad. ¿Con estas confesiones quiere usted ser consultado?

—A una sola condición.

—¿Cuál?

—Que me confesaré usted si la solución que yo dé a su duda es o no la misma que usted había imaginado.

—Lo prometo.

—Ahora hágame usted su terrible confidencia.

—¿Me ama usted como yo comprendo esta pasión?...

—Yo la amo a usted Cora, con toda la fe del que ya no tiene sino una sola esperanza después de haber perdido una en pos de otra, todas las ilusiones de su vida..... Y esa esperanza que yo he temido tocar con mi palabra como a cosa sagrada, como al único vínculo de esta existencia que se muere, es usted, a quien adoro de rodillas como a mi ángel de salvación y de consuelo.

—Gracias Conrado, ya soy dichosa —dijo Cora extendiendo su mano, que el amante acercó a sus labios con respeto.

Un pequeño silencio, como un ensueño celestial, se siguió a esta franca y noble confesión; los que no ignoran el idioma que no se articula, que no se evapora con protestas, comprenderán cuánto expresaba ese mutismo que en sus afinidades misteriosas traducía en sensaciones recíprocas todo lo que se pasaba en esas dos existencias.....

—¿No ve usted a Chola, que espera a alguno de nosotros? —dijo indicando a su amigo la preciosa perra que con la pata al aire y batiendo la cola indicaba que, a diez pasos, tenía magnetizada una perdiz.

—Perdonemos, mi Cora, a todo lo que vive en este momento, que también es el de la resurrección para alguno.....

—Bien, amigo mío, perdonemos y bauticemos a la creación entera con este rayo de dicha que ha brillado para nosotros; y para que todas las sombras desaparezcan de este cuadro feliz, explíqueme usted su vida, cuéntemela como lo hacía en el momento supremo. También es una tumba la confesión que acaba usted de hacerme y, si soy su último... amor..., dígame usted por qué no era feliz antes de este momento querido.

—¡Mi Cora! ¿No sabe usted que el aliento de las vírgenes también empaña al cristal de Venecia?... ¿Por qué quiere usted que el mío de hombre marchito, sabio en los sinsabores del mundo, alterado por la influencia de mil deseos diferentes, impregnado de los enconos de la venganza, del desprecio, de la envidia y acaso de la blasfemia de la existencia, toque su corazón y lo marchite como un miasma ponzoñoso? ¿Quiere usted mi vida? Sea, pues, y luego la muerte o la felicidad suprema: es corta, pero es llena.

"La Providencia me echó al mundo para que fuera hombre de la naturaleza. Mis padres y la desgracia me hicieron hombre de la civilización: para mí los campos, los ríos torrentosos, los bosques, las fieras, los caballos en su noble libertad, el toro en su feudalismo indomable, son tipos dignos del Dante y Miguel Ángel. Mi cuerpo era débil, pero mi espíritu era fuerte. Yo dominaba por el alma lo que me vencía por la fuerza bruta: he sido vencido mil veces, pero he perseverado y al fin la victoria ha sido mía. Por eso soy austero y duro en mi modo de ser.

"Arrastrado por fuerza al roce de todas las necesidades, he sufrido y he callado; nunca la humillación puso su sello sobre mi frente; ni nunca los secretos de mi miseria tuvieron un confidente: he devorado solitario mis dolores y mis esperanzas.

"Traído al choque de las pasiones, las he sentido como aquel que nace en las llanuras de la pampa, sin freno, sin miedo, en la alta religiosidad sancionada por la naturaleza. En medio de las formas y de las conveniencias de esta sociabilidad de comedia, he tenido que roerla como el potro que no puede hacer pedazos el freno que le ensangrienta su boca; pero he guardado virgen y bárbaro el sentimiento primitivo.

*(Continuará)*

---

*(Continuación)*

"Dedicado a las ciencias, las he escalado como el gaucho que se viene sobre la boca del cañón y lo hace prisionero con su lazo; envidioso<sup>47</sup> de ver lo que era el mundo, los secretos de esa civilización que llega hasta nosotros con todos los ribetes de un poema, me he metido en ellos todo entero y no he encontrado sino hombres con medios, más o menos perfectos, con<sup>48</sup> vicios, debilidades, zonceras y estupideces como las que tenemos por aquí. Todos los prismas se han roto ante mis ojos, menos uno. Mi cráneo fue dotado de cualidades místicas y he estudiado fríamente los dogmas de las religiones dominantes. ¿Quiere usted que le repita lo que decía en Europa a una mujer caprichosa que se había apasionado de la extravagancia de mi fealdad?

—No, amigo mío, déjeme usted mis dudas y mis creencias, porque una palabra suya podría arrebatarame unas y otras. Le pido compasión por ellas, ¿qué importan en la balanza de nuestro destino? Hay otras creencias, aquí, en mi pecho, que deciden soberanas y absolutas.

---

<sup>47</sup> **envidioso**: deseoso. Construido sobre el francés 'envieux'.

<sup>48</sup> A cos (E)

—Bien, mi dulce amiga: ¡Maldito el hombre que profana las creencias religiosas de la mujer!... ¿Pero me dará usted el derecho de conservar las mías?

—¡Oh! Yo soy a su lado la paloma que busca protección, la criatura que pide apoyo, ¿y quiere usted que yo le dé derechos?... Bien, amigo mío, dígame usted toda su existencia. Es la curiosidad legítima de la persona que desea conocer la verdad teniendo duda[s]<sup>49</sup>; dudas crueles, que yo también las diré sin miedo de ofender.

—Las comprendo, Cora, porque yo también he saboreado la duda. Esta confesión, que hoy nos hace fuertes<sup>50</sup> a los dos, es una forma, un modismo, que no aumenta ni disminuye en nada lo que ya existía dentro del pecho. ¡Oh, las palabras, qué frialdad! Pero yo pierdo, en un segundo, la única conquista de mis años trabajados: me vuelvo frívolo y difuso. La dicha íntima es loca. ¿Quiere usted saber mi vida? Sépala, pues, toda entera:

”¿Conoce usted el don Juan<sup>51</sup> de Byron<sup>52</sup>, el Fausto<sup>53</sup> de Goethe<sup>54</sup>, el Paulo<sup>55</sup> de Pellico?... Son ensayos, naturalezas frías e imperfectas al lado de la mía<sup>56</sup>. La Providencia fue pródiga en mi favor y me arrojó al mundo con un capital inmenso de sensibilidad, tal vez para ofrecerme, como justificativo, avaricia con los otros. He sufrido y he amado en proporción: niño aún fui separado de mis padres, y muy joven tuve que devorar los dolores de la primera herida del alma. Perdí la primera ilusión y la vida cambió de un golpe a mis ojos. Nadando en un océano de amor he tocado en todos los puertos y he navegado hacia todos los rumbos: ¿quiere usted que le diga lo que he recogido de tan largos y peligrosos viajes? Todo lo había probado, menos la dulzura de estos momentos: el desengaño ha sellado cada una de mis esperanzas, como el naufragio de la nave al tocar las playas del puerto que buscaba. Al fin de cada deseo he encontrado el vacío, al reverso de cada ilusión, la realidad descarnada, estéril y consejera inexorable del sistema opuesto al que me impelía. Me creía cadáver para la vida del corazón, y hoy recién comprendo que no era ella la que me faltaba sino que yo había seguido un rumbo equivocado: tengo, pues, todo el desencanto de la

---

<sup>49</sup> A duda (E)

<sup>50</sup> A fuerte

<sup>51</sup> Personaje del poema *Don Juan*.

<sup>52</sup> A Biron

<sup>53</sup> Personaje del *Fausto*.

<sup>54</sup> A Ghoette

<sup>55</sup> Personaje de la tragedia *Francesca da Rimini*.

<sup>56</sup> A las mías: Un cambio del plural al singular resulta imprescindible para la inteligibilidad del texto.

experiencia y hoy recién<sup>57</sup> empieza para mi vida la aurora de los ensueños. Tal ha sido mi existencia que usted quería conocer, mi dulce amiga.

—¡Pobre naturaleza desgraciada, cómo ha debido sufrir! —dijo la buena creatura que, sin fijar sus ojos en el semblante austero de Conrado, le tomó el brazo diciendo: “¿Vamos?”.

El escéptico no dudaba en ese momento, ni la cruel realidad se le ofrecía con su semblante marchito, como en todos los otros deseos satisfechos de su largo desear. ¿Será necesario decirnos a los que amáis con el primer amor, que el hombre serio, incrédulo y desengañado, se hallaba renacido y envuelto en ese encanto que no se goza sino una vez en la vida? No, que sería haceros dudar y la duda es contraria a la dicha crédula del amor.

—Las puertas de un nuevo mundo se han abierto para mí, de un mundo que yo había formado en mis ensueños —decía Conrado a Cora— y que hoy es una realidad.

“Ahora soy como no lo fui nunca, soy feliz, y se lo debo a usted. ¡Pobre viejo, deshojado por las mil batallas de mi vida, pude nunca lisonjearme a tal extremo que la aurora se uniese a la noche, la violeta al cardo espinoso, la inocencia a la ciencia maldita de la vida!... Gracias, ángel benigno, gracias Providencia piadosa de pasados dolores... Me será necesario reconciliarme con la humanidad, porque todos deben<sup>58</sup> haber encontrado su estrella, como yo he encontrado la mía...

—¿Cuántas? —gritó el viejo Plick, saliendo de detrás de un bosque de álamos, al descubrir a Cora y a Conrado, a sesenta pasos de distancia.

—¡Ay! —dijo Cora—, ¿qué diremos, amigo mío?

—¿Me permite usted que yo explique nuestra infrabilidad<sup>59</sup>?

—Sí, sí, con mucho gusto, porque les tiemblo a las burlas de mi padre.

—Una..., señor, —dijo Conrado, esforzando la voz—. No hemos cazado, a pesar de que el terreno que hemos recorrido está empedrado de perdices...Vamos al encuentro de nuestro amigo, querida Cora, porque en mi felicidad soy capaz de decirle a gritos

---

<sup>57</sup> Uso de ‘recién’ antepuesto a un verbo conjugado, acorde con el habla argentina.

<sup>58</sup> Corresponde ‘deben de’.

<sup>59</sup> Vocablo construido sobre el francés ‘infrabilité’, que indica falta de capacidad.

que usted me ama..., ¿no es verdad, Cora?... Y que yo soy la más dichosa de todas las creaturas humanas.

—Gracias, mi buen amigo, yo también ocultaría muy mal lo que se pasa en mi alma y prefiero decir la verdad a ese hombre a quien no he engañado nunca.

—¿Conque ninguna...? —decía el alegre viejo Plick, acercándose con su morral cargado de caza, y sacando tranquilamente un frasco de *cognac*<sup>60</sup> para refrescar la garganta...— ¿Conque ninguna?... Pues es bueno... mirad...—y empezó a dejar caer a sus pies una perdiz después de otra, con la atención del avaro que cuenta el oro—...diez y siete chicas... y tres grandes... Trom es el rey de los perros..., pero, ¿qué diablos? ¿Sin una sola perdiz entre ustedes dos? Cuatro tiros y cuatro ojos por dos... si fuesen ustedes como ese viejo abogado que ya no ve claro sino en su eterna edición de las partidas<sup>61</sup>, pase... pero ustedes que se colocan en el primer rango y tienen a la ilustre Chola... ¡Oh, es una verdadera mistificación!

—No hemos disparado sino un solo tiro —dijo Conrado, con una seriedad que en otros momentos habría sido ridícula—,... uno solo, señor, porque nos ocupábamos de otra cosa.

—Eso es diferente... y si no es importuno preguntar...

—Al contrario, nos hace usted un servicio, porque veníamos decididos a decírselo todo.

—¿Entonces...?

—Nos hemos ocupado —dijo Conrado— de la resolución de un gran problema que también le toca a usted

—Dígalo usted, pues.

—De la solución de un misterio que, de algún tiempo atrás, existía entre nosotros.

—Lo conozco. ¿Y cuál es el resultado positivo?

—Que yo soy el cuerpo y Cora es mi alma.

---

<sup>60</sup> A *cognac*: En fr. '*cognac*'. 'Coñac' en español.

<sup>61</sup> Se refiere a las *Partidas* de Alfonso el Sabio.



—Frasas, amigo. Eso no quiere decir otra cosa sino que ambos se entienden, o se aman, como dicen los jóvenes. Enhorabuena... me alegro mucho.

—¡Oh, padre!

—No, mi Cora, no es un reproche, ni lo tomes así. Antes de ahora me habías confesado tus dudas, y antes de ahora yo había estudiado las inclinaciones del señor. Tú sabes que los padres son celosos, y yo lo soy más que los otros; pero desde que ustedes me anuncian que durante el paseo no se han ocupado sino de la resolución de un problema personal, ya me es conocida la incógnita... ¿Dentro de... qué tiempo quieren ustedes señalar?... Ustedes saben que, aunque medio oriental<sup>62</sup> por mi larga residencia en este país, siempre conservo mi naturaleza *yankee*<sup>63</sup>... La cuestión es de tiempo, y para los viejos el tiempo es inapreciable.

—Es usted un caballero... un padre como hay pocos —dijo Conrado, estrechándole la mano al viejo—,... Cora decidirá, si le parece a usted.

—No, amigo mío, será mi dulce y querido padre —y como si su naturaleza exaltable y sensible hubiera estado comprimida, echó los brazos al cuello del viejo Plick y lloró a sollozos.

El viejo le dio veinte besos en la frente, la apretó contra su corazón y tomándola de la mano con la sonrisa en los labios se la entregó a Conrado diciéndole:

—Se la doy a usted llorando de dicha... hágamela usted llorar así, mientras yo viva, a lo menos.

—A otra cosa, pues—continuó el viejo—, acompañenme ahora a buscar el abogado que sido poco más o menos tan feliz como ustedes en la caza, aunque no creo que haya tenido que resolver ningún problema personal... Debe<sup>64</sup> encontrarse enredado en los pajonales de la cañada, y el jurista es terco como cuatro...; mi pobre perro estará muerto de fatiga y de cólera. El jurista ha disparado cien tiros y no tiene una sola perdiz.

—Le pierde el amor propio... —dijo Conrado—, todavía cree que a sus años y después de sus vigiliass se conservan la vista y la rapidez de movimientos de los años juveniles...

<sup>62</sup> **Oriental**: nativo de la antigua Banda Oriental de las Provincias Unidas del Río de la Plata. Desde su independencia: República Oriental del Uruguay. El país se sitúa al este del Río Uruguay.

<sup>63</sup> **Yankee**: Según el DRAE: “**yanqui**. (Del ingl. *yankee*). 1. adj. Natural de Nueva Inglaterra. U. t. c. s. 2. adj. Perteneciente o relativo a esta zona de los Estados Unidos de América. 3. adj. *estadounidense*”.

<sup>64</sup> Correspondería ‘debe de’.

No todos tienen el ojo americano hasta los sesenta... como se ha oído decir a las muchachas de París. Vamos a buscarle...

—Y si usted lo permite, dividiremos la carga del morral<sup>65</sup> para que usted se fatigue menos...

—Yo llevaré una parte dijo Cora apresuradamente.

—No, mi querida... cada uno con su carga... Dale tu brazo al señor y vamos.

—El grupo emprendió su camino en silencio. Las primeras expansiones habían dejado materia a comentarios íntimos; y sin quererlo, o sin mostrarlo al menos, cada uno se entregó a sus reflexiones<sup>66</sup>... A un cuarto de hora encontraron al jurista, fatigado a muerte, furioso con el perro, con las perdices y con la pólvora que, según él, no tenía fuerza, y le había impedido llenar su morral<sup>67</sup> como lo había hecho el señor Plick.

Serían las seis o seis y media de la tarde, cuando los cuatro cazadores se presentaron en la casa de don J. L.

*(Continuará)*

---

*(Continuación)*

#### **IV**

#### **La Hospitalidad**

Los que han visitado la Holanda y la Italia, conservan entre los recuerdos queridos de la peregrinación, la manera como en esos países se recibe al viajero que, fatigado de la estrecha y egoísta civilidad de los hoteles, busca la sencilla y risueña recepción en las casas de familia, aunque pague más caro. En Holanda se os presenta el cántaro con la leche fresca y caliente todavía de la nítida vaca que llama de cuando en cuando a su mucama de la especie humana, para que le prepare su comida o su lecho; se os ofrece un pedazo de queso que descubre la riqueza de su savia, la espumosa botella de cerveza y el pedazo de pan negro, sabroso y nutritivo como la galleta que cruje

---

<sup>65</sup> A moral (E)

<sup>66</sup> A reflexiones

<sup>67</sup> A moral

a la presión del diente. En Italia —¡oh, la Italia!— donde la melodía de la palabra es un cariño, donde la pobreza sería lujo en medio de los fríos sillones de la Inglaterra o los exagerados tesoros de la Francia, donde solitario y olvidado se encuentra, en las miserables murallas de la cabaña del aldeano, un Cristo del Donatello, una pila del Della Robbia<sup>68</sup>, donde vive y goza la memoria sin que reposen y duerman los sentidos; en Italia os recibe la mujer de ojos negros, centellantes, poemas de un alma que es un mundo; y en Holanda, os recibe la delicada imagen del reposo de la vida trabajada, el retrato de uno de los habitantes del mundo celestial. Cabellos de oro y ojos de cielo.

Bien; dejemos todo y entremos a lo del viejo amigo, soldado del ejército de la Loire.

La Providencia le regaló una naturaleza de encina; el mundo y sus prácticas le han hecho conocer lo que vale la individualidad, y lo que vale el hombre que se le acerca, a la primera mirada. Fue soldado y hoy es labrador; valiente en las batallas, es infatigable en el trabajo. Tempestuoso en sus pasiones hoy es tolerante por convencimiento: la corteza se ha modificado al frote de los años y de los sucesos, pero la savia se conserva fresca y poderosa como en la primavera de la vida. Sus huéspedes son sus amigos, no importa el número ni el color político de sus ideas. Su tolerancia a este respecto ha sido materia de escándalo para su partido político; pero la firmeza de sus creencias y su adhesión intachable, han vencido la murmuración, y pasado el hecho que motiva el escándalo la opinión ha vuelto a su juicio primitivo. Desengañado de los hombres, se ha retirado a la vida doméstica, pero conserva pura, y acaso demasiado vehemente, su religión política; sin embargo, es conocida su íntima amistad por otro hombre de ideas políticas diametralmente opuestas, también naturaleza altiva y rebelde como la suya. Los que viven bajo las impresiones materiales del odio, no comprenden esa amistad, y ellos extrañan la extrañeza ajena, porque se encuentran perfectamente bien uno al lado del otro, sean cuales fueren las cuestiones que ruedan en la conversación.

Tal es el amigo de Cora, y cuya casa sirvió de punto de reunión a los cazadores del Colorado.....

La mesa está pronta y el apetito de los cazadores toca la impertinencia. Dieciocho lobos asustarían menos al inocente rebaño que esas dieciocho fisonomías ávidas o impacientes, que devoran con los ojos el pan, la manteca fresca y perfumada, que ya es conocida de algunos, y todos esos *principios* que el viejo francés sabe colocar en su mesa como se hace en París, en Nantes o en Burdeos para preparar el apetito. Formas inútiles. Los soldados pedían la carga y los marinos el abordaje, y era visible

---

<sup>68</sup> Luca, Andrea, Giovanni o Girolamo della Robbia. Integraron una familia de escultores y ceramistas florentinos de los siglos XV y XVI.

y también grosero el silencio sepulcral que guardaba la reunión mientras llegaba la bienaventurada sopa de caldo con pan tostado, a la francesa.

—No es mi culpa —decía el viejo soldado— si ustedes me han tomado por asalto y mis baterías de cocina no estaban en su puesto. Solo los inexpertos cometen estos errores, y mi amigo Plick sabe bien que esta no es su primera experiencia... pero es incorregible en esto como en otras cosas que no puedo decir... Celestina está furiosa con Cora, por no haberle dado aviso un cuarto de hora antes de la llegada... y doña Petrona, cuyo carácter no es el del apóstol a quien ha robado el nombre, anda por el gallinero, por la lechería y por la huerta como si buscara algo que hubiera perdido, articulando no sé qué frases cabalísticas que hacen reír al que no las entiende, pero que son terribles, según ella dice...

La inmensa soperá cortó la palabra al propietario y, como si las sillas que rodeaban la mesa ejerciesen una atracción magnética, cada uno obedeció pasivamente y todos se hallaron colocados en menos de diez segundos.

—Tenga usted cuidado, que está hirviendo —decía el señor L.<sup>69</sup> al abogado don Teófilo, que parecía sorber el plato humeante de sopa como si se desalterase con un vaso de cerveza holandesa, después de tres leguas de fatigas al calor del sol.

—“A buen hambre no hay pan duro” —contestaba el letrado— y, por identidad de razón, sería también exacto este otro axioma: “A buen hambre no hay sopa caliente”.

—Repóse usted un poco, misia Eulalia —decía el señor Plick, después de haber devorado su plato de sopa.

—He concluido —respondía la buena señora, que tomaba por sincero interés lo que no era sino un sarcasmo descarnado.

—Tiene usted una bellísima propiedad, señor L. —decía Conrado—; en una situación encantadora. A la distancia, se me figuraba uno de los castillos de la edad media, sobre una punta erizada, rodeado de dificultades, y bien dispuesto para la defensa. La situación es de un efecto artístico, pero no me parece extraño que otros motivos le hubiesen determinado a usted a esconderlo en el fondo de su terreno, pues el camino público queda, me parece, a media legua de distancia cuando menos.

---

<sup>69</sup> Para referirse a este personaje el narrador utiliza indistintamente “señor L.” o “señor L...”. Unifico ambas formas en la primera.

—Mañana pasaremos<sup>70</sup> juntos el bosque, si usted quiere, y yo le explicaré mis ideas.

—Es preciosa en efecto la situación, decía Enrique, y en estos momentos de peste y de aflicción para Montevideo, esta casa, debe ser un paraíso terrenal. Sin duda que no será un destierro la permanencia en ella a pesar del frío de la estación<sup>71</sup>.

—Entretanto la mesa se cubría de asados *à la broche*<sup>72</sup>, de fritos dorados, como la manzana de oro, de ciertos platos de hongos indígenas preparados de una manera especial, que despertaban con su perfume el deseo y la sensibilidad del paladar, pulsando ciertas cuerdas del olfato.

—¡Pero nos hace usted beber *médoc*<sup>73</sup> legítimo, sin prevenirnos —dijo el doctor Teófilo—, y esta es una profanación! Haga usted que me sirvan en copa especial, porque yo no cometo un crimen sin conciencia: sería un absurdo.

—Celestina —dijo el señor L. con tono cariñoso a la preciosa criatura color de ébano, que servía la mesa—,... ¿quieres dar al señor doctor una de aquellas botellas de *Léoville*<sup>74</sup>...? ¿Tomaría usted, querido —le decía al Señor Plick—, un vaso de nuestro viejo jerez? ... Es todavía de aquel... resto de la antigua grandeza de la bodega primitiva... Aún encontraremos de aquel suave *sauternes*<sup>75</sup> que agradaba tanto a Cora y si Celestina ha perdonado la sorpresa, será bastante amable para ofrecernos una botella... Harán ustedes penitencia esta noche, a condición de *revanche*<sup>76</sup> mañana al almuerzo.

—Pero a este paso se va lejos— decía Enrique, casi al oído de Conrado, que moderado y circunspecto como siempre observaba su método habitual.

—Haga usted como yo, querido amigo; acepte usted, pero no abuse.

—Desearía un pedazo de esa pechuga de pavo y algunas trufas— decía doña Eulalia al abogado, que parecía absorto en la masticación de un sabroso riñón de cordero del

---

<sup>70</sup> El verbo 'pasar' es usado como transitivo. En otros textos, Cané utiliza como transitivos la mayoría de los verbos de movimiento.

<sup>71</sup> La epidemia se desarrollaba durante el otoño. Tuvo su ápice en abril de 1857.

<sup>72</sup> *à la broche*: fr. al *espeto*. "(Del gót. \**spītus*, asador; cf. ingl. ant. *spitu*, neerl. *spit*). 1. m. p. us. **espetón** (| | hierro largo)" [DRAE].

<sup>73</sup> Vino tinto de la región francesa de Médoc.

<sup>74</sup> *Château Léoville*. Vino de la región de Burdeos. Medoc.

<sup>75</sup> A Sauterne: Vino blanco de la región francesa de Burdeos.

<sup>76</sup> *Revanche*: (fr.) desquite.

*prado salado*<sup>77</sup>, como dicen los franceses, y como son los que ofrece el señor L. en su mesa.

—Si entre toda la amable sociedad hay algún porteño, dijo el señor L., yo sé cuál es el plato que dará reputación a mi mesa...

—El señor es hijo de Buenos Aires —dijo Cora, algo sonrojada indicando a Conrado.

—Entonces a mí me toca servirlo... —y rompiendo una de las finas costillas del cordero que está en la mesa, dorado como una naranja en la rama del árbol, se la ofreció a Conrado diciéndole:

—Yo he militado mucho tiempo con paisanos de usted y sé que prefieren esta carne a la de vaca.

—Como los parisienses, señor L. Es verdad que el carnero de París es el primer carnero del mundo.

—Nuestro Figueroa<sup>78</sup> haría de esta frase un epigrama picante —dijo el doctor Teófilo.

Un aplauso coronó la ocurrencia del doctor y la mesa empezó a ser más alegre y bulliciosa por momentos.

—Y el gusto parisiense es un justificativo brillante del gusto porteño, dijo el señor L.

—Tendría antojo de devorar una perdiz *sauté*<sup>79</sup>— dijo el señor Plick dirigiéndose a Celestina.

—En el acto, querido, —contestó el señor L.— y la inteligente criadita salió y volvió después de haber dado las órdenes.

(Continuará)

---

<sup>77</sup> Cordero criado en los pantanos marinos de las costas bretonas y normandas, al norte de Francia. La variedad de hierbas con que se alimenta, la sal, el iodo y la acción de los vientos marinos confieren a su carne un sabor único. Se cocina estacionada y adquiere terneza y jugosidad muy apreciadas por los *gourmets*. El preferido es el criado en la zona del Monte San Michel [[www.gastroville.com/archives/what.../000017.html](http://www.gastroville.com/archives/what.../000017.html)].

<sup>78</sup> Francisco Acuña de Figueroa, escritor uruguayo del siglo XIX. Autor de la letra del Himno Nacional de su país y poeta satírico.

<sup>79</sup> *Sauté*: fr. saltada.

---

(Continuación)

—Ahora no negarán los Esclarios<sup>80</sup>— exclamó Enrique— que el romanticismo está en la naturaleza real, en la naturaleza social. En Montevideo se muere y aquí se ríe, se come y se bebe como en las bodas de Camacho<sup>81</sup>; aquí la fiebre no ataca al estómago sino a los dientes y no existe sino una víctima el generoso anfitrión a cuya salud apuro este vaso de *sauternes*<sup>82</sup>.

—¡Bravo, bravo, a la salud del amable soldado del ejército de la Loire! —dijeron todos; y la botella de *sauternes* desapareció como escamotada por encanto.

—¡Que alegría, Cora, y cómo es dulce la felicidad! Se diría que nosotros reflejamos toda la dicha de nuestra vida sobre todas estas personas que no sospechan mi resurrección.

— ¿Era usted muy desgraciado de veras?... —decía Cora—. ¿Se puede ser dichoso, sin esperanzas, sin ilusiones y sin ensueños?.... Hay vidas que se parecen a la yerba solitaria que nace en medio de las arenas abrasadas por el sol.

—Pregunte usted al doctor qué tal ha estado el pulso... —dijo el Señor Plick dirigiéndose al señor L. con una sonrisa, más que picante burlona— sus perdices no tendrán a fe que reprocharle la crueldad.

—El caso es —dijo el doctor— que el día no ha sido feliz; pero no me quejo de la recompensa: la prueba, mi buen amigo, es que me encuentro perfectamente satisfecho<sup>83</sup>... y que ahora, después de una taza de café y una media hora de ejercicio, diré adiós a la amable sociedad esperando mejor fortuna en mis correrías de la mañana.

—No dispone usted mal su plan, ni es usted del todo intolerante... ya está todo preparado para que la noche no sea ingrata —decía el señor L. con la sonrisa en los labios.

---

<sup>80</sup> No he podido determinar a quiénes alude en este contexto. Las referencias halladas a 'Esclarios' se conectan con la época bizantina.

<sup>81</sup> Episodio del *Quijote*.

<sup>82</sup> A sautern

<sup>83</sup> A sastifecho: Barbarismo que todavía hoy se detecta en la Argentina, en el habla de personas incultas. Lo atribuyo al cajista.

—La perdiz *saltada* —dijo Celestina, colocando un plato cubierto al frente del señor Plick...

—Viene tarde; pero probemos. Doctor, usted no ha comido nunca la perdiz fresca cocinada de este modo.

—Veamos —y el apetito del letrado se renovó como la nueva edición de una obra maestra.

Devorada la perdiz, vinieron las cremas, los dulces secos, las frutas y toda esa segunda mesa azucarada que los españoles aman o conocen poco y que es para los franceses una segunda comida.

Nadie lo creería, pero el doctor Teófilo hizo espléndido homenaje a todos los platos como si empezase la tarea. Comió y bebió con energía titánica y cuando la linda descendiente del África le ofreció la taza de café con el *petit verre*<sup>84</sup> de legítimo *cognac*, el jurista vagaba por las esferas de cierto mundo que no es el de las recopiladas de Castilla<sup>85</sup>.

—Nos vamos a pasear por ese jardín inglés que hemos visto a la entrada, Cora querida, y a conversar de nuestro destino a<sup>86</sup> la presencia del cielo —decía Conrado a su amada ofreciéndole el brazo.

—Buscaremos mi estrella, Conrado, y si la fortuna quiere que uno de sus rayos caiga sobre nuestra frente, de cierto que seremos dichosos.

—Sí, vamos, y dejemos esta prosa que marchita... Señor, —dijo dirigiéndose a don. J.— le recomiendo a aquel sujeto... ya le conoce usted.

Y los dos enamorados salieron de la mesa dejando la reunión al frente de cincuenta botellas y en ese campo de batalla que solo al día siguiente muestra sus pérdidas y festeja sus victorias.

—¿Entonces usted tiene una estrella, mi dulce Cora? Dichosa usted que busca en los cielos los consuelos a sus penas... pero yo dije penas, abusando del lenguaje que usamos nosotros los hombres, pobres ciegos, ante las revelaciones de los astros: todo obedece a un sistema en la tierra; el que sabe explicar sus leyes merece el nombre de

---

<sup>84</sup> Vasito

<sup>85</sup> Ordenanzas reales de Castilla, recopiladas en volumen.

<sup>86</sup> Corresponde 'en la'.



sabio, el que las obedece ciegamente, se llama fanático. Hay, en efecto, un magnetismo secreto entre los astros del cielo y los astros de la tierra, como hay una semejanza entre todas las criaturas de Dios: la historia de la humanidad es la mejor prueba de esta observación. Mire usted las fisonomías de Quiroga, de Rosas<sup>87</sup>, de Tiberio, de Calígula, de Robespierre y de Marat<sup>88</sup> y la semejanza con los animales carnívoros, crueles y sanguinarios, saltan a los ojos distintamente; compare usted la fisonomía del *bull dog* con la de Washington o Cincinato, y la desarmonía será insoportable; fíjese usted en esos rostros claustrales que no parecen reflejar sino mansedumbre, dulzura celestial y humanidad, y estudie usted las cualidades del zorro, su crueldad con el inocente pollo que cae en sus garras, su hipocresía infinita, múltiple<sup>89</sup>, que haría persuadir al más prevenido de una inocencia de que el bribón se ríe interiormente, y encontrará<sup>90</sup> que son gemelos a los ojos de la verdad.

—Ahora empiezo a comprender, mi buen amigo, por qué su alma apasionada vivía en la amargura y llena de desencanto; los hombres como usted deben<sup>91</sup> estar muy mal en esta vida que yo ignoro, pero que usted me pinta con caracteres aterradores. Yo no veía sino una sonrisa en toda la creación y solo después que dudé de mi destino, supe que el mundo no era la propiedad de mi dicha: ahora que hemos penetrado el misterio y que leo claro en mi estrella, la vida me parece más dulce, aunque más grande. ¡Qué fortuna que la mujer no conozca los dolores del hombre!<sup>92</sup>

—¡Pobre ángel de candor!... Pero conoce otros, mi Cora, que no son iguales, pero que no son menos crueles ni menos amargos. La que nace bajo la influencia de una estrella hermosa recorre su camino en el mundo, como la otra sigue su ley en el espacio, dominando la miseria de la tierra que está a sus pies; pero la que nace marcada con el signo fatal, débil por su naturaleza, víctima inculpable por el poder de la corriente adversa a su felicidad, ¡oh!, esa, Cora, sufre dolores que no tienen recompensa entre los hombres...

"Allá en nuestras noches tranquilas al lado de nuestro fuego, contentos de la alegría de nuestros corazones, yo le abriré a usted mi libro histórico de mi larga carrera, y

<sup>87</sup> Facundo Quiroga y Juan Manuel de Rosas fueron famosos caudillos argentinos del siglo XIX. Rosas, como Gobernador de Buenos Aires, ejerció el poder desde 1829 hasta 1852.

<sup>88</sup> Compara personajes de la historia considerados sanguinarios con animales carnívoros y crueles. Era frecuente en los escritos de la generación del 37 para referirse a los caudillos federales. También, la comparación inversa con figuras democráticas y elevadas.

<sup>89</sup> A múltiples (E u omisión accidental de palabras)

<sup>90</sup> A Encontrarán (E?)

<sup>91</sup> Correspondería 'deben de'.

<sup>92</sup> Con estas aseveraciones, Cora se revela mucho menos independiente de lo que Cané desea mostrarla a través del narrador y de su conducta.

usted hallará dolores que no podrá borrar de su memoria sino por un sistema que yo conozco, y de que no habla mi libro... ¡Pobre mi Cora, qué suerte ser el *Palladium*<sup>93</sup> de su vida!... Ahí, antes que un dolor, que una sombra siquiera de pena llegue hasta su corazón, ahí estaré yo como el centinela vigilante o como el avaro que vela su tesoro.

—Ese libro debe contener cosas bien tristes.

—Puede ser que lo sean menos a sus ojos de lo que lo fueron a mi alma; no todos sentimos igualmente las mismas impresiones. La verdad es que yo he sufrido mucho...

—Mi padre lee frecuentemente un libro que se titula *De las compensaciones*<sup>94</sup>.

—Lo conozco, Cora... Pero no todos llegan a doblar la primera hoja, que es casi siempre la del dolor... Yo había hojeado mucho ese libro y solo hoy he descubierto su verdad. Me hallaba en la primera página... ¡Cuánto es dulce la segunda!

—¿Es decir que se acabaron sus desgracias?

—Y que he<sup>95</sup> sido compensado generosamente.

—¿Y yo?

—Es verdad, ángel mío,... usted no se ha dignado revelarme sino una duda... pero esa duda no es sino la expresión de mil otras, de un mundo entero de esperanzas, de temores y también de inquietudes. ¿Recuerda usted la historia de ellas?... Me sería tan dulce oírlo de su boca, aquí, en medio de estos árboles que se aman en secreto misterioso, a<sup>96</sup> la presencia de su estrella, que vale una Providencia, pues que ella ha decidido de nuestro destino... ¿quiere usted decírmela?

—Yo no he sido desgraciada, Conrado, ¿para qué he de exagerar? No he sido desgraciada porque no podía serlo; tenía a mi lado una Providencia que preveía por mí y que tomaba por sí todo lo que en la vida podía hacerme sufrir... Mi padre comprendió muy luego que huérfana, ligera y caprichosa de carácter, convenía dar a mi tiempo otras ocupaciones que aquellas que engendran ciertos hábitos en el corazón o

<sup>93</sup> A *palladium* : Puede aludir arquitecto italiano del siglo XVI Andrea Palladio. De tal manera, Conrado de constituye en arquitecto de la personalidad de Cora. Si se refiere al *Palladium*, estatua protectora de Troya que representaba a Palas Atenea, por extensión, Conrado se convierte en el protector de la joven.

<sup>94</sup> Se refiere a *De las compensaciones en los destinos humanos* (1809, con una quinta edición en 1846), del filósofo francés Pedro Jacinto de Azaïs (1766-1845).

<sup>95</sup> A ha (E?)

<sup>96</sup> Correspondería 'en'.

en el espíritu, que son luego causa de dolores tal vez mortales; y me hizo estudiar las armas, la equitación, la natación, la pintura y la música vocal, porque aunque usted no me ha oído cantar<sup>97</sup>, sino pasajera, se me ha asegurado que tengo una bonita voz de medio soprano<sup>98</sup>. El ejercicio de las armas y del caballo robustecían mi físico, y daban a mi espíritu cierta independencia que no tienen todas las personas de mi sexo, y mi padre me ha dicho que hay siempre íntima relación entre el cuerpo y el espíritu: por eso me creen orgullosa y excéntrica las otras jóvenes y poco dispuesta a sentir las pasiones rigurosamente<sup>99</sup> femeniles... ¿No es verdad que es un juicio equivocado?... Puede ser que mi educación, acaso demasiado enérgica, me haya indispuerto con los gustos frívolos y con una porción de esas cosas que agradan a la generalidad de las muchachas y que yo encuentro indignas y también ridículas; pero esto no quiere decir que mi corazón sea un fenómeno de insensibilidad y de extravagancia. He bebido en los ejemplos y en las ideas de mi padre toda la independencia que debe tener el carácter individual, sea cual fuese el sexo, y he conseguido hacerme respetar por mí misma, sin que la vigilancia ajena tenga que intervenir para nada: yo tendría vergüenza de ser cuidada por un criado, por un aya, o por alguna inocente criatura, que fuese el Argos desmoralizador de lo que la malicia supone siempre, y mis compatriotas se avergüenzan de salir a la calle sin centinela de vista, como si la fragilidad dependiese de otra cosa que de las ideas.

—¡Qué bello tesoro! —decía Conrado oyendo a Cora con una atención profundamente cariñosa—.... ¿Y así, mi amiga, usted no ha temido nunca las asechanzas de los hombres, las murmuraciones de la malicia o de la envidia, y ha recorrido su camino como el sol que no se mancha ni se detiene sean cuales fueren las protestas en su contra?

—Yo no he tenido, Conrado, sino una sola envidia<sup>100</sup> y un solo miedo: la de ser digna de su amor y que usted no me lo diese.

—¿Hagamos un juramento, Cora...? Será el segundo de mi vida, que cumpliré como el primero.

—Juremos, Conrado... ¿Qué quiere usted que juremos?

—De rodillas, mi Cora... Juremos por la memoria de nuestras madres ser el uno del otro en la vida y hacernos mutuamente felices o sufrir unidos la desgracia.

---

<sup>97</sup> A contar (E)

<sup>98</sup> También cantaba Luciana Himonet.

<sup>99</sup> Arcaísmo frecuente en Cané.

<sup>100</sup> Calcada sobre el francés '*envie*', 'envidia' equivale aquí a 'deseo', 'voluntad'.

—¿Está usted contento ahora?

—¡Mi buena criatura!

—¡Cómo los hombres son desconfiados!

—¿Y quién no es avaro de su dicha?

—¡Oh, si ella es una, no tema usted perderla!... ¿Para qué la habría dado sin que me la pidiesen?... ¿No sabe usted que soy ya una mujer de experiencia?... ¿No sabe usted que he sido asaltada cien veces por muchos de esos guerreros afamados por sus triunfos y que he salido victoriosa? ¿Cómo me convertiría hoy en lo que no pude ser antes: frívola y necia?... Descanse usted en mí... Me constituyo<sup>101</sup> responsable de lo que hemos jurado... Ahora, mi buen amigo, volvamos a reunirnos con los demás; necesito acompañar a mi padre y despedirme de él como de costumbre... Vamos... No tema usted: yo soy la tabla armónica<sup>102</sup> y la cuerda ha sido tocada.

## V

### La vuelta y el adiós

Se puede presumir sin esfuerzo que Cora y Conrado no se entregaron al prosaico Morfeo, sino cuando la fatiga del cuerpo venció al espíritu; la bestia al alma.

Un almuerzo sano y abundante fue servido a las once de la mañana; ni un solo semblante contristaba la alegría general, y los viejos amigos del señor Plick no dejaron de extrañar la verbosidad amena de Conrado.

El doctor Teófilo cazó siete perdices en una hora; Enrique visitó como aficionado la máquina del molino, que es uno de los temas favoritos del señor L., la lechería que se halla instalada a la manera suiza, el gallinero, la huerta y los muchos detalles de esa aldea, modelo en nuestro país de ensayos y de imperfecciones rurales.

El señor L. fue doce veces amable, y toda la sociedad al despedirse le dio con la mano la amistad grata a que obliga una sincera y generosa hospitalidad.

La vuelta fue rápida, y a las cinco de la tarde la vieja Ghita y los muchos servidores del señor Plick saludaban gozosos la vuelta de sus amos.

<sup>101</sup> 'me constituyo' tiene un matiz legal, adecuado al contexto del juramento.

<sup>102</sup> Se refiere al cuerpo resonador de los instrumentos de cuerda.

Cora, criatura mimosa y consentida, tomó a la vieja aya por la cintura, la levantó en peso, y, dándole dos besos en sus mejillas de carmín, le dijo al oído: “Te tengo mucho que contar<sup>103</sup>. Ahora, viejita querida, ocúpate de Chola que tiene razón para no estar contenta de mí”.

Un ligero refrigerio fue servido y cada uno tomó el camino de su casa, menos Conrado, que prestó una visita en las inmediaciones para quedarse en lo<sup>104</sup> del señor Plick...

—Me ha encontrado usted como siempre me conoció —decía éste a Conrado...— hacen<sup>105</sup> dieciocho años que yo vivo<sup>106</sup> para mí, y ahora me parece que ya he llegado al límite de mi tarea. ¡Estoy contento porque estoy tranquilo, y mi Cora no quedará sola y desamparada en el mundo! La Providencia la ha guiado benignamente, y su elección llena todas mis ambiciones, y hasta mis exageraciones de padre apasionado. Lo más pronto, Conrado, es siempre lo mejor en esta clase negocios... ¿Cuándo quiere usted ser mi hijo?

—Ahora mismo... El tiempo necesario para preparar la ceremonia, si Cora no se opone.

—¿Y dónde está esta picaruela, que no se acerca, como si hablásemos de negocios de la Australia?

—Nos ha dejado desde que se bajó del caballo...

—¿Han combinado ustedes alguna cosa en el viaje?...

—¿No lo habíamos dejado al arbitrio de usted?

—Es verdad... entonces, mi querido... Mañana en el día, apenas se hayan hecho las diligencias necesarias... ¿Le contraría a usted?...

—Gracias de corazón, mi buen amigo... Pero sería justo consultarlo con Cora...

—Ella dirá que sí, por tres razones: primera, porque hace mucho tiempo que yo estudio su corazón y no es posible que rechace lo que desea; segundo<sup>107</sup>, porque se

---

<sup>103</sup> Correspondería ‘Tengo mucho que contarte’.

<sup>104</sup> A los (E): ‘En lo de’ equivale a ‘en la casa de’. Muy usual en el habla argentina.

<sup>105</sup> Correspondería ‘hace’. Se trata de un solecismo bastante habitual en la Argentina.

<sup>106</sup> El contexto exige ‘yo no vivo’.

<sup>107</sup> Correspondería el numeral femenino.

lo pediremos los dos juntos, y no podrá resistir a nuestra súplica; y tercero<sup>108</sup>, porque la fiebre amarilla es caprichosa y puede caer sobre nuestras cabezas en el momento menos oportuno. Tenemos armas para vencerla en todos terrenos. No tema usted y déjeme hacer a mí.....

Algunas semanas después se descubrían en un balcón del Teatro de Colón<sup>109</sup> de Buenos Aires, en una representación del *Trovador*, por la Lorini<sup>110</sup>, la Casaloni<sup>111</sup>, Tamberlik<sup>112</sup> y Cima<sup>113</sup>, tres personas de tipos notablemente diferentes: un anciano de una cabeza nevada, ojos negros y cutis color de rosa; una joven de cabellos dorados, ojos azules rasgados como los de las gacelas, nariz aguileña como la de la Cleopatra del Guido Reni<sup>114</sup> y un hombre de cuarenta años mas ó menos, cuya fisonomía delataba a gritos la raza actual de la América del Sud.

Eran Cora, el Señor Plick y Conrado, que se habían refugiado en la hospitalaria y espléndida Buenos Aires, huyendo de los peligros de la epidemia que enlutecen<sup>115</sup> a la noble Montevideo.

MIGUEL CANÉ

FIN

<sup>108</sup> Correspondería el numeral femenino.

<sup>109</sup> El primer **Teatro Colón** se inauguró el 27 de abril de 1857. He podido verificar la presencia en el Colón de la mayor parte de las figuras mencionadas por Cané y la inclusión de *El Trovador*, de Verdi, en el repertorio de ese año.

<sup>110</sup> Sofía Vera-Lorini.

<sup>111</sup> Annetta Casaloni.

<sup>112</sup> Enrico Tamberlick. Contratado para la inauguración del teatro Colón, interpretó estrofas del Himno Nacional Argentino. Ese año, el tenor italiano fue la gran estrella del teatro lírico porteño.

<sup>113</sup> Giuseppe Cima.

<sup>114</sup> A Rennie: **Guido Reni**: (1575-1642), artista admirado por Cané. Se refiere a la pintura *El suicidio de Cleopatra*. El retrato de Luciana Himonet que aparece en el libro de Mujica Láinez coincide con esta descripción.

<sup>115</sup> Por 'enlutan'. No figura en el *DRAE*.



## RESEÑAS

**PÉREZ, ALBERTO JULIÁN. 2011.** *La poética de Rubén Darío: Crisis post-romántica y modelos literarios modernistas*. Buenos Aires: Corregidor.

En rigor, pocos autores han intentado dar una visión completa de la obra del gran poeta nicaragüense. Este trabajo de Alberto Julián Pérez, primera edición argentina de una edición española de 1992, enfrenta con éxito esta labor y, apoyado en los aportes críticos de Mikhail Bajtin, analiza la poesía de sus años juveniles –particularmente *Azul...*, que Pérez cataloga como fundamentalmente romántica y en la que reconoce como modelo principal a Victor Hugo– tanto como los libros propiamente innovadores: *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza*. Así, y siempre desde el análisis de los textos, el autor va dando cuenta de las transformaciones modernistas que Darío imprime en la poesía hispanoamericana y que constituye, precisamente, eso que reconoce como la poética rubendariana. Ahora bien, esa Poética no surge sino en relación con otros movimientos estéticos que la empujan y la definen y que son el Romanticismo y las propuestas de los finales del siglo XIX de la lírica francesa: Simbolismo y Parnaso particularmente.

El punto de arranque del análisis que Alberto Julián Pérez hace de la poética de Darío y que ocupa el primer capítulo de su libro, parte de una concepción acertada y develadora de la imagen<sup>1</sup> en tanto que procedimiento esencial de la escritura poética, señalando que –si bien la poesía modernista no centra toda su “efectividad” literaria solamente en la imagen– es precisamente el tratamiento y hasta el uso casi obsesivo que los poetas dieron a este recurso el que resulta nuevo con respecto a la poesía romántica que la precedió: recurso que dio la preponderancia inusual a la forma (con sus colores, volúmenes, movimiento, perspectiva, sonidos y matices melódicos) sobre el fondo y el contenido del mundo evocado por el sujeto poético:

Para Darío la imagen poética no tiene sólo un valor expresivo [...] emplea los mismos procedimientos poéticos repetidas veces, de forma casi metódica. Es consciente de que en su sistema poético, este estado de “saturación” de la imagen y maximización de la comunicación de contenidos culturales e intelectuales favorece una concepción analítica, no espontánea de la creación

---

<sup>1</sup> Sobre la imagen, Pérez señala el estudio de W. J. T. Mitchell, “What Is an Image?” [*Iconology Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986. 7-52].



literaria, que es una de las conquistas hispanoamericanas, modernistas, de su literatura (conquista que tomarían de modelo sus discípulos más dotados: Leopoldo Lugones y Julio Herrera y Reissig) [27].

Ahora bien, dentro de la poesía posterior a *Azul...*, y siguiendo esta progresión de la imagen como soporte del análisis, Pérez reconoce en Darío dos períodos bien definidos: el primero, en el que prevalece la influencia del Parnaso, centrado –según nuestro autor– en *Prosas profanas*, y el segundo, en que “trata de incorporar sistemáticamente en su poesía elementos de la poética simbolista”, y está definido en gran medida en *Cantos de vida y esperanza*. No obstante, el autor insiste en que Darío “nunca abandona por completo (lo que él consideraba) los “hallazgos” de los autores parnasianos”, que quedarían permanentemente incorporados a su versión de Modernismo: de esta manera, el poeta nicaragüense se constituye en el *factor subjetivo* responsable de esa transformación en la historia literaria de la poesía hispanoamericana de finales del siglo XIX.

Si de todas maneras los movimientos literarios señalados empujan, por así decir, la producción de la obra dariana, Pérez advierte la necesidad urgente de encontrar un punto de apoyo para el trabajo de interpretación: “El estudio de la obra poética de Rubén Darío exige que el investigador tome las previsiones necesarias para poder penetrar en las complejidades de una producción literaria históricamente alejada del ‘horizonte de comprensión’ contemporáneo” [9].

Es así que todo el capítulo 2 (“El mundo evocado”) está dedicado a reconstruir la atmósfera histórico-social y literaria de finales del siglo XIX. Basado en las advertencias que hace Robert Jauss en *Toward an Aesthetic of Reception*<sup>2</sup>, considera de fundamental importancia para todo trabajo crítico la instalación de un “horizonte de comprensión” que permita explicar las limitaciones epistemológicas que afectan a toda tarea de conocimiento, particularmente cuando se trata de desentrañar el sentido de una producción literaria tan compleja como la del poeta nicaragüense, y sabiendo de antemano que esas aproximaciones serán, de todas maneras, parcialmente recuperables. Sin aplicar –expresamente– el método hermenéutico, ubica el momento de producción de la poesía de Darío en relación con las estéticas de su época e introduce al lector en el mundo de sus suposiciones y necesidades, para luego abordar el “cambio poético” de la propuesta modernista. De acuerdo con esto, Alberto Julián Pérez reconstruye el pasado en un sentido “escénico”, que atiende más al reconocimiento y sentido especial del imaginario dariano que a lo estrictamente histórico: si la mitología, lo exótico y lo “étnico”, el nihilismo y la “fiesta galante”, la actualidad y el pasado constituyen los tópicos poéticos parnasianos, la preocupación

<sup>2</sup> Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

sobre el sentido y los fines del arte y una actitud de introspección cada vez más profunda y “genialmente autocrítica”, señalada particularmente por nuestro autor en “Yo soy aquél que ayer nomás decía...” van denunciando la influencia simbolista y marcando la segunda etapa de la poesía de Rubén Darío.

Una nota aparte merece el tratamiento que Darío hace de lo femenino. “No se trata aquí – afirma Pérez– de la mujer como ‘musa’ inspiradora de la pasión del poeta, o del poeta lamentándose de la pérdida del ser amado”. Lo *femenino* para Darío y para los modernistas, constituye el tópico clave, el punto de apoyo sobre el que estos poetas entienden y decodifican estéticamente el *nuevo arte*: sensual, decorativo, superficial, formalizante, plástico, colorido, dual, novedoso, moderno en el sentido de “a la moda” y, como la mujer misma, cambiante. “La figura femenina es el centro de la fiesta galante (el salón de baile, la corte)”, ya que, según afirma Pérez, Darío entiende lo femenino en relación con el canto y las mujeres que pueblan sus poemas, alegres por lo general como en “Era un aire suave...” o tristes excepcionalmente como en “Sonatina”, aparecen siempre como *personae*, es decir, representando un papel, portando una máscara que para Pérez, las distancia de la psicología femenina real. “Lo femenino –concluye Alberto Pérez– tiene un sentido simbólico y lúdico, y evoca muchas veces (como sucede con las marquesas y princesas dieciochescas) un pasado decadente, extraño y refinado”.

Para configurar este universo poético, Pérez señala con especial cuidado la influencia de los autores franceses contemporáneos: los Goncourt, Herni Houssaye, Gautier, Pierre Loti, Verlaine; la de los pintores pre-rafaelistas ingleses como D.G.Rossetti, Arnol Bocklin, franceses como Puvis de Chavanes y Gustave Moreau; el Art Nouveau de Ludwig von Hofmann y Edgar Maxeuce, para concluir en este espacio de reflexión sobre el mundo y las imágenes de Darío, que, esa cosmovisión de la poética dariana obliga a considerar el diálogo implícito entre el sujeto que evoca y el objeto evocado, temas que son desarrollados en el capítulo 3.

Siguiendo los postulados de Jean Baudrillard en *El sistema de los objetos*<sup>3</sup> y de Pierre Francastel en su artículo “Metamorphose de l’objet”<sup>4</sup>, Pérez señala que, si bien el objeto ocupa un lugar privilegiado en la poética modernista y que se trata en general de objetos creados por el hombre (artesanales o artísticos) más que de objetos naturales, lo que cambia en relación con la estética romántica o naturalista, es la manera de percibirlos que el sujeto propone, “apelando a sus sensaciones educadas, su cultura artística, su código literario específico para iniciados y exquisitos, para esos dandis de la literatura que fueron los modernistas”. Si en el período

<sup>3</sup> México: Siglo XXI, 1069.

<sup>4</sup> En: *Arts et technique au XIX<sup>e</sup>. et XX<sup>e</sup>. Siècles*. Paris: Gallimard, 1988. 97-144.

predominantemente parnasiano, la proyección de los objetos es “necesariamente” superficial porque el arte, para el Darío de esta primera época es principalmente *juego* y *forma*, la dimensión simbólica asumida en el segundo período proyecta –según Alberto Pérez– los objetos en un doble plano temporal: se refuerza la meditación sobre el futuro (“Pegaso”, “¿Qué signo haces, oh Cisne, con tu encorvado cuello...?”) y sobre el pasado y los orígenes (“Canción de otoño en primavera” o “Yo soy aquel que ayer nomás decía...”) enunciadas como una reflexión obsesiva y dolorosa sobre el propio destino. De todas maneras, nuestro autor señala con gran agudeza que la actitud, compleja y contestataria, con la que el sujeto lírico modernista proyecta los objetos, por momentos parnasiano y distante y por momentos simbolista confesional e íntimo, no acepta un lector “ingenuo” ni, menos aún, la práctica poética que expresa impulsivamente la emoción.

No deja de señalar Alberto Julián Pérez, en este análisis de los objetos, el interés que Darío y otros modernistas manifestaron por la situación histórica y política del mundo hispánico a partir de 1898 y que va dejando su huella en composiciones como “Salutación del optimista”, “Cyrano en España”, “A Roosevelt”, “Letanías de Nuestro Señor Don Quijote”. “Esta poesía pública, política, [...]–concluye Pérez– indica el deseo de Darío [...] de reconquistar el papel del poeta social, defensor de los intereses de su grupo, que no son los intereses populares ni proletarios, sino los intereses de la religión católica, la sociedad patricia y sus proyectos políticos”.

En “El enunciado poético modernista”, “Percepción y musicalidad” y “Estética y voces líricas”, que ocupan respectivamente los capítulos 4, 5 y 6 del trabajo, Pérez pone en juego la calidad de un análisis que no deja de tener en cuenta todos los aspectos acumulables –léxicos, históricos, semánticos y estilísticos– en el momento de intentar una interpretación:

El lenguaje poético modernista, en la medida que se aleja del lenguaje conversacional, comunicativo, va perdiendo sentido fuera de las convenciones de su género. Si se priva al lenguaje poético de la situación especial del contexto cultural en que se lee el poema, pierde toda su efectividad y su poder expresivo, hasta parecer incluso ampuloso o ridículo. Dentro de la convención el lenguaje poético es todo, fuera de ella no es nada [103].

Definiendo el estilo como el conjunto de “características recurrentes de un determinado discurso literario, que lo diferencia de otros”, Pérez desarrolla el capítulo 7 y comienza el enunciado de estas características al señalar la revalorización de lo marginal como dato esencial del modernismo: el estilo modernista –asegura– “tiende

a llenar los márgenes y *a decir desde el margen* (desde lo exótico, desde lo diverso, desde la alteridad)”; pero cuando el poeta modernista hace referencia a y desde el margen, no lo hace con un lenguaje espontáneo, sino con un lenguaje de estilo “alto”, que *mira* al lenguaje común o convencional desde afuera y que exige, por su parte, un lector “exquisito”: “un lenguaje *estético*, cuyo objetivo es ser *contemplado* y producir asombro por sus raras combinaciones, por su osadía, por sus hallazgos rítmicos”. Y, atendiendo siempre a esa relación exigente entre el poeta y su público, Alberto Pérez señala, como otro de los aspectos relevantes del Modernismo, la revaloración de lo ornamental en tanto que “parte indispensable de la representación sobre la cual recae la atención y el interés estético del lector”. La imagen recargada, la comparación difícil y hasta agresiva, la acumulación de referencias, desvían la atención del lector de la cosa total representada y dan a cada uno de los datos que la adornan, a cada figura (metáforas, símbolos, íconos, imágenes plásticas) una cierta autonomía estética al punto tal que pueden ser contempladas en sí, independientemente del sentido del poema en que se hayan insertas:

El cultivo de lo ornamental es una de las estrategias que emplea el poeta para dar preeminencia a la forma sobre el contenido. La acumulación ornamental tiene un efecto persuasivo sobre el lector modernista, lo convence de que el poema está efectivamente logrado como obra de arte, porque el ornamento, como objeto “autónomo”, moviliza su sensibilidad [...]. Contribuye a ese pacto estético entre autor y lector, por el que ambos acuerdan tácitamente y comparten un determinado concepto de lo bello por un lapso histórico, casi siempre breve [162].

Otro de los aspectos rescatados por Alberto J. Pérez en este punto es el estilo abierto o “poliestilismo” que pone a prueba el virtuosismo, la conciencia estética consumada del escritor hispanoamericano finisecular que se reconoce a sí mismo en la “summa” de estos estilos. Pero el procedimiento poético por excelencia que identifica de manera específica al Modernismo es, para Alberto Pérez, la intertextualidad, entendida ésta como la manera específica de integrar los modelos culturales y comentar críticamente, su propio contexto. El modelo entonces, opera como un paratexto modelador en relación con el texto modernista:

En el poema “Bouquet”, Darío se refiere intertextualmente al paratexto modelador: “La sinfonía en blanco mayor” de Gautier [...], de esta manera informa al lector sobre la ‘escuela’ poética de su texto, y crea un ‘entretejido’ intertextual con la tradición francesa reivindicada por los parnasianos” [165]

Pérez afirma que el paratexto modelador es siempre susceptible de ser continuado y perfeccionado considerando la posibilidad y la viabilidad de un proceso social transitivo que lo lleve a un más alto grado de *estetización*: “hay dependencia del modelo –continúa Pérez– pero también competencia con éste”.

Otros aspectos del estilo son revisados por Alberto Pérez como los emblemas icónicos (“Blasón”, “Los cisnes”) y los cambios operados en sus técnicas poéticas en cuanto al uso de metros, rimas, figuras que permiten profundizar los matices verbales estableciendo una dialéctica pendular entre la modernidad y el arcaísmo más vetusto.

El capítulo 7, si bien está avocado al estilo modernista, tiene en sí un carácter conclusivo. De hecho lo sigue un Apéndice histórico-filológico que aborda “La obra romántica de Darío. Sus inicios poéticos” y una Bibliografía completa que incluye estudios realizados hasta las últimas décadas del siglo XX. Antes de proponer estos dos apartados, Alberto Pérez afirma con toda certeza que:

El nivel de calidad y de exigencia poética de los modernistas cambió la historia de la poesía en Hispanoamérica y España. Gracias a esta conciencia estética consumada, los vanguardistas fueron capaces de elevar una poesía aún restringida a los límites de la lengua hispana, a un nivel internacional, y de ponerla inclusive (en el caso de Lorca y Neruda) al frente de las Vanguardias mundiales, transformando para siempre la historia literaria de nuestras sociedades [178].

Este trabajo de Alberto Julián Pérez es, sin dudas, una obra insoslayable para quien intente una investigación sobre el Modernismo y la obra poética de Rubén Darío.

ELENA CALDERÓN DE CUERVO

U. Nacional de Cuyo

**DRUCAROFF, ELSA. 2011.** *Los prisioneros de la torre: Política, relatos y jóvenes en la postdictadura.* Buenos Aires: Emecé. 530 pp.

En este libro la narradora, crítica y docente de la UBA presenta los resultados de una investigación sobre literatura argentina contemporánea. Más precisamente, se ocupa de aquellas autoras y autores que nacieron después de 1961 y que comenzaron a publicar sus obras de narrativa en la década de 1990. Partiendo de los planteos teóricos de Karl Mannheim y de Ortega y Gasset (de este último toma la idea de las generaciones sucesivas como una torre humana en la que los que están arriba ven más lejos pero están “prisioneros” de sus predecesores que los sostienen), Drucaroff delinea el concepto de generación literaria y acuña la denominación “generaciones de postdictadura” para referirse a estos nuevos escritores argentinos. Lo que los habría marcado de un modo definitivo es haber ingresado en la vida pública después de la dictadura de 1976-1983; haber sido adolescentes, niños o no haber siquiera nacido durante ese período los distingue radicalmente de los miembros de la generación anterior, protagonistas de las luchas revolucionarias. El tiempo del llamado “Proceso” constituye un desgarramiento social que opera como una nítida frontera histórica y se inscribe como marca en los sujetos. Según Drucaroff, los autores de la generación anterior fueron ejecutores de un programa revolucionario que fracasó; esa derrota política, no obstante, no dio lugar a la autocrítica necesaria. Lejos de asumir su derrota, los de la generación “revolucionaria” habrían intentado sostenerse en un lugar de predominio resaltando su pasado rebelde y, como contrapartida, negando la existencia de las producciones de los nuevos autores, quienes quedan definidos por lo que *no* hicieron ni pueden hacer (la revolución), por no tener ante quién rebelarse, por venir *después* de la dictadura (son la generación “post”).

Para probar su tesis de la negación de los jóvenes por parte de la generación “de mando y predominio”, Drucaroff releva una serie de declaraciones de destacados críticos y editores. Noé Jitrik, Julia Saltzmann y David Viñas, entre otros, acusan a los autores de la Nueva Narrativa Argentina (en adelante NNA) de ser ingenuos, apolíticos y escritores de poco vuelo a la vez que reconocen que no los han leído. El prejuicio de la falta de calidad obra como excusa para no tomarse el trabajo de prestarles atención, y esta actitud es posible debido al lugar de prestigio que estos críticos y editores ostentan y defienden. Drucaroff aclara que, si bien hay un predominio de una actitud despectiva y una estrategia de “invisibilización” por parte de los autores mayores, hay excepciones que son dignas de mención: escritores como Liliana Heker, Ana María Shua, Fogwill y Alberto Laiseca son mencionados entre los que mostraron un continuo interés y una valoración de los nuevos.

Para contrarrestar esta operación negadora de la nueva producción narrativa, Drucaroff realiza un gesto magnánimo de rescate leyendo unos quinientos libros (su límite son los publicados hasta abril de 2007) de más de doscientos autores con el objetivo principal de “perseguir en algunos libros de la NNA, y en algunos problemas literarios, ideologías, imaginarios inconscientes y conflictos hasta ahora irresueltos que laten en nuestra tierra y que la literatura condensa más allá de la voluntad individual de los escritores. Leer, en definitiva, en las obras, deseos o traumas sociales; leer este tiempo y este país” [20]. El adjetivo “nueva” que aparece en la sigla NNA en realidad no designa algo “esencialmente nuevo” ni necesariamente “novedoso”, sino a aquello que antes no estaba y hoy está y que requiere ser pensado. La diferencia entre Drucaroff y el resto de los críticos no pasa por negar o admitir la producción narrativa del lapso 1991-2007 (los libros están allí como datos objetivos) sino por el *valor* de esas producciones que las hace o no acreedoras de atención. La tesis de Drucaroff es que hay una producción muy importante en términos cuantitativos y que, dentro de esa producción, hay un número importante de obras muy valiosas y algunos autores de una calidad excepcional, los cuales ingresarán sin dudas en el canon de la literatura argentina.

Para caracterizar a la NNA Drucaroff señala tres rasgos: a) “una cierta valoración y orientación de la escritura hacia lo que se cuenta allí y hacia quienes leen, que produce un tono particular”, tono que ejemplifica mediante la comparación de un cuento de Rodolfo Walsh con uno de la narradora de la NNA Samantha Schweblin. Si bien los cuentos tienen puntos de contacto, en el de la representante de la NNA hay un tono característico de su generación: “predomina la socarronería, una semisonrisa que puede llegar a carcajada o apenas sobrevolar, pero señala siempre una distancia que no se desea recorrer: la que llevaría a tomarse demasiado en serio” [21]. El modo en que la autora presenta esta primera característica permite ilustrar algunas articulaciones problemáticas entre las categorías teóricas y un corpus demasiado amplio. Por un lado, el concepto de “tono” resulta difícil de definir teóricamente y, por eso mismo, no es fácil percibirlo y mostrar su funcionamiento en un texto en particular. Lo que resulta curioso es que algo tan escurridizo como el “tono particular” (la “socarronería” y la actitud de “no tomarse demasiado en serio”) se aplica a un corpus de proporciones exorbitantes (recordemos que los quinientos libros trabajados son solo una muestra de lo publicado entre 1991 y 2007). Un lector de la NNA argentina tiene derecho a preguntarse dónde está la “socarronería” de Guillermo Martínez, Pablo De Santis, Leopoldo Brizuela o Andrés Neuman, cuatro destacados representantes de la NNA, dos de ellos ubicados en el bloque de los “jóvenes serios” en un polémico ensayo de Damián Tabarovsky. Por otra parte, Drucaroff denuesta insistentemente la obra de César Aira (autor de la generación anterior a la NNA), calificada de “inane” y carente de todo valor. Pero a esta altura es imposible negar que siempre que se habla de

Aira se mencionan atributos muy cercanos a la “socarronería” (lo desopilante, la ironía, la parodia) y a la actitud de no tomarse demasiado en serio, no sólo a él mismo sino a nadie. Este juicio lapidario sobre Aira no le impide a Drucaroff calificar más adelante a la obra *Los topos*, de Félix Bruzzone, como una de las más destacadas y representativas de la NNA, aun reconociendo que, pese a mostrar una diferencia importante de composición, la novela de Bruzzone es inconcebible sin el precedente de la poética aireana.

Este inconveniente de la indicación de un rasgo aplicable a un corpus inmenso y el hecho de que ese rasgo no se vea claramente en muchos autores de la NNA y se pueda encontrar en otros anteriores se hace extensible a las dos características restantes de la NNA: b) “ciertas tematizaciones” o “manchas temáticas” y c) “algunos procedimientos frecuentes” (volveremos sobre este punto).

Un importante tramo del libro (cap. 2) está destinado a reconstruir el campo literario de la década de 1990 con el doble propósito de mostrar cuáles fueron los últimos escritores argentinos “visibles” y de establecer una subdivisión dentro de la NNA distinguiendo entre la primera y la segunda generación de postdictadura (cap. 3 y 4). Los integrantes de la primera generación de postdictadura son los autores nacidos entre 1961 y 1970, varios de los cuales comenzaron su carrera literaria publicando en la colección Biblioteca del Sur, de la editorial Planeta, dirigida por Juan Forn. Esta colección permitió la aparición de nuevos autores como Marcelo Figueras, Martín Rejtman, Guillermo Martínez y Rodrigo Fresán, quienes confrontaron estética e ideológicamente con la generación de los militantes de los 60 y 70. En la lectura de Drucaroff, *Historia argentina*, de Fresán, es el primer libro que ofrece una perspectiva generacional propia y que inaugura una de las “manchas temáticas” con mayor pregnancia en la producción posterior: la mirada cuestionadora de los hijos de militantes que reclaman a sus padres una cierta incoherencia ya que su compromiso político no incluye la garantía de la seguridad de su propia familia. Drucaroff comenta largamente el libro de Fresán y se ocupa también de las primeras producciones de Juan Forn, las cuales “semiotizan” el clima de época vivido durante la década ultraliberal de 1990; en la misma secuencia, le atribuye a *Rapado*, de Rejtman, el mérito de ser la primera obra que representa a los adolescentes de esa década.

Estos gestos (la confrontación generacional y la captación con un potencial crítico de la frivolidad menemista) son contrapuestos al tipo de producciones proveniente de los autores cercanos a la revista *Babel*, publicación aparecida a fines de los 80 y dirigida por Jorge Dorio y Martín Caparrós. Este es uno de los puntos en los que la voz de Drucaroff adquiere un fuerte componente polémico para realizar a los “babélicos” y a los integrantes del grupo “Shangai” nucleado en torno a esa revista



una acusación que también hace extensiva a la Academia, otro de los blancos permanentes de críticas durísimas a lo largo del libro. Para Drucaroff, los escritores del grupo Shangai practicaban una literatura sin relación con el presente político, “novelas disparatadas o eruditas” que eludían los conflictos sociales y estaban escritas para acumular “distinción” y “prestigio simbólico” [55]. Las figuras de César Aira, Alberto Laiseca, Alan Pauls, Sergio Chejfec, Daniel Guebel y Sergio Bizzio eran sobrevaloradas en reseñas tendenciosas destinadas a aplicar “preceptos estéticos de la facultad y, según los obedecieran o no, valorarlos como buenos o malos”, en lugar de “indagar significaciones de los textos” [58]. La estrategia estaba dirigida a darle la espalda al “lector común” produciendo un circuito endogámico que cerraba las puertas a cualquier actitud no legitimada por los académicos y los academicistas; por esta vía, la impugnación y el rechazo se hace extensible a críticos como Daniel Link, Ariel Schettini, Susana Cella, Mónica Tamborenea, Luis Chitarroni y Miguel Dalmaroni. Fuertemente influenciada por el postestructuralismo y atravesada por el desencanto y el cinismo de la época, esta tendencia descalificaba de plano como ingenua y anacrónica cualquier obra cercana al realismo que expusiera algún tipo de conflictividad social (Osvaldo Soriano y Enrique Medina serían dos escritores realistas ingenuos) y le daba lugar, en pos de la acumulación de prestigio, a importantes críticos y docentes universitarios que retornaban de su exilio (Ludmer, Jitrik, Casullo).

Los autores de Biblioteca del Sur, entonces, son los últimos autores de la NNA que tuvieron “visibilidad”; los de la segunda generación de postdictadura, los nacidos entre 1971 y 1989, son los que están todavía silenciados e invisibilizados por la crítica. Las diferencias entre los autores de la primera y segunda generación no se verifican tanto en el plano artístico sino en lo que podríamos llamar la moral de las relaciones: los de la primera generación eran individualistas y se concentraban en proyectos personales frente a una sociedad y a un mercado que les daban la espalda; llegaban, a lo sumo, a construir grupos muy cerrados y fuertemente sexistas de “bandas de varones”. Los de la segunda generación, señala Drucaroff, habrían abandonado el divismo y habrían adquirido una conciencia generacional más compacta basada en prácticas integradoras, menos sectarias y más solidarias: “Mi hipótesis es que el proceso de surgimiento y consolidación de una generación de innovación y rupturas se ha dado con mayor lentitud y dificultad en la Argentina posterior a la masacre, y entonces recién la segunda logra la fuerza para dar ese otro paso en la conformación: el paso a la autoconciencia” [159]. En ese proceso juega un papel relevante lo sucedido a partir de diciembre de 2001, momento de crisis que desencadena una gran movilidad social que también se verifica en el campo cultural y literario; proliferan a partir de esa fecha ciclos de lecturas públicas, aparecen nuevas revistas y numerosos emprendimientos editoriales independientes que les dan visibilidad a los autores nuevos. Y en los años siguientes se rompe el tabú del enfrentamiento. Esto significa que la posición

sostenida por los miembros de la generación de militantes que desacreditaba y cohibía a los jóvenes porque ellos no pueden ser tan rebeldes ni pueden arriesgar su vida como la arriesgaron ellos comienza a ser cuestionada.

Luego de dedicar un capítulo completo (cap. 5) a “discutir” con Beatriz Sarlo, el libro adquiere un tono más expositivo, organizando una enorme cantidad de publicaciones de la NNA en torno a las diferentes “manchas temáticas” en los sucesivos capítulos: el tema de las nuevas inflexiones que adquiere la subjetividad masculina, una suerte de abandono del cliché del “macho argentino” concomitante con la ruptura de estereotipos femeninos (cap. 6); el tema del potencial utópico que conllevan estas obras pero no expresado como certeza absoluta (actitud propia de la pulsión revolucionaria setentista) sino desde la incertidumbre (cap. 7). Otra de las manchas temáticas tiene que ver con la figuras de jóvenes que deambulan sin proyectos durante los 90 (vivos que parecen muertos) y por otro la presencia de fantasmas de desaparecidos que acechan a los vivos (muertos que parecen vivos) (cap 8). Un tema destacado es el que figura en el capítulo 9: “Hijos y padres: el imaginario filicida de la postdictadura”. Señala la autora: “Si algo está fuertemente insinuado en toda la literatura que, explícita o implícitamente trabaja con la tragedia de provenir de padres desaparecidos durante la última dictadura militar [...] es el reproche filial por el descuido, el abandono. Un descuido y un abandono que rozan el filicidio” [374]. Con esta consideración general introduce el comentario de una serie de textos entre los que destacamos *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba; *Memoria falsa*, de Ignacio Apolo, que inaugura el rasgo filicida y el ya mencionado *Los topos*, el cual: “condensa toda la narrativa de postdictadura como un aleph en carne viva y comprueba la precisión de la idea de otro hijo de desaparecidos, el cineasta Nicolás Prividera, quien sostiene que estos hijos no son diferentes de su generación sino apenas la hipertrofia de los traumas que atraviesan a todos” [378].

Otras de las manchas temáticas largamente ejemplificadas en el libro son las de la memoria falsa (cap. 10), la de que “nada existe fuera del lenguaje” (cap. 11), su opuesta: “nuestro cuerpo es lo único de lo que podemos estar seguros” (cap.12), y la “civilizarbarbarie” (cap. 13). Este último tema surge de la fundición de la dicotomía “civilización-barbarie” que estructura una parte significativa del campo literario argentino del siglo XIX y se proyecta en el XX. Según Drucaroff, “antes se impugnaba en alguna medida alguno de los dos términos, hoy la literatura de postdictadura trae algo dolorosamente nuevo: la conciencia de que esa antinomia perdió todo sentido, no porque se haya superado sino porque ya no existe como tal” [478]. Una obra destacada que despliega el tema de la civilizarbarbarie es *El año del desierto*, de Pedro Mairal, novela en la que se narra el estallido social de 2001 y a partir de allí un retorno a un estado premoderno, una desertificación-disolución-barbarización de Argentina.

Otra de las formas de la civilbarbarie es visible en los libros de Claudia Piñeiro y Washintong Cucurto, en cuyas obras se puede advertir la brutalidad inculta de los nuevos ricos (mostrada por Piñeiro) y, como contrapartida, la presencia de una voz poética renovadora y valiosa que procede de ámbitos sociales marginales como las comunidades de inmigrantes latinoamericanos y manifestaciones culturales como la cumbia y el ambiente bailanero. El caso de Cucurto, valorado ante todo como poeta, al igual que el de Fabián Casas, abre el interrogante acerca de la decisión metodológica de realizar el recorte por el lado de los géneros y no por el de los autores. Dicho interrogante que podría adquirir esta forma: ¿si lo que vertebra el libro es una suerte de *agon* intergeneracional, cuánto se gana leyendo un corpus tan amplio reducido a las obras de género narrativo y cuánto se pierde dejando de lado la poesía (utilizada solo en los epígrafes) de los miembros de la generación de postdictadura, teniendo en cuenta que algunos libros como *Punctum*, de Martín Gambarotta, cuestionan la distinción poesía-narrativa a la vez que captan muy bien los noventa y trabajan con todas las manchas temáticas que están en la NNA.

Para referirse a la obra de Cucurto, Drucaroff parte nuevamente de las opiniones vertidas por Beatriz Sarlo en su artículo “La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías”, donde la crítica repasa algunas novelas de autores de la NNA como Carlos Gamerro, Alejandro López y el propio Cucurto. Desde el punto de vista de Drucaroff, la crítica literaria practicada por Sarlo adquiere una modalidad “patotera” en la medida en que es un ejercicio de poder prepotente aplicado desde un lugar jerárquicamente superior a autores que, en su mayoría, están todavía en los inicios de su carrera literaria. Las posiciones de Sarlo son radicalmente impugnadas, acusadas de partir de “presuposiciones políticas profundamente reaccionarias [247] y ostentadoras de una “ceguera crítica” [497] ante la riqueza de la NNA. Este exceso de presencia de la figura de Sarlo corre parejo con algunas faltas llamativas, y tanto lo que brilla por ausencia como lo que reaparece con tanta insistencia desmienten que la reivindicación de la NNA sea el único objetivo del libro. Entre los casi seiscientos nombres que aparecen en el índice onomástico, el de Sarlo es el que más veces figura (sesenta) y, en segundo lugar, el de la propia Drucaroff (cincuenta y cuatro veces), mucho más que cualquiera de los escritores que son objeto de su análisis. Drucaroff impugna las opiniones de Sarlo con tal vehemencia, algunas veces rozando el insulto (por ejemplo, cuando hace alusión a su pertenencia a una “vulgar clase media” [248] o a su actitud propia de las “señoras gordas” de “clase acomodada” [498]) y otras forzando sus interpretaciones (por ejemplo, deduciendo de manera reduccionista que Sarlo siente una empatía total por la obra de Aira porque dice que es un “maestro en el abandono de la trama”) que no es posible no ver aquí una voluntad de desplazarla. Por otra parte, Drucaroff se construye como la crítica que acoge en su seno a los jóvenes (incluso a aquellos que publicaron un solo cuento) sobredimensionando el “silenciamiento” del que

han sido víctimas sin reconocer que algunos escriben en los suplementos culturales más importantes del país y a otros les hacen a menudo reportajes en esos mismos suplementos, que algunos dirigen editoriales y revistas de crítica, que obtienen becas para escribir en Europa y Estados Unidos, que viajan a ferias de libros internacionales, que integran antologías de nuevos narradores—incluso las que el gobierno distribuye por miles en las escuelas por medio del Plan Nacional de Lectura— y obtienen los más importantes premios literarios nacionales e internacionales. Al tiempo que los considera “invisibilizados” aunque algunos están demasiado en los medios, ella parece no ver —o los excluye sin ninguna justificación— a autores como Patricio Pron, escritor que tiene una carrera rutilante comparable a la de Neuman, Oliverio Coelho, Gonzalo Garcés y muchos otros de los autores más difundidos, publicados, criticados y leídos de la NNA. Estas inconsistencias se pueden sumar a otras dos de distinta índole pero no menos importantes: una es la tímida excusa ante la reducción de la NNA al ámbito casi exclusivo de la Capital Federal. Esto se deduce de que normalmente no se indica la procedencia de los autores (salvo alguna que otra alusión a algún cordobés, a algún santafesino), de que no se menciona que se haya hecho algún tipo de relevamiento por regiones y de que se alude a “la discriminación particular que reciben los libros de muchos escritores del interior, doblemente silenciados” [208]. La otra es cierta ambigua o inocente confianza en el mercado y las operaciones de marketing a la hora de consolidar las literaturas emergentes, confianza que no tiene, por ejemplo, la nueva camada de cineastas que pelea a brazo partido por una legislación que la proteja justamente del mercado. Con respecto a la presencia del a esta altura ya indignante tópico del “interior” y la cantinela de que existen algunos autores provincianos que no son regionalistas y que cada tanto los críticos de Capital federal “descubren” “oculto” o “escondido”, Drucaroff no parece dispuesta a modificarlo, y en este sentido no difiere de Viñas, Sarlo, Aira y todos los que reducen Argentina a su ciudad de residencia.

PABLO DEMA

U. Nacional de Río Cuarto-I. de Formación Docente Villa Mercedes

**BRUNO, PAULA. 2011.** *Pioneros culturales de la Argentina: Biografías de una época. (Colección Metamorfosis)*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. 240 pp.

Las vidas Eduardo Wilde, José Manuel Estrada, Paul Groussac y Eduardo Holmberg constituyen el objeto de estudio de este último libro de Paula Bruno, que ofrece una mirada novedosa sobre un problema largamente explorado por la historiografía: el estatuto de los intelectuales en la segunda mitad del siglo XIX. Para realizar su investigación, la autora se sumerge en el género biográfico, en el que ya había incursionado con su libro sobre Groussac<sup>1</sup>. Con *Pioneros culturales*, fruto de su tesis de doctorado en la Universidad de Buenos Aires, profundiza el análisis del período en el que le tocó actuar al célebre letrado francés en la Argentina.

El libro está compuesto por cuatro capítulos, cada uno de ellos dedicado a recorrer la vida de uno de los personajes elegidos. El texto se cierra con un “Ensayo final”, que retoma las principales hipótesis esbozadas en los capítulos anteriores y establece algunas comparaciones entre las trayectorias de estos letrados para exponer una visión de conjunto. Finalmente, presenta una bibliografía general sobre el período, así como un listado de textos específicos sobre cada personaje.

Un primer factor –acaso el más evidente– que permite analizar a estos individuos como un grupo es que todos ellos, nacidos entre la década de 1840 y los primeros años de la de 1850 iniciaron su participación en la esfera pública hacia la década de 1860 y fueron figuras de peso en los debates intelectuales y políticos de la Argentina hasta fines del siglo XIX y principios del siglo XX –a excepción de Estrada, fallecido en 1894–. Las biografías están escritas, como se encarga de aclarar la autora, a partir de la dimensión pública de los personajes, aquella que le permite analizar el entramado cultural del que formaron parte. Persiguiendo este objetivo traza el perfil de cada una de estas figuras a partir de un trabajo con sus obras escritas, su epistolario, así como desde un balance crítico de la bibliografía existente sobre ellas. El resultado es en cada caso un análisis atento tanto al recorrido profesional de cada personaje, sus estrategias para hacerse un lugar en el escenario cultural, sus relaciones y espacios de sociabilidad, como también al desarrollo de sus ideas, particularmente sus diagnósticos sobre el país, sus proyectos para modificar ciertos aspectos de la cultura argentina y sus intervenciones en debates de la época, como el que suscitó la secularización emprendida por el gobierno de Roca o las discusiones en torno a la herencia del rosismo.

---

<sup>1</sup> Bruno, Paula. 2005. *Paul Groussac: Un estrategia intelectual*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Las diversas actividades emprendidas por estos letrados, sostiene la autora, dan cuenta de su fundamental aporte a la esfera cultural, aquella desde la cual definieron sus perfiles intelectuales. Este planteo desafía una visión difundida quizás por la crítica literaria, pero que alcanzó grandes repercusiones: aquella según la cual los escritores de la llamada “generación del 80”, los *gentleman-escritores* de Viñas<sup>2</sup>, estaban atados a una ideología de clase que los hacía cómplices de los gobiernos de la época. La hipótesis central del libro de Bruno sostiene, en cambio, que estos cuatro individuos fueron ante todo hombres de cultura. Es cierto que dieron señales de apoyo a algunos gobernantes –en general todos vieron la llegada de Roca con entusiasmo– y que Wilde y Estrada participaron activamente en política –el primero como funcionario del gobierno de Roca, el segundo como un ferviente opositor a su política secularizadora–. Sin embargo, su adscripción de estos individuos a la república de las letras no sólo se sustenta en los testimonios de los propios protagonistas y de algunos de sus contemporáneos, que los presentaban fundamentalmente como literatos, sino también en la constante preocupación por llevar adelante empresas culturales que dieran una mayor autonomía al mundo intelectual respecto de los tiempos de la política, como la edición y participación en revistas, el impulso dado a la consolidación de espacios de sociabilidad intelectual, la escritura de obras pioneras en su campo y establecimiento de contactos entre la Argentina y otras partes del mundo. En cuanto a la ocupación de cargos estatales –en el caso de de Groussac, como director de la Biblioteca Nacional y antes como educador en Tucumán; en el de Holmberg, como naturalista al servicio del Estado, luego al frente del Jardín zoológico– formaba parte, por un lado, de un aprovechamiento de las oportunidades que ofrecía un estado más consolidado y, por otro, de esa misma voluntad de modernizar ciertos ámbitos de la cultura letrada

La autora revisa, por otro lado, la idea de que las obras de estos individuos habrían sido menores, fragmentarias dado que eran realizadas en el tiempo libre que dejaba la política. Sin embargo, la variedad de actividades que emprendieron, así como la diversidad de géneros literarios a los que recurrieron darían cuenta en realidad de una diversidad intrínseca a los modos de intervención intelectual del momento. La heterogeneidad o falta de unidad que les ha sido atribuida es presentada así por la autora como una formulación retrospectiva, que supone la visión de estos letrados a partir de estándares propios de una esfera intelectual ya en vías de modernización, pero que no estaban vigentes en el período estudiado. En cada una de las biografías es evidente el intento por parte de la autora de presentar la relación que existió entre aspectos de la vida pública de los personajes que han sido vistos en general de forma independiente unos de otros.

---

<sup>2</sup> Cfr. Viñas, David. 1995-1996. *Literatura argentina y política*. Buenos Aires: Sudamericana.

Al mismo tiempo que estos personajes pueden ser vistos como parte de un mismo grupo, el de los hombres de cultura, la misma presentación de sus trayectorias advierte sobre la pluralidad de significados que adquirió esta adscripción en ese entonces. Así se completa la imagen que presenta la autora sobre los intelectuales de este período: si, por un lado, no pueden ser definidos por una pertenencia a la generación del 80, tampoco se los puede definir como parte de otros grupos que han sido delineados por la historiografía para pensar a los intelectuales de entonces. En efecto, los cuatro personajes estudiados rechazaron los paradigmas que para interpretar la realidad de una Argentina en vías de modernización proponían hacia fines del siglo XIX aquellos que abrazaban los postulados del positivismo o quienes comenzaron a preocuparse por la construcción de una identidad nacional. Ni siquiera entre estos cuatro personajes existió una única forma de reflexionar sobre los problemas que aquejaban al país en el cambio de siglo: si bien todos coincidían en una visión mucho más pesimista que la de su juventud, Estrada y Holmberg vieron el origen de la desintegración social en la pervivencia de problemas no resueltos, como la falta de relación entre la política y la sociedad en el caso del primero o la falta de integración de los pueblos originarios en el del segundo; Groussac y Wilde, por su parte, realizaron viajes que les permitieron pensar a la Argentina a partir de la comparación con otras sociedades. Por otro lado, los planteos de estos autores se inscribieron en parte en discursos en boga en esa época, como el indigenismo o la oposición al materialismo norteamericano y sin embargo tampoco puede decirse, según la autora, que coincidan completamente con ese tipo de argumentos. En este punto la perspectiva biográfica elegida por la autora revela toda su productividad. Es precisamente la biografía, como se ha encargado de señalar Levi<sup>3</sup>, un género idóneo para la indagación de un problema que subyace al libro: las posibilidades abiertas a los individuos al interior de un grupo social.

En los primeros años del siglo XX, sobre todo en torno al Centenario, se produjo según la autora el declive de estas figuras, que cedieron forzosamente su lugar ante un espacio intelectual modernizado con nuevas teorías para pensar los problemas del país, nuevas reglas de consagración y espacios de sociabilidad y producción, en el que ya no ocupaban un lugar privilegiado. La autora señala la paradoja de que el mismo espacio cultural que estos intelectuales habían contribuido a institucionalizar debiera por fuerza expulsarlos en tanto no cumplían ya con las normas de un campo en vías de modernización. Así como ellos cometieron su propio “parricidio” en relación con las figuras que los habían antecedido –los miembros de la generación del 37, pero también otros actores en cada campo particular, como los naturalistas extranjeros o la corporación médica– nuevos intelectuales y nuevos debates ocuparon la escena cultural a partir de esos años.

---

3 Levi, Giovanni. 1989. “Les usages de la biographie”. *Annales*, 44, 6, París, nov.-dic.: 1325-36.

El resultado final de este libro es el de otorgar a la cultura de este período un espesor que la bibliografía ha tendido a perder de vista, mostrando a través de las vidas de estos personajes las posibilidades abiertas a los hombres de cultura en el período que medió entre la década de 1860 y los primeros años del siglo XX. La autora logra cumplir este objetivo con una investigación minuciosa que invita a revisar la idea tan consolidada de un período dividido entre el predominio de los “hombres del 80” primero y el de los positivistas y nacionalistas después.

MALENA NIGRO

UTDT/UBA



**VIDELA DE RIVERO, GLORIA. 2011.** *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia: 1920-1930. Documentos.* 3ª ed. corregida y aumentada. Mendoza, EDIUNC.

Algunas obras salen a luz y se vuelven imprescindibles para conocer en profundidad el tema del que tratan. Esto es lo que ha ocurrido cuando fue publicado, por primera vez, este libro de Gloria Videla de Rivero, allá por el año 1990 por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. De hecho, tanto esa edición como la segunda, llevada a cabo por el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, desde la Universidad de Pittsburgh, Estados Unidos, en 1994, agotaron sus ejemplares. Felizmente, EDIUNC (Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo) ha reeditado este libro que se trata, sin duda, de una bibliografía insoslayable para quien estudie o investigue las vanguardias hispanoamericanas.

El propósito de la autora de contribuir a una interpretación global del vanguardismo queda ampliamente logrado. Con un método que se ancla en un “humanismo amplio, no exento de fervor” unido a una rigurosa investigación y sólida documentación, recorre textos, autores y movimientos que se desarrollaron durante la década del 20. En todos los casos Videla de Rivero da cuenta de la interrelación que se establece entre la vanguardia hispanoamericana con sus referentes europeos pero haciendo especial hincapié en las peculiaridades propias devenidas, por una parte, de su inserción en el ámbito de la literatura hispanoamericana y, por otra parte, del análisis del sistema literario propio del autor.

Al enunciar su hipótesis la investigadora tiene en cuenta “la complejidad de las relaciones entre América y Europa” y “la vocación y destino de convergencias culturales de Hispanoamérica”. Frente a posiciones extremas que ven al vanguardismo americano como resultado de una “recepción transformadora o recreadora” del europeo y las que lo ven como una “variante específica” del internacional, Videla de Rivero sostiene que “el cosmopolitismo que signa el arte americano como una característica fundamental es un puente entre las dos hipótesis”. De hecho el vanguardismo hispanoamericano, según sostiene la autora, “participó con notable fluidez del poder de desplazamiento inherente a la cultura y en un diálogo creador enriqueció notablemente el acervo común de las vanguardias”.

El libro consta de una Introducción y dos partes. La primera abarca desde el primer capítulo al noveno y la segunda, titulada “Documentos”, comprende desde el décimo

capítulo al decimoséptimo. Finalmente el libro se cierra con una serie de imágenes, bibliografía y un índice de nombres que resultan ilustrativos y altamente útiles.

En la "Introducción" la autora, amablemente, no sólo presenta el ejemplar, sino que manifiesta sus propósitos, límites e hipótesis y realiza una comparación entre las diferentes ediciones del libro que permite al lector evaluar los aportes de la última respecto de la primera de 1990. De hecho la presente edición sigue, sin variantes significativas, la edición de Pittsburgh.

Cada capítulo de la primera parte va desarrollando las diferentes manifestaciones de la vanguardia hispanoamericana. El primero de ellos titulado "Vanguardismo hispanoamericano. Algunos problemas terminológicos y conceptuales" funciona como una amplia introducción en la que la autora analiza el concepto de vanguardia desde su origen internacional al específicamente hispanoamericano centrado en la década del 20. Luego de examinar y sistematizar el marco crítico desde diferentes posturas ideológicas y metodológicas, la autora postula y desarrolla su propia hipótesis.

A partir del segundo capítulo y hasta el octavo, se desarrollan las características de las distintas manifestaciones vanguardistas: creacionismo y cubismo, surrealismo, poesía pura, criollismo, poesía negrista, indigenismo y la poesía social. En cada caso se analizan los textos atendiendo a su significación y estrategias literarias utilizadas y, por otra parte, se enmarca este análisis en diversos niveles contextuales: en el de los movimientos literarios pertinentes y en el de algunos aspectos relevantes de la obra de sus autores. De este modo el lector tiene una nada restringida visión del movimiento, de sus principales cultores y de las obras más distintivas.

El noveno capítulo es una síntesis de los contenidos desarrollados en la que la autora señala "las peculiaridades que los autores hispanoamericanos imprimen al fenómeno internacional de las vanguardias" desde una óptica comparatista.

Se destaca a lo largo del libro un nutrido aparato crítico de primer nivel que completa y amplía la información de cada capítulo. Si bien la bibliografía, respeta la original, en nota a pie de página, se amplía con bibliografía posterior básica.

En la segunda parte, "Documentos", Videla de Rivero presenta una selección de manifiestos y de textos programáticos o polémicos del vanguardismo hispanoamericano. Los mismos se encuentran organizados siguiendo el criterio de los capítulos de la primera parte, es decir, por movimientos. A lo largo de estas páginas desfilan los nombres de Federico Bolaños, Guillermo de Torre, Eduardo González

Lanuz, Jorge Luis Borges, Oliverio Gironde, Juan Marinello, Ricardo Tudela, César Vallejo, Vicente Huidobro, José Carlos Mariátegui, Pablo Neruda, Ernesto Morales, Samuel Quiñones, entre otros... Es indiscutible el servicio que esta sección aporta al investigador, unida a las ilustraciones que reproducen las tapas de las primeras ediciones de los libros de los autores representativos, así como también de revistas de esa época y algún manifiesto, conjuntamente con la abundante bibliografía e índice de nombres.

Cabe destacar que, próximamente, este valioso libro será subido a la Biblioteca Digital de la Universidad Nacional de Cuyo y al portal de la Biblioteca Americana del Instituto Virtual Miguel de Cervantes, con lo que, sin duda, se facilitará el acceso a aquél.

Efectivamente, esta tercera edición de *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano: estudios sobre poesía de vanguardia: 1920-1930*, de Gloria Videla de Rivero, nos vuelve a poner frente a una investigación exhaustiva y pormenorizada del fenómeno de las vanguardias, con aportes que siguen siendo novedosos a través del tiempo. Por ello, este libro ha sido y seguirá siendo de consulta obligada para quien se interese o investigue las vanguardias hispanoamericanas.

DOLLY SALES DE NASSER

U. Nacional de Cuyo

**MOLINA, HEBE BEATRIZ. 2011.** *Como crecen los hongos: La novela argentina entre 1838-1872.* Buenos Aires: Teseo.

La emergencia del género novelesco en el sistema cultural argentino del siglo XIX es la problemática que Hebe Molina aborda en su libro *Como crecen los hongos*, un trabajo innovador no sólo por la propuesta crítica desarrollada, sino también por el procesamiento de nuevas fuentes (novelas, “novelitas” y metatextos), con las que sustenta su perspectiva. La investigadora ha sabido visualizar en las afirmaciones de Ricardo Rojas y en el relevamiento de novelas decimonónicas efectuado por Myron Lichtblau (1959), la trama hoy desdibujada de las etapas iniciales del género en el Río de la Plata. A contrapelo de las versiones propagadas en las historias de la literatura nacional de los años sesenta e incluso en emprendimientos recientes que hacen referencia al escaso cultivo del género por parte de unos pocos novelistas, Molina recrea la incesante proliferación de novelas y novelitas publicadas bajo la forma de folletines, entregas o libros antes de 1880. En la línea de indagación asumida se reconoce deudora de los valiosos aportes de Antonio Pagés Larraya, Raúl Castagnino y Félix Weinberg, así como de trabajos más actuales de Beatriz Curia y María Rosa Lojo.

El estudio examina ochenta y seis novelas correspondientes a cuarenta y tres escritores, comprendidas entre 1838 y 1872, abarcando así desde la aparición de la primera novela *Una historia*, de Miguel Cané (p.), hasta la publicación de *Martín Fierro* y la consecuente “modificación del sistema literario narrativo” [18]. A este corpus, se suma una serie de metatextos con los que Molina restituye el debate sociocultural y literario alrededor de los requisitos del género desde el punto de vista de sus propios cultores. El movimiento cultural que la investigadora devela tiene como foco la ciudad de Buenos Aires, centro editorial y de penetración de las novedades, el cual se complementa con la inclusión de algunas manifestaciones del Interior. El voluminoso material investigado remite a otra escena destacable: la extensa labor de rastreo bibliográfico de difícil consecución realizada por la autora. La cantidad de fuentes revisadas y las distintas dimensiones involucradas en el análisis planteado, configuran un trabajo abarcador que explica íntegramente el objeto que trata a lo largo de tres partes.

En la primera parte, “El nacimiento acomplejado de la novela argentina”, Molina despliega el vasto proceso a través del cual se gesta la producción novelística local. El recorrido comienza con una etapa marcada por lectura de novelas extranjeras, tal como lo prueban datos relativos a la importación entre 1820 y 1830, y los anuncios de distintas librerías en los periódicos de la época. La prosa ficcional goza de difusión pero

no de prestigio pues, como subraya, “afecta a la mirada crítica de una sociedad que pretendía ser moralista y se jactaba de ello” [39]. La redención del género en el Río de la Plata se opera a partir de la introducción de requerimientos de orden didáctico que, según observa, mantiene puntos de contacto con la evolución descrita dentro del sistema literario español. Una estricta periodización del corpus le permite a Molina localizar el nacimiento de la novela durante la proscripción del período rosista ligada a los nombres de Cané (p.), Bartolomé Mitre, Vicente Fidel López y José Mármol. No obstante, afirma que “no es el género preferido de la Generación del 37 como sí lo será de la del 53” [69]. En efecto, sitúa su apogeo en la etapa que se abre luego de la batalla de Caseros, invalidando con ello perspectivas críticas que minimizaron su desarrollo por esos años. Precisamente en la década de 1850, el adjetivo “original” puede apreciarse en el título de la obra para indicar que “se trata de un texto escrito por un autor local” [54]. La autora se centra en la ebullición de la actividad literaria, expresada en asociaciones intelectuales, revistas y conferencias, que se extiende desde la caída de Rosas hasta el período posterior a la batalla de Pavón. En estos espacios encuentra su lugar la novela pues las publicaciones constituyen el medio por excelencia para su publicación, y se dan a conocer nombres de autores jóvenes. Por otra parte, recupera algunas disertaciones que versaron sobre el género, destacando su papel moral. En este dinamismo, Molina repara en aspectos que atañen a la actividad editorial tales como los mecanismos de publicación, la venta por suscripción y los modos de promoción de las obras mediante el análisis de casos ejemplificadores.

La segunda parte del libro, “Poética de la novela”, indaga en las matrices de pensamiento que se conjugan en la formulación de una teoría literaria argentina, correlato de la independencia política alcanzada en 1810. A fin de poner de manifiesto el carácter original del *Curso de Bellas Letras* (1845), de López, en tanto constituye “el metatexto más interesante y sistemático”, la investigadora se sumerge en sus antecedentes considerando: a) las lecturas de retórica en uso por aquellos años en la Universidad de Buenos Aires—las obras de Hugh Blair, José Gómez Hermosilla y Antonio Gil de Zárate—; b) las enseñanzas de Diego de Alcorta, y c) los libros “nuevos” portadores de las ideas románticas sobre la literatura, consultados por los futuros escritores rioplatenses alumnos de Alcorta—tales como Alberdi, Cané López y Mármol— de forma paralela a lo ofrecido por las cátedras. Fundamentalmente se refiere a las consideraciones sobre la literatura de Madame de Staël y Victor Cousin. Con notable erudición, Molina expone en cada caso las ideas generales sobre el hecho literario y desentraña particularmente los planteamientos relativos al género novelesco. Por otra parte, destaca la impronta en la poética de López de los principios de la “literatura socialista” esbozados por los miembros de la generación del 37. De todo este bagaje asoma una constelación de notas distintivas ligadas a la novela: reproducción de la realidad en términos de idealización realista (creíble), mensaje moral, recreación del ámbito de lo privado,

función social civilizadora, expresión de la individualidad nacional, que cristalizan de manera original en el *Curso de Bellas Letras*. Otro metatexto de interés analizado es el “Prólogo” de Mitre a *Soledad*, complementario de la perspectiva de López por las observaciones de corte historicista que contiene. Allí el escritor “asigna a la novela una función civilizadora y un lugar dentro de la evolución de los pueblos (...) la etapa del progreso social” [220].

En “Carácter de la novela emergente”, la tercera y última parte del recorrido emprendido por Molina, el corpus novelesco es procesado a partir de una serie de variables que le permiten a la investigadora detectar rasgos dominantes y construir generalizaciones rigurosas a partir de casos particulares. Sistematiza las obras teniendo en cuenta diferentes criterios: cuantifica el número de escritores y escritoras, la edad predominante entre ellos, su relación con el periodismo o la política en particular y el formato de publicación (libro o folleto). Apunta también los rasgos constantes de la retórica de los peritextos, que incluye los modos de figuración del autor y las concepciones relativas a la novela, donde se manifiesta la afirmación de una poética del género. Sobre la base de recurrencias temáticas, ideológicas y axiológicas delimita cuatro tipos novelescos entre los que distribuye el corpus de obras examinadas. Las novelas históricas, respaldadas en el prestigio del discurso historiográfico, constituyen la especie más atendida por López y por ello Molina revisa la teoría y producción de dicho autor. Clasifica las obras según el pasado histórico en que sus tramas se ambientan y analiza los conflictos que exponen. En la novela política y su expresión predominante, el Ciclo de la tiranía, la autora identifica la impronta de *Amalia* en varios aspectos narratológicos de la serie. Las novelas socializadoras, aquellas que escenifican un drama moral, están impregnadas por posicionamientos ideológicos de los novelistas alrededor de problemáticas sociales de su tiempo. En ellas se distingue entre escritores anticlericales y otros que adhieren a la espiritualidad cristiana. Por último, en las novelas sentimentales –centradas en el plano estrictamente personal– Molina descubre una estructura compuesta de secuencias narrativas comunes a las que ellas se ajustan. De este exhaustivo recorrido, advierte una “valoración unánime de la familia como núcleo afectivo indispensable para la formación de las personas” [391] y el cultivo de los principios democráticos.

Finalmente, como complemento de la exposición desarrollada, la autora dispone tres anexos: uno de ellos ofrece cronología de la novela argentina, otro aporta datos sobre cada una de las obras examinadas (que incluye información sobre el autor y la publicación original, la tipología respectiva y una síntesis argumental) y otro transcribe unos peritextos de interés. Un mérito destacable reside, precisamente, en el suministro de referencias precisas acerca de las fuentes documentales que allanan futuros rastreos a los interesados en este campo de investigación.

*Como crecen los hongos* se convierte en una lectura obligada para un conocimiento renovado de la novela decimonónica. A lo largo de sus páginas se descubre una producción novelística fecunda, caída en el olvido. Por ello este trabajo abre nuevas líneas de investigación dentro de esta temática.

MARÍA CAROLINA SÁNCHEZ

U. Nacional de Tucumán-CONICET

**ALMAFUERTE. 2011.** *Poesía completa*. Ed. crítica María Minellono, coord. (Colección Archivos, 63). Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos / Alción Editora / Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. lxx, 725 pp. + CD.

La reactivación de la Colección Archivos en su *Nueva Serie*, gracias al apoyo de Alción Editora de la ciudad de Córdoba, permite volver a poner en circulación importantes ediciones de obras de autores latinoamericanos –como la reciente publicación de *Novelas cortas*, de Juan Carlos Onetti; *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato, *Glosa*, *El entonado*, de Juan José Saer; *Un año*, *Ayer*, *Miltín 1934*, *Diez*, de Juan Emar; y *Tres golpes de timbal*, de Daniel Moyano–, que acercan la fructífera articulación de un minucioso trabajo de edición textual –crítico o genético– que se complementa con un aparato de lecturas críticas igualmente significativo. En el caso del volumen que presentamos, dedicado a la *Poesía completa* de Alfauerte, la publicación además permite –tal como advierte María Minellono– una nueva puesta en valor de la obra del poeta argentino, que tuvo relativa trascendencia fuera del ámbito nacional, en una edición que reúne por primera vez toda su obra poética (édita e inédita).

Respetando el plan de edición dispuesto por la Colección Archivos, el volumen se estructura en siete apartados. La “Introducción” está compuesta por el breve “Liminar” escrito por Rubén Darío, donde se dimensiona desde una perspectiva conciliadora la misantropía, el apóstrofe y la defensa de los desposeídos que signan la poesía de Alfauerte; y por los textos “Introducción de la coordinadora” y “La problemática textual en la poesía de Alfauerte”, ambos a cargo de María Minellono. En el primero de ellos, se realiza una evaluación precisa de los matices encontrados que presenta la figura del escritor, que lo convierten en un autor con aristas ideológicas y estético-literarias peculiares, especialmente si se lo observa al contraluz de las variables sociohistóricas del “mundo del 80” del cual fue contemporáneo. Mientras que en el segundo texto, en tanto nota filológica preliminar, la autora establece aspectos definitorios vinculados a las dificultades de edición de los textos, a partir de las instancias de divulgación de la obra de Alfauerte –sobre todo a nivel periodístico, en el diario *El Pueblo* de la ciudad de La Plata–, la existencia de numerosos borradores y copias autógrafas de su poesía que se conservan en diferentes bibliotecas y archivos públicos y privados, y la no menos compleja intervención de Numa Rossotti, secretario del poeta y albacea literaria de un número importante de sus textos. De manera pormenorizada, la investigadora señala para cada uno de los poemas incluidos en *Lamentaciones* (1906) –el único poemario publicado en vida de Alfauerte–, el volumen I que recoge los textos líricos en sus *Obras completas* (1946) y los textos de



las *Obras inéditas* (1997), las singularidades del contexto de escritura y de publicación y la particularidad de las distintas versiones conservadas en los archivos y reservorios bibliográficos. Este análisis de fuentes y variantes textuales deja probado el decidido afán de reescritura y *labor limae* que persiguió el poeta, lejos de las construcciones prejuiciosas sobre una figura de autor “descuidado” e “inculto”, que cimentó alguna vertiente adversa de la crítica especializada, con el propósito de desestimar los mecanismos de escritura “efusiva” e “improvisada” que falazmente atribuía a las composiciones de Almafuerde.

El estudio minucioso sobre los poemas se profundiza en el siguiente apartado, donde Minellono realiza una edición crítica de los textos a partir de un fino trabajo con las variantes textuales existentes. Especial atención merece la tarea simultánea de anotación de los textos, que aportan información relevante para aproximarse tanto al proceso de la propia escritura de los poemas, cuyo develamiento persigue el proceso mismo de fijación textual, como también a las distintas alternativas de interpretación de la poesía del autor. En este último caso, debe subrayarse que existe un importante número de notas que transgreden los intereses filológicos y avanzan hacia la especulación interpretativa, debido a la incorporación de información útil –referida a las eventualidades sociohistóricas del contexto de emergencia de los poemas, el derrotero metacrítico que sufrieron, los aspectos biográficos del autor, la formación intelectual y literaria del poeta, las derivas de su pensamiento filosófico y político–, que facilita diversas lecturas sobre la producción de Almafuerde, desde la perspectiva renovadora de la historia cultural, donde de descentran abordajes tradicionales sobre su figura autoral y su obra literaria.

A continuación, la “Cronología” –redactada por Sara Paladino– delinea datos importantes, para hilvanar el itinerario de vida del autor y poder trabar una serie de vicisitudes ineludibles en una existencia individual que, desde una firme tradición de cuño romántico, fue urdiendo preocupaciones y convicciones (educativas, morales, políticas, religiosas, socioculturales, etc.) que alcanzarían resonancia en toda la producción escrituraria del escritor.

En la sección “Historia del texto”, se compilan dos artículos que indagan sobre las posibilidades interpretativas de la poesía de Almafuerde. La contribución de Cristina Andrea Featherston revisa un tópico recurrente en los comentaristas del autor, el referido a la relación vida-obra, que se problematiza en sus textos de cariz autobiográfico. La autora analiza la evocación del recuerdo infantil en *La hora trágica* –único relato autobiográfico de Almafuerde–, algunos tratamientos representativos de la poesía del autor y también material epistolar del escritor y personas que lo conocieron, para trazar las distinciones que presenta Almafuerde en materia de

autofiguración, al confrontarlo con los tratamientos discursivos cercanos de otros contemporáneos del 80 (Mansilla, Cané) que editaron obras autobiográficas. Asimismo, se ofrece un recorrido por la construcción ambivalente de lo femenino en la poesía del autor, que bascula entre las postulaciones conservadoras de su poesía édita y las renovadoras y autosuficientes que repiensa a la mujer, en el marco del horizonte partidario socialista, en su poesía hasta hace poco inédita. Por su parte, María Susana Martínez Robbio –en “Pedro B. Palacios y los vaivenes de la fama”– realiza un rastreo de las derivaciones en la recepción del poeta. Recorre así un arco donde pasa revista a las propias construcciones discursivas del público (eminentemente auditor antes que lector) que prefigura la propia obra de Alfafuerte, donde se tensiona la ubicación sociocultural que el autor anhelaba para sí: tanto entre los selectos lectores capitalinos de *La Nación*, como en los sectores populares analfabetos que lo escuchaban en sus recitales poéticos. La autora repasa sucintamente los comentarios adversos (Oyuela, Rojas) y estimuladores (Darío, Lugones, Borges, López Merino, Ponce de León) que críticos y escritores pronunciaron sobre el autor, hasta comentar incluso las últimas ramificaciones en la recepción del poeta, que tuvo especial cabida entre manifestaciones de la cultura popular como la canción, en un espectro amplio que va desde las musicalizaciones de su poesía que hizo Carlos Gardel, hasta el empleo del nombre Alfafuerte en una banda de rock *heavy metal*: último reducto para el tono contestatario y vociferador de la figura del poeta.

En el apartado “Lecturas del texto”, cinco breves contribuciones a cargo de reconocidos especialistas analizan el corpus poético del autor, desde perspectivas disciplinares diversas. Javier Fernández realiza una semblanza de las coincidencias ideológicas entre Alfafuerte y Sarmiento –eminentemente admirado por el poeta– que trascendieron en resoluciones programáticas semejantes en la vida pública de ambos escritores, como el decidido interés por la educación popular. Por su parte, Blas Matamoro examina los amarres románticos del autor, para proyectar una interesante interpretación sobre las configuraciones de la “familia argentina” –en particular de lo materno y lo paterno– dentro del cosmos lírico del poeta, donde se despliegan estos tópicos de riquísima configuración en la literatura argentina. En la propuesta de Hugo Cowes, se realiza una lectura contrastiva entre el escritor argentino y el español León Felipe, justificada en la presencia de la renovación de la ética como temática de intersección, que se derrama en una estela de tratamientos cercanos (la presencia de lo religioso, la caída del hombre, la importancia salvadora de la poesía), a partir de los cuales es posible recuperar un imaginario social en debate con las formas alienantes de la vida moderna en Occidente. El abordaje lingüístico que acerca María Luisa Freyre, para revisar el corpus alfafuerteano desde los aportes de la pragmática, es una propuesta renovadora que permite reinterpretar un conjunto de aspectos tradicionalmente reconocidos en la retórica del poeta (la concepción perlocutiva del

lenguaje, la previsión de un auditorio, el tono admonitorio y utópico, el valor didáctico de la palabra poética), que ahora pueden ser apreciados desde la lente de una mirada disciplinar que los recalibra como actos de habla e implicaturas conversacionales. Por último, la contribución de José Panettieri rastrea las posibilidades documentales de la poesía de Alfafuerte, en especial en lo que refiere al sostenido carácter de denuncia sobre la situación oprimida del sector trabajador en Buenos Aires. A partir de una revisión de las conflictividades obreras de la época y las derivaciones político-partidarias del autor –desde su militancia en la Unión Cívica hasta la simpatía por los ideales socialistas–, el historiador concluye que la figura del poeta puede adscribirse a la del “rebelde inorgánico”.

El volumen se cierra con el “Dossier de la obra”, donde se reeditan dos textos en prosa del autor de escasa difusión –el relato autobiográfico *La hora trágica* y la *nouvelle El loco*– más el discurso pronunciado por Alfredo L. Palacios en el funeral del escritor; y también la “Bibliografía”, establecida por María Minellono, donde se recogen las principales ediciones de las obras del poeta y la producción crítica sobre las mismas. Debe mencionarse, además, que el libro está acompañado por un CD, donde se reproduce la digitalización de manuscritos y dactiloescritos de poemas del autor, que constituyen un valioso material de consulta.

Los aspectos del volumen que hemos reseñado brevemente, resultan suficientes para ilustrar los méritos de esta edición tan cuidada de la obra de Alfafuerte, que resultaba necesaria para brindar una panorámica más exacta de su producción lírica. El prolijo trabajo con las fuentes, la pertinencia de la anotación de los textos y la selección de los materiales paratextuales (lecturas críticas, *dossier* con textos poco estudiados, etc.) colaboran decididamente como invitación a repensar, ahora con mirada renovada, la poesía de uno de los autores más singulares –de un “raro” inclasificable, al decir de Rubén Darío–, en la literatura argentina de la transición del siglo XIX al XX.

CARLOS HERNÁN SOSA

U. Nacional de Salta

## Normas de publicación

La *Revista de Literaturas Modernas* recibe colaboraciones espontáneas e inéditas, en su versión definitiva, siempre y cuando respeten las exigencias de un artículo académico-científico y no hayan sido presentadas simultáneamente ante otra publicación. Todas son sometidas al proceso de arbitraje, anónimo tanto para el autor como para el evaluador. Primeramente, el Comité Editorial verifica que los trabajos presentados se adecuen a los lineamientos editoriales y a las normas de publicación de esta revista; luego, envía los manuscritos, sin firma, a dos evaluadores, quienes disponen de un mes para emitir su dictamen (aceptado, aceptado con modificaciones, no aceptado). En el caso de que se indiquen correcciones, el autor tendrá un plazo máximo de un mes para realizarlas.

La comunicación entre autores y editores se realiza únicamente a través del correo electrónico:

<revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar>.

### A. Pautas generales de presentación

-Digitalización en Word.

-*Tipografía*: Título: Arial 12. Cuerpo del texto: Arial 10. Resumen, *abstract*, palabras claves, bibliografía: Arial 9. Notas al pie de página: Arial 8.

-*Interlineado*: simple, sin espaciado entre párrafos. Solo agregar un espacio antes de los subtítulos.

-*Párrafos*: sin sangría.

-*Extensión de artículos*: hasta 55.000 (cincuenta y cinco mil) caracteres con espacios, incluidas notas y bibliografía. *Reseñas de libros*: entre cinco mil (5.000) y diez mil (10.000) caracteres.

### B. Estructura de artículos

a) *Título y subtítulo*: en negrita y mayúsculas, centrados.

b) *Título y subtítulo*: en inglés, bastardilla, mayúsculas y minúsculas, centrados.

c) *Encabezado* (en tres renglones seguidos, alineación derecha, a tres espacios simples del título): Nombre/s y APELLIDO/S del autor (en negrita); Institución (sin negrita; se aceptan abreviaturas fácilmente reconocibles; por ej.: U. por Universidad); correo electrónico (sin negrita).

d) *Resumen*: en español, no más de 200 palabras, en un solo párrafo.

e) *Palabras claves*: cuatro o cinco, en español.

f) *Abstract*.

g) *Keywords*.

h) *Cuerpo del trabajo*: deberá incluir introducción y conclusiones; el desarrollo podrá subdividirse mediante *títulos internos* (en negrita, alineación izquierda, sin punto final).

-El texto no deberá incluir subrayados o ni frases destacadas con solo mayúsculas. Si es imprescindible resaltar algún término, se empleará la bastardilla (cursiva o itálica).

-Las citas deben transcribirse en el idioma original de la fuente. Si se considera indispensable, puede incluirse su traducción en una nota, en la que no debe faltar el nombre del traductor o la aclaración "La traducción me pertenece" o "La traducción es nuestra".

-En cuanto a otros usos de mayúsculas, bastardillas y comillas, y la ortografía y la puntuación se seguirán las normas de la Real Academia Española.

i) *Bibliografía*: solo fuentes primarias y secundarias citadas o de consulta indispensable para el tema analizado. Usar sangría francesa de tres espacios.

j) *Notas*: al pie de página; solo para acotaciones forzadas.

### Aparato crítico

La *RLM* sigue pautas internacionales, pero ajustadas al uso argentino y a la extensión de un artículo académico-científico, reunidas bajo la denominación **estilo intratextual adaptado** (EIA), cuyas normas pueden consultarse en <ffyl.uncu.edu.ar>, solapa superior “Investigación”, “Institutos”, “Instituto de Literaturas Modernas”.

-**Citas breves** (de hasta cuatro renglones inclusive): en el cuerpo del texto, entre comillas dobles curvas, letra normal.

-**Citas largas** (más de cuatro renglones): separadas del cuerpo por un renglón en blanco antes y después de la cita; con sangría, sin comillas y en letra normal.

-**Remisiones a la bibliografía**: A continuación de la cita directa o de la alusión indirecta, entre **corchetes**: apellido del autor citado, dos puntos y el número de página donde figura la cita (ej.: [Hernández: 22]); a menos que el nombre ya haya sido mencionado: González afirma... [76]. Para remisiones a un trabajo completo, indicar el o los apellidos únicamente; ej.: [González; Pérez y López]. Solo en el caso de que se citen más de un título por autor se agrega el año [Rodríguez 2009: 123-8] y eventualmente una letra diferenciadora (a, b, c...) cuando se mencionan dos o más publicaciones de un mismo autor con el mismo año: [Sánchez 2001 a: 23-45; Sánchez 2001 b: 56-78].

-Para **omisiones o agregados** en las citas usar corchetes: [...], [sic], [el autor]. El punto cierra la cita, incluso después de la referencia parentética y de la llamada a nota, si la hubiere.

-**Bibliografía**: se ordena alfabéticamente por apellido del primer autor o por la primera palabra del título. **Más de un título por autor**: se ubican en orden cronológico, sin repetir el nombre. Ej.:

ZELARAYÁN, RICARDO. 2009 a. *Ahora o nunca: Poesía reunida*. Buenos Aires: Argonauta.

---. 2009 b. *Traveseando*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.

### Referencias bibliográficas

Libros impresos o digitalizados

APELLIDO, NOMBRE. Año. *Título: Subtítulo*. Trad. Nombre Apellido. Ed., introd. [o pról.] y notas Nombre Apellido. Núm. de edición [si no es la primera]. Colección, núm. o Separata de... [si fuese relevante; entre paréntesis]. Lugar de edición: Editorial.

*Diccionario de la lengua española*. 1992. 21° ed. Madrid: Real Academia Española. Versión digitalizada en <www.rae.es>.

HERNÁNDEZ, JOSÉ. 2001. *Martín Fierro*. Ed. crítica Érida Lois y Ángel Núñez, coords. (Colección Archivos, 51). Madrid-etc.: ALLCA XX-F.C.E.

RUIZ BARRIONUEVO, CARMEN, et al., eds. 2003. *La literatura iberoamericana en el 2000: Balances, perspectivas y prospectivas*. CD ROM. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

### Artículo de libro colectivo o de actas, impresas o en CD ROM

APELLIDO, NOMBRE. Año. “Título del capítulo”. Apellido, Nombre, ed. *Título del libro*. Lugar de edición: editorial. Tomo en número romano, páginas primera-última [sin repetir decenas o centenas].

MARECHAL, MARÍA DE LOS ÁNGELES. 2000. “Bio-cronología: Leopoldo Marechal”. *Cincuentenario de Adán Buenos Aires: Primeras Jornadas Nacionales Leopoldo Marechal*. Buenos Aires: Fundación Leopoldo Marechal. 202-9.

NAVARRETE, JOSÉ FRANCISCO. 2007. “Mendoza (1939-1960)”. Pellettieri, Osvaldo, dir. *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires, Galerna. II, 237-56.

Artículo de página web

APELLIDO, NOMBRE. Año. “Título del artículo”. En línea: <www...>.

QUIROGA SALCEDO, CÉSAR E. 2009. "Tradición oral, literatura e historia: Ida y vuelta". *Domingo Faustino Sarmiento*. (Biblioteca Americana, Biblioteca de autor). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En línea: <[http://bib.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/sarmiento/...](http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/sarmiento/)>

#### **Artículo de revista impresa**

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del artículo". *Título de la revista: Subtítulo o tema monográfico*, época, tomo o vol, núm., lugar de la institución editora responsable, meses [abreviado a tres primeras letras] o estación: páginas primera-última.

COWEN, M. PABLO. 2000-2001. "Notas para una historia de la infancia en Buenos Aires: Fines del siglo XVIII- primeras décadas del siglo XIX". *Trabajos y Comunicaciones*, 2° época, 26-27, La Plata: 289-94.

RUNNING, THORPE. 2001. "La lengua y algunos poetas argentinos". *Palabra y Persona*, V, 8, Buenos Aires, may.: 25-38.

#### **Artículo de diario impreso**

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del artículo". (Puede agregarse tipo de texto). *Nombre del periódico*, Lugar, fecha (día y mes abreviado): suplemento entre comillas, páginas primera-última.

SORIANO, OSVALDO. 1991. "Alguien se robó las señales éticas". Entrevista. *Los Andes*, Mendoza, 29 dic.: 8-9.

#### **Artículo de publicaciones periódicas digitales**

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del artículo". *Título de la publicación digital*, época, tomo o vol, núm., meses o estación: páginas primera-última. En línea: <[www...](http://www...)>.

WASSERMAN, FABIO. 2009. "La libertad de prensa y sus límites: Prensa y poder político en el Estado de Buenos Aires durante la década de 1850". *Almanak Braziliense*, 10, nov.: 130-46. En línea: <<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/...>>.

**Otros tipos de documentos:** consultar con los editores.

#### **C. Estructura de reseñas**

a) Referencia bibliográfica completa del libro reseñado. Incluir colección o serie (según se indica más arriba) y total de páginas o de tomos.

b) Recensión, sin citas separadas del cuerpo central.

c) Datos del autor de la reseña: nombre completo, filiación institucional (alineación derecha).

**Consultas:** a <[revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar](mailto:revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar)>.

## ARTÍCULOS

SOBRE ETNOGRAFÍA MEDIEVAL: EL ORIENTE DE MARCO POLO Y JUAN DE MANDEVILLA. Aníbal A. BIGLIERI

JOSEPH BLANCO WHITE, TRADUCTOR DE SHAKESPEARE EN EL CONTEXTO DE LA EMANCIPACIÓN HISPANOAMERICANA. Belén BISTUÉ

NUEVA MÍMESIS, IMÁGENES Y OTREDADES EN INTEMPERIE, DE ROGER PLA. Jorge A. BRACAMONTE

TELURISMO, VANGUARDIA Y TIEMPO LITERARIO EN DOÑA BÁRBARA. Miguel GOMES

ESPERIENZA VISSUTA E SCRITTURA NELLA POESIA DI BASSANI. Alfredo LUZI

FILANTROPÍA Y ANARQUISMO: IMAGINARIO PROMETEICO DE VALPARAÍSO EN EDWARDS BELLO, SWINGLEHURST, RUBEN DARÍO, VICTOR D. SILVA Y GONZÁLEZ VERA. Adolfo de NORDENFLYCHT B.

EL MITO REVISITADO EN THE WORLD DOESN'T END, DE CHARLES SIMIC. Marcela María RAGGIO

## DOSSIER

UNA LITERATURA NO MENOR: LA LITERATURA PARA NIÑOS Y JÓVENES. LECTORES, ESCRITORES Y MEDIADORES, UN TRIÁNGULO ARDIENTE. Liliana BODOC

LA LITERATURA Y SU COMPROMISO SOCIAL. Graciela RENDÓN

RADAR EN LA TORMENTA: LA PROBLEMÁTICA DE LA SELECCIÓN DE TEXTOS LITERARIOS INFANTILES. Carmen Patricia PUJALTE IBARRA

NUEVAS REPRESENTACIONES DE INFANCIA EN LAS ESCUELAS ARGENTINAS: UN RECORRIDO POR LOS LIBROS DE LECTURA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX (1900-1945). María Gabriela BIANCHETTI

## NOTAS

MEMORIA E IMAGINACIÓN: EL RUMOR EN LA NARRATIVA DE HÉCTOR TIZÓN. Emiliano Matías CAMPOY

EN EL NOMBRE DE LA HIJA: UNA VISIÓN DE JUAN MANUEL DE ROSAS DESDE DOÑA MANUELITA, LA NIÑA. APUNTES SOBRE EL PROCESO DE ESCRITURA DE LA PRINCESA FEDERAL. María Rosa LOJO

HOMENAJE A JOSÉ ISAACSON Y SU PALABRA PERSONALIZADORA. Hebe B. MOLINA

CORA O LA PARTIDA DE CAZA, DE MIGUEL CANÉ (PADRE) EN EL BICENTENARIO DE SU NACIMIENTO. EDICIÓN CRÍTICA Y ANOTADA. Beatriz CURIA

RESEÑAS



**UNCUYO**  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE  
FILOSOFÍA Y LETRAS



Instituto de  
Literaturas  
Modernas