

Paradigmas teóricos y lenguajes estéticos en América Latina

Sonia Contardi (comp.)



Paradigmas teóricos y lenguajes estéticos /

Sonia Contardi ... [et.al.]. - 1a ed. - Rosario : Iracema Ediciones, 2013.
CD-Rom.

ISBN 978-987-29136-0-1

1. Estudios Literarios. I. Contardi, Sonia
CDD 807

Diseño de tapa: Sergio Pifferetti

Maquetación y corrección editorial: Adriana Pifferetti

Iracema Ediciones

Servicios a terceros

iracemaediciones@gmail.com

Editado en Argentina

ISBN 978-987-29136-0-1

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723

Paradigmas teóricos y lenguajes estéticos en América Latina

Sonia Contardi (comp.)



IRACEMA EDICIONES

Comité Editorial

Renata Bacalini
Gabriela Grapatti
Rocío Hernández
Ivana Incorvaia
Adriana Pifferetti
Julia Sabena
Julieta Viu Adagio



Comité Honorífico

Dr. Guillermo Fantoni (UNR)
Dr. Gustavo Guevara (UNR-UBA)
Dr. Roberto Retamoso (UNR)
Dr. David Solodkow (U. de los Andes, Colombia)
Mg. Tadeo Stein (UNAM, México)

ÍNDICE

PREFACIO.....	8
---------------	---

EXPRESIONES DEL CRIOLLISMO: FIGURACIONES DEL GAUCHO EN LA CULTURA ARGENTINA

Repeticiones, versiones y perversiones de Juan Moreira:

Leonardo Favio y Alberto Olmedo

POR VANESA MAGGIONI Y GISELA MATTIONI.....	12
--	----

RESISTENCIAS ARTÍSTICAS DURANTE LAS DICTADURAS DEL CONO SUR

Resistir desde la canción. Persecución y resistencia de la

Nueva Canción Chilena en los primeros años de la dictadura

de Pinochet (1973-1978)

POR ARIEL MAMANI.....	23
-----------------------	----

Cuando crear es resistir: la experiencia astillada en Clarice Lispector

POR MARIELA HERRERO.....	34
--------------------------	----

Daniel Moyano (1930-1992): el sonido, interrupción y resistencia

POR TIBERI, OLGA	45
------------------------	----

El encabalgamiento martiano como temporalidad de la modernidad

POR JULIETA VIU ADAGIO	55
------------------------------	----

LITERATURAS CONTEMPORÁNEAS DEL CONO SUR

La crónica brasileña contemporánea a la luz de la crónica Modernista

POR MARINA VALERIA READ.	65
-------------------------------	----

Comparar el proceso de viaje en la literatura como forma de vida,
a través de: *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos, y “La tercera
orilla del río”. “Soroco, su madre y su hija”, de João Guimarães Rosa

POR CÉSAR AUGUSTO ZAMBRANO RAMÍREZ.	75
--	----

La noche y el anhelo de liberación en *Primero Sueño* de Sor Juana
Inés de la Cruz (1651-1695) y en la poética de José Martí (1855-1895)

POR ROCÍO BELÉN HERNÁNDEZ	86
---------------------------------	----

HISPANISMO, BARROCO E IDENTIDAD CULTURAL EN AMÉRICA

El “entendimiento de los textos”. Alejo Carpentier, teoría de una belleza insurrecta

POR SONIA ELISA CONTARDI.	100
--------------------------------	-----

Francisco de Castro y la épica guadalupana: a propósito del exordio
de *La Octava Maravilla* y *Sin Segundo Milagro*

POR TADEO PABLO STEIN.	121
-----------------------------	-----

El humanismo en el proceso identitario de la elite criolla peruana (siglo XVII)

POR JULIA SABENA.	136
------------------------	-----

“Humanismo” hispánico y resistencia indígena: el singular caso del *Requerimiento*

POR DAVID MAURICIO SOLODKOW	157
-----------------------------------	-----

REFLEXIONES EN TORNO A PROCESOS DE FORMACIONES IDENTITARIAS Y CULTURALES

La lengua nativa en los procesos identitarios de los aborígenes qom (toba)

POR MARGOT BIGOT	171
------------------------	-----

El espacio y el tiempo simbólico en *La balsa de piedra* de José Saramago

POR RENATA BACALINI.....181

La figura del mestizo: su lugar intermedio e intersticial. Identidad y cultura

POR ADRIANA PIFFERETTI198

ENSAYO, CRÍTICA E HISTORIA EN AMÉRICA LATINA, SIGLO XX

H. A. MURENA, UNA REFLEXIÓN DESDE LOS MÁRGENES

POR CARLOS SOLERO208

Entre lo nacional y lo americano. Una dimensión americanista singular en algunas intervenciones de Raúl Scalabrini Ortiz

POR IVANA INCORVAIA.....219

TRADICIÓN Y VANGUARDIA EN LA LITERATURA ARGENTINA DEL SIGLO XX

Vanguardia y traducción: el caso *Martín Fierro* (1924-1927)

POR SANTIAGO VENTURINI.....234

Roberto Arlt y el Realismo

POR ROBERTO RETAMOSO.....249

Fábulas regresivas e imaginario de desconfianza ante la noción de progreso.

Sobre "Un fenómeno inexplicable" de Lugones y "Los hombres fieras" de Arlt

POR ERNESTO MARTÍN GHIOLDI257

Un atorrante en el Congreso de la Lengua

POR SERGIO DANIEL DUTTO.....298

Alejo Carpentier: la Negritud y el Origen en *El Reino de Este Mundo*

POR GABRIELA S. GRAPATTI	313
ARTE ARGENTINO: RENOVACIONES ESTÉTICAS DEL SIGLO XX	
Introducción	
POR LORENA MOUGUELAR	336
Emplazamiento como posicionamiento crítico	
POR CLARISA APPENDINO	342
Comienzos del siglo XX	
POR NICOLÁS BONI	354
Plástica y Diseño en Rosario: dos casos recientes	
POR MARÍA LAURA CARRASCAL	361
La producción de grabados de Rosa Aragone en la década del cincuenta	
POR ESTHER FINKELSTEIN	373
Eugenio Fornells a través de <i>Cinema</i> (1911-1913). Sus primeros trabajos en Rosario	
POR LORENA MOUGUELAR.....	386
Angiolo Tommasi, un documentalista de los mares australes a Joaquín Álvarez Muñoz:	
Paisajes en relatos y pinturas	
POR SILVINA RABINOVICH	398
Recorridos visuales y biográficos en las obras de Carolina Antoniadis y Thais Zumblick	
POR MARÍA JIMENA TALISMANI	412
La barranca y el río: grabados de Ricardo Warecki hacia 1944	
POR ELISABET VELISCEK.....	425

PREFACIO

Durante dos días, el 30 y el 31 de octubre del 2012 se llevó a cabo el XI Encuentro de Arte, creación e identidad cultural en América Latina en la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR. Congregados por el tema *Paradigmas teóricos y lenguajes simbólicos en América Latina* profesores, estudiantes e investigadores de universidades nacionales y extranjeras se dieron cita para exponer sus trabajos en torno a la formación de un sistema crítico de cuño del propio suelo en el marco de una enriquecedora discusión acerca del efecto devastador de la globalización en las identidades nacionales y la resistencia de los creadores del continente a las concepciones eurocentristas que excluyen a las grandes mayorías étnicas e intentan borrar desde hace siglos las memorias de los pueblos iberoamericanos. Fieles a nuestros objetivos de un movimiento de profesores, alumnos y artistas, que desde hace once años se comprometió en construir con la reflexión y la creación un pensamiento alternativo al impuesto por los centros del poder cultural continuamos, pues, reunidos en torno a ejes como el criollismo, las resistencias artísticas durante las dictaduras del Cono sur, el arte argentino, el barroco y el neobarroco, la literatura latinoamericana, la resistencia indígena y la historia de la ensayística y crítica política de intelectuales argentinos.

Un estudio de las obras plásticas, los diseños y las biografías de artistas argentinos de comienzos y mediados del siglo nos permitió comprender un panorama enriquecedor y lúcido de las tradiciones, rupturas e innovaciones del arte argentino. El análisis de las canciones y de la labor cultural de Víctor Jara antes de la dictadura de Pinochet, la continuidad de las voces de grupos de músicos chilenos durante el exilio y la indagación de la novela de Daniel Moyano fueron exponentes claves de un pensamiento crítico y creador que supo transformar en belleza la represión militar durante los años de plomo de Argentina y Chile. También fueron examinados los “momentos fuertes” de la historia literaria iberoamericana en trabajos acerca del modernismo, el barroco y neobarroco, períodos en los que se produjo un profundo trabajo de experimentación de procedimientos literarios y de renovación de la lengua española. Por cierto fueron relevantes el estudio de la obra de Francisco de Castro en México, autor del poema sobre la aparición de la Virgen de Guadalupe en el cerro de Tepeyac, la poco estudiada formación de una élite peruana en el siglo XVII, las tesis del ensayo “El barroco y lo real maravilloso”, así como la investigación en torno al concepto de “negritud” formulado por René Depestre y el análisis del prólogo a la novela *El reino de este mundo* de Carpentier. Por otra parte la comparación de la crónica brasileña contemporánea con la crónica modernista, la indagación del concepto de “modernidad” y el procedimiento de encabalgamiento en poemas de José Martí, y el análisis de *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz confrontados con algunos pasajes de la obra martiana permitieron comprender parte de los controvertidos procesos de asimilación, transculturación e invención de nuevos lenguajes literarios enmarcados en procesos que si bien incorporaban influencias europeas establecían paulatinamente procesos de autonomización continental con respecto al

barroco histórico español y a movimientos de la tradición moderna como el simbolismo, entre otros.

Como el revés de la trama del mundo letrado merece ser destacada la propuesta de examinar en el horizonte de un supuesto “humanismo” lascasiano la resistencia indígena a los requerimientos, documentos que la Corona española redactaba para que los conquistadores leyeran a las comunidades indígenas con los fines de que éstos se convirtieran en vasallos del rey y fueran fieles a los dictados de la iglesia. En ese sentido era indispensable que junto a la conquista militar estuviesen presentes las figuras de los eclesiásticos destinados a evangelizar a los nativos que habitaban las nuevas tierras. En verdad tanto conquistadores como encomenderos obraron con las mismas pautas de Ginés de Sepúlveda. En la segunda parte de los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de La Vega encontramos una crítica a este documento que implicaba la imposición de una estructura política, jerárquica y teológica a los nuevos pueblos conquistados.

En relación a la formación de procesos identitarios se dieron a conocer resultados de investigaciones acerca de la lengua quom (toba) y la figura intersticial del mestizo que en una primera etapa de la conquista colaboró en la apropiación de tierras y riquezas por ser hijo legítimo o ilegítimo de los conquistadores, pero que luego pasó a ser considerado sospechoso ante los ojos de los españoles y de la metrópoli en la sociedad de castas de la colonia, sobre todo durante el siglo XVIII. Sobre este tema en particular se produjo una revisión de las corrientes hispanistas e indigenistas a través de la historia del pensamiento latinoamericano y un estudio de la situación del mestizo en la actualidad y su presencia en la literatura contemporánea.

En relación a la conformación de un pensamiento nacional y latinoamericano se dieron a conocer estudios acerca de la labor de intelectuales como Murena y artículos escritos por Scalabrini Ortiz en Cuadernos de *Forja* quien propuso hipótesis fundamentales acerca del capital extranjero en Argentina alcanzando con sus ideas un posicionamiento que contemplaba la situación de América Latina y su propuesta de neutralidad frente al conflicto bélico europeo.

También fueron objeto de una lectura atenta las obras de escritores como Roberto Arlt y su relación con el realismo, Joao Guimaraes Rosa y Roa Bastos. Fuera de los cánones estrictamente literarios se escucharon trabajos que impactaron, por su carácter humorístico en el Congreso Internacional de la Lengua III organizado por la Real Academia Española en el Teatro El Círculo de Rosario y el análisis de la figura de Juan Moreira en sus diferentes versiones, fundamentalmente la realizada por la obra del director de cine Leonardo Favio.

Sonia Contardi

EXPRESIONES DEL CRIOLLISMO: FIGURACIONES DEL GAUCHO EN LA CULTURA ARGENTINA

REPETICIONES, VERSIONES Y PERVERSIONES DE *JUAN MOREIRA*: LEONARDO

FAVIO Y ALBERTO OLMEDO

Vanesa Maggioni y Gisela Mattioni

UNR

El film Juan Moreira

En la búsqueda de lo popular

Alicia Aisenberg plantea que la trilogía fílmica inaugurada en los setenta con *Juan Moreira* marca en la obra de Leonardo Favio un viraje hacia una búsqueda del favor popular. Sus anteriores films (*Crónica de un niño solo*, *El romance del Aniceto* y *la Francisca* y *El dependiente*) fueron realizados siguiendo las premisas del “cine de autor” propugnado por los teóricos y cineastas pertenecientes a la *nouvelle vague* francesa. Esto les aseguró a los mencionados films de Favio un cierto reconocimiento estético pero no una gran afluencia de público.

En la trilogía filmada entre 1973 y 1976 y conformada por *Juan Moreira*, *Nazareno Cruz y el lobo* y *Soñar, soñar*, además de la influencia francesa, Favio retoma y revaloriza

ciertas tradiciones culturales populares y apela a un público masivo recurriendo a procedimientos estéticos propios de la cultura masiva. Esto se vincula con “la búsqueda de implementación de un modelo nacional-popular que protagoniza el período histórico” (Aisenberg, 2010: 117), revelando, de esta manera, el fuerte nexo de este director con el peronismo. Ciertas declaraciones hechas por Favio en entrevistas del momento corroboran las afirmaciones anteriores: “soy un tipo que emerge de la cosa popular” y que desea “hacer un cine más ‘accesible’ a las clases populares porque aún no he tenido la oportunidad de conectarme directamente con la masa, con el público” a la vez que se define a sí mismo como “un peronista que hace cine”.

En el marco de este proyecto popular y político, articulación que Aisenberg señala como clave para *Juan Moreira*, Favio realiza una “*apropiación* de manifestaciones subalternas como el folletín, el circo, el radioteatro y el género de variedades”. Es así como en el caso particular de *Juan Moreira* se retoma la novela-folletín de Gutiérrez a la vez que los prontuarios policiales referidos al gaucho matrero, pero efectuando ciertas modificaciones claves en el relato y en el personaje de Moreira que nos permiten afirmar que aquí, si bien nunca desaparece, no predomina el *efecto folletín* presente palmariamente en las otras versiones de esta historia. Ciertos elementos melodramáticos del relato de Gutiérrez (el lugar sexuado que ocupa Vicenta y que ocasiona el encono del teniente alcalde contra Moreira y la posterior traición de Giménez) son desplazados y se amplían y refuerzan los episodios en los que Moreira se vincula con miembros de partidos políticos opuestos con el fin de “enfaticar el uso del gaucho por parte de los grupos que poseen poder”, buscando de esta manera “denunciar la explotación que sufre el gaucho”. Previo a los títulos, los créditos iniciales plantean que “(...) el gaucho argentino era marginado cuando no perseguido y servía de peón o instrumento a los caudillos de turno. El

protagonista de nuestra historia es la dolorosa síntesis de esa época.” Asimismo, en el afiche publicitario del film puede leerse una frase afín a estos planteos: “Su voz es un grito que clama justicia”.

Presentando de este modo a Moreira, Favio recupera la condición de paria del gaucho, que, de acuerdo con Alejandra Laera, fue lo que permitió que los folletines de Gutiérrez hicieran del mismo un héroe popular casi un siglo antes del estreno de este film.

Otro cambio significativo que se plantea con respecto al ordenamiento de la narración de la historia original es el hecho de que la película comienza con la exhumación del cadáver de Moreira. Vicenta, quien ya aparece con la vestimenta negra y el gesto abnegado que tendrá durante todo el film, debe informar si se trata efectivamente de su esposo, para que las autoridades locales puedan hacer constar en actas (acta leída por una voz en off) que efectivamente es él quien ha muerto: se desentierra al héroe para comenzar a contar su historia.

Asimismo, Favio incorpora un tercer elemento novedoso al incluir la circulación misma de la historia de Moreira en la historia de Moreira. Los prontuarios policiales no dejan de estar presentes en el film, gracias a una voz en off que aparece reproduciendo estos textos. Las payadas cantadas por los paisanos en los fogones que narran la historia del gaucho también se incluyen. Asimismo, hay otra escena popular en que se muestra la circulación de la vida de este gaucho de una manera muy particular. Se trata del relato de una anciana, quien en el marco de una feria popular, narra a su auditorio las desventuras de Moreira siguiendo una secuencia de dibujos que la representan y que se encuentran dispuestos de forma similar a una historieta, soporte esencialmente anacrónico para la época en que se ubica esta historia.

Resulta importante señalar que finalmente Favio logra un mayor acercamiento a las clases populares con esta película, dado que la misma “alcanza una cifra récord de espectadores y se convierte en una de las más vistas del cine argentino” (Laera, 2004: 9). Según lo destaca la ficha técnica de la película en versión DVD, se trata de una de las diez películas más vistas del cine nacional, pues logró la cifra de 2.500.000 espectadores. Podemos afirmar que, a partir de ese momento, la música de Agustín Pocho Leyes y Luis María Serra perdurará en la memoria de los espectadores y remitirá inmediatamente a este film en las futuras *versiones y perversiones*. Entre ellas la que analizaremos más adelante: el sketch cómico protagonizado por Alberto Olmedo.

La figura de Moreira

Si en las versiones anteriores de esta historia – el folletín de Gutiérrez, el drama criollo y el film de Queirolo- la falta de registro escrito que documente la deuda contraída por el inmigrante deja a la justicia de su lado y castiga a Moreira, en el film de Favio, es un recibo escrito, con la firma apócrifa del héroe (quien se presenta a sí mismo como un analfabeto incapaz de firmar) lo que provoca el mismo resultado.

Luego de este incidente, Moreira decide vengarse de Sardetti, a quien asesina sin darle la oportunidad de defenderse luchando en duelo. Esta es una diferencia clave con respecto al Moreira de la novela-folletín, que nunca mata a menos que sea en un duelo o en un enfrentamiento con la partida. Incluso, en el episodio de la muerte de Sardetti que tiene lugar en el relato de Gutiérrez, Moreira insiste en que el cobarde pulpero tome el puñal que se le arroja y luche, para que se produzca el enfrentamiento y el triunfador pueda afirmar que venció en buena ley.

En esta película, Moreira es un hombre sin convicciones políticas que lo acerquen a uno u otro de los dos partidos enfrentados y en consecuencia, su lealtad hacia ellos no se muestra inquebrantable. En la novela-folletín, Moreira, una vez que entra al servicio de un patrón político no cede jamás en su servicio o su obediencia al mismo, haciendo gala de una fidelidad insuperable, alabada numerosas veces por el narrador de la historia. Este Moreira es capaz de poner en juego su vida por el patrón o de acatar ciegamente las órdenes que éste le imparta, comportamiento que el patrón retribuye con obsequios, que son muestras de afecto, y con atenciones hacia su persona. En el film, al matar a Córdoba y enterarse de que se trataba de un caudillo afín a Mitre, decide aliarse a su contrario (“Que viva Alsina entonces” dice Moreira una vez que se entera a quién ha matado). Luego, cuando finalmente no lleva a cabo el asesinato político que le han encargado y comprueba que no recibirá de parte de este bando político el indulto que desea, se ofrece como caudillo político de Marañón, el rival de Alsina. De esta manera, se configura un héroe preocupado por cuidar principalmente de sus propios intereses al intentar obtener el indulto que desea, Moreira aquí se vuelve un héroe que plantea ante los parroquianos de la pulpería que oyen la payada que intentan denigrarlo: “Yo no conozco color ni patrón sólo respondo a mi libertad, señores. Sobre de mí, mi sobrero, que con ser grande, la tierra tengo bajo mi pie”.

En cuanto al carácter noble del gaucho, a los sentimientos elevados y las buenas intenciones de este que nos presenta la novela-folletín, lo que termina por configurar un héroe irreprochable, cuya caída en la pendiente del crimen es provocada por las injusticias ajenas, el film opone una figura de Moreira escasamente idealizada, más humanizada y configurada como la de un peón en manos del poder, recompensado y castigado alternativamente, según la conveniencia de los patrones políticos que disponen de sus servicios. De acuerdo con los planteos de Gonzalo Aguilar y de David Oubiña, el punto de

partida de la película es “la humanidad misma de Moreira, no su carácter de héroe sino de vencido, de bandido, de puntero político y figura popular”

Hay otra licencia en la película de Favio con respecto al original de Gutiérrez. Si en este último el héroe siempre había sido un ser solitario, aún a pesar de la voluntad de su amigo Julián Andrade, en aquella de 1973, Moreira es un personaje gregario. Una vez caído en la ilegalidad forma parte de un trío inseparable hasta el momento de la traición del Cuerudo quien lo traiciona no por envidiarlo - la personalidad de Moreira en esta versión no suscita la envidia del protagonista de la novela-folletín - sino para no “hacerse arruinar” al ser aprendido por las autoridades que buscan a Moreira, a pesar de estar avergonzado de su proceder.

Con respecto al lugar de Vicenta en el film, como ya hemos planteado, éste deja de estar configurado en función de la atracción sexual que la misma ejerce sobre los hombres y que acarrea la perdición de Moreira, por el contrario, se convierte en una figura asimilable a una santa: se encuentra vestida con ropajes similares a aquellos propios de la Virgen María, sólo que de color negro, para enfatizar su eterno luto por su esposo una vez que éste ha caído en desgracia. Vicenta es un personaje completamente asexuado, que cumple un rol principalmente materno, de cuidado de su hijo y eterno dolor. Asimismo, una vez que se produce la muerte de su hijo es llamada “la santita” por los otros personajes, a la vez que el hijo de Moreira es llamado “el angelito”.

De esta manera, los enredos que ocasiona en la historia el deseo del teniente alcalde por Vicenta se ven completamente eliminados y se refuerzan los planteos acerca de la indefensión del gaucho frente a la autoridad y al uso que de él hacen los partidos políticos para su propio beneficio.

El sketch cómico *Si Juan Moreira hubiera sido cordobés*

Una perversión y revisión de la historia de Moreira

En este apartado nos referiremos al sketch cómico que parodia la historia y el personaje de Juan Moreira protagonizado por Alberto Olmedo y Javier Portales en el programa *Alberto y Susana*, emitido durante el año 1980.

Se trata, en este caso, de una revisión y *perversión* de la historia de Moreira suscitada sin dudas por el gran éxito de público que tuvo la película de Favio, a la cual se remite explícitamente, no sólo mediante el afiche del film colgado en la pulpería de Sardetti – que ahora se funde con el prostíbulo “La estrella”-, sino también mediante el empleo de la música compuesta por Pocho Leyes y Serra.

Esta reversión de Moreira se da en el marco de un medio y más específicamente de un programa caracterizado por el empleo de un humor asociado con la cultura de masas en el sentido en que la define Adolfo Colombres: se trata de una cultura opuesta a la cultura popular, que atomiza a los hombres y que “acostumbra a su público a consumir mensajes visuales elegidos por ella, ya masticados y estereotipados, en actitud pasiva”. Sin embargo, como veremos, es cuestionable atribuir una absoluta frivolidad a este sketch cómico dado que incluye un chiste que remite a una corriente que propone una reinterpretación de la historia, como mencionaremos más adelante.

También resulta relevante destacar que este sketch cumple con los requisitos necesarios para rotularla de *parodia*, en el sentido en que Angelo Marchese y Joaquín Forradillas en su *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* la definen: “En un sentido amplio, se produce la parodia cuando la imitación consciente y voluntaria de un

texto, de un personaje, de un motivo se hace de forma irónica, para poner de relieve el alejamiento del modelo y su volteo crítico”.

Este alejamiento del modelo ofrecido por las anteriores versiones de Moreira y su volteo crítico puede verificarse en el hecho de que los roles y las valoraciones de los personajes involucrados se invierten: Moreira es presentado negativamente, como un bebedor, deudor, pendenciero y cobarde, mientras que el sargento Chirino es presentado positivamente, como un personaje decente y valiente, quien es asesinado por Moreira a traición, por la espalda.

De esta manera se invierte la consagratoria escena de la muerte de nuestro héroe, llevando a cabo lo que los mismos personajes denominan como “cambiar la historia” hecho del cual culpan al revisionismo. Consideramos que esta mención hecha en un programa protagonizado por Olmedo, a quien siempre se lo asoció con un entretenimiento banal y pasatista, constituye una sorprendente referencia a la corriente historicista que llevó adelante una revisión de la interpretación canónica de la historia y de sus próceres que alcanzó su auge durante la primera presidencia de Perón y que posteriormente fue perseguida por ser asociada con ese movimiento político.

La figura de Moreira

La figura de Moreira, previamente a su aparición en escena, ya es definida por el discurso de los otros personajes, configurando una descripción inusual y paródica de la clásica imagen de Moreira. El pulpero Sardetti, quien en todas las versiones ocasiona la caída en desgracia de Moreira por no devolverle el dinero adeudado, se transforma en el acreedor de un Moreira que bebe al fiado y nunca paga la cuenta. Aquí, el héroe es un personaje camorrero que busca pelea injustificadamente.

Cuando Moreira hace su primera aparición en la pulpería genera inmediatamente risa en el espectador, pues en vez de emplear un tono de compadrito similar al que emplean Chirino y el gaucho cantor, se expresa con una graciosísima tonada cordobesa -lo cual, a su vez, colabora a destruir la altiva imagen que poseíamos de esta figura-. Quizá este efecto humorístico nos demuestra que el tono esperable de un héroe popular en el imaginario social remite a un habla de guapo o de compadrito, alejada de la típica tonada cordobesa, lo cual sin duda es una construcción prejuiciosa ya que descarta la posibilidad de que un cordobés sea un héroe altivo.

Moreira se presenta entonces en la pulpería remedando el género gauchesco con la siguiente rima octosílaba: “¿Qué pasa en este boliche, / eh?..../ Que cese la brincadera/ que es hora de armar jaleo/ pues yo soy... ¡Juan Moreira!”. Conservando dos estrategias del folletín, como la de la presentación del personaje con palabras del tipo “Yo soy...” (Brooks, 1995:16) y las actitudes fisonómicas propias del rufián que entrecierra los ojos, la cualidad de peleador del personaje se evidencia desde el principio.

El “alejamiento del modelo” que lleva a cabo esta versión hace que se muestre a Moreira como el deudor del pulpero, el “amigo Sardetti”, quien en esta situación decide perdonarle la falta en el compromiso. Por supuesto, la figura del gringo no queda reivindicada, el tópico ya utilizado por José Hernández en su *Martín Fierro* no está ausente en este momento: el gringo es siempre un “amarrete”. Asimismo, en cuanto a la partida, esta está conformada por un grupo de soldados que ingresan en la pulpería con la frente baja y que son comandados por el sargento Chirino, quien entra con prepotencia a buscar al “matrero” Juan Moreira.

Resulta clave un aspecto de esta *perversión* de la figura de Moreira dado que atenta contra una de las cualidades perennes del héroe y presente en todas sus versiones. Aquí ya

no se presenta a Moreira como un valiente dispuesto a lo que sea con tal de conservar su honor y su nombre, sino que se trata de un personaje cobarde y astuto, que lograr vencer a Chirino no gracias a su insuperable destreza en el combate, sino mediante una treta típicamente asociable al humor de Olmedo: el héroe logra que Chirino se suba al muro fatal por convencerlo de que podrá observar del otro lado a una bella mujer bañándose.

En cuanto al rol femenino en esta versión de la historia de Moreira, podemos comprobar que, coherentemente con una búsqueda de efecto cómico, se halla absolutamente ausente la figura de Vicenta, asociada a las penurias del personaje y, de hecho, Moreira es abordado en la pulpería por ciertas mujeres que, fascinadas por la fama del gaucho, están decididas a ofrecerle sus favores. Cabe aclarar que en esto sí se respeta la representación de Moreira que nos mostraron las otras versiones como un héroe atrayente para el sexo opuesto.

Referencias Bibliográficas

- Aisenberg, Alicia. (2010). "Cine popular y compromiso político: Leonardo Favio en los años 70". En A.A.V.V. *Cuadernos AsAECA*, Número I. Buenos Aires: Editorial Teseo.
- Brooks, Peter. (1995). "La estética del asombro" y "El tópico de la mudez". En *La imaginación melodramática*. Londres: Yale University Press (trad. interna de la cátedra Análisis y Crítica II.UNR).
- Colombres, Adolfo. (1987). "Cultura de masas y democratización de la cultura". En *Sobre la cultura y el arte popular*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Gutiérrez, Eduardo. (2001). *Juan Moreira*. Barcelona: Editorial Sol 90.

Laera, Alejandra. (2004). *El tiempo vacío de la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

RESISTENCIAS ARTÍSTICAS DURANTE LAS DICTADURAS DEL CONO SUR

RESISTIR DESDE LA CANCIÓN. PERSECUCIÓN Y RESISTENCIA DE LA NUEVA CANCIÓN CHILENA EN LOS PRIMEROS AÑOS DE LA DICTADURA DE PINOCHET (1973-1978)

Ariel Mamani

UNR-UADER

Introducción

La Nueva Canción Chilena (NCCh) fue un movimiento que agrupó a un significativo número de manifestaciones musicales que motivó una renovación importante en la canción popular y latinoamericana. Desde sus inicios, este movimiento nunca renegó de los postulados políticos e ideológicos que defendió, producto del agitado panorama social de los años 60. Muchos de sus representantes militaron en las filas del Partido Comunista de Chile (PCCh), y si bien alcanzaron altos niveles de creatividad, se los relaciona comúnmente con la participación y el compromiso político, dándose a entender que la NCCh fue sólo un exponente más de la canción protesta. Con la llegada al poder de

la Unidad Popular (UP), en 1970, los músicos de la NCCh asumieron posiciones aún más comprometidas, poniendo al servicio del gobierno de Salvador Allende su trabajo artístico.

El gobierno de la UP no resultó nada fácil. En los años de 1972 y 1973 la situación se presentó cada vez más compleja y se temió por una guerra civil (Moulián 1997; Pinto Vallejos 2005). El 11 de septiembre de 1973 las Fuerzas Armadas dieron un golpe militar bombardeando inclusive la propia casa de gobierno. El régimen que emergió del golpe intentó fundar un nuevo orden societal, donde la descomposición de las identidades partidarias sería esencial para una realización plena de dicho proceso. Este programa exigió el uso de una espantosa dosis de violencia y de un efectivo aparato represivo para llevarlo a cabo. Por lo tanto, no fue extraño que la violencia de la dictadura se desatara sin miramientos sobre el campo cultural, en especial sobre los miembros de la NCCh.

La identificación del sonido y estética de la NCCh con los postulados de la UP habían sido tales que las nuevas autoridades emanadas del golpe entendieron necesaria la extinción del movimiento musical. Las compañías discográficas fueron forzadas a dejar de grabar música que tuviera relación alguna con la experiencia cultural de la UP. La mayor parte de los músicos de la NCCh fueron perseguidos y sus hogares allanados (Carrasco, 2003; Parra, 2003).

el régimen militar intentó eliminar expresiones culturales de la Unidad Popular, provocando la destrucción y suplantación de imágenes en muros e impresos, cambiando el nombre de calles, irrumpiendo con nuevos estímulos sonoros y movimientos escénicos propios de las operaciones militares (Errázuriz, 2009: 137).

El 11 de septiembre el cantautor Víctor Jara debía realizar una presentación en la Universidad Técnica del Estado (UTE) en la inauguración de la “Semana de lucha contra el fascismo, la guerra civil y por la vida”. Jara era un joven y prestigioso director de teatro ligado a la Universidad, pero a su vez había venido desarrollando una importante carrera musical dentro del folklore y la canción popular con una fuerte impronta militante, siempre vinculada al PCCh. Era una figura pública bastante conocida y claramente relacionada a la UP. En la UTE, Jara pasó la noche junto a otros profesores y estudiantes hasta que al día siguiente los militares irrumpieron violentamente desalojando el lugar y deteniendo a muchos de los presentes. Víctor Jara fue conducido al Estadio Chile, pero no fue reconocido inmediatamente. Esto ocurrió días más tarde. A partir de allí fue sometido a numerosas torturas y fue encontrado muerto con evidentes signos de maltrato (Jara, 2007).

Este macabro ejemplo se repitió en miles de hombres y mujeres, pero la notoriedad de la figura de Jara dejó de manifiesto hasta donde serían capaces de llegar las autoridades golpistas, y sirvió como una muestra representativa de lo que les podía suceder a muchos artistas ligados o con simpatías hacia la UP. Es por ello que la mayor parte de los músicos ligados a la NCCh pasaron a la clandestinidad, se refugiaron en embajadas o partieron al exilio.

Los hermanos Parra, Isabel y Ángel, habían fundado en 1965 *La Peña de los Parra*, donde se presentaban semanalmente junto a Patricio Manns, Rolando Alarcón y Víctor Jara. Todos los músicos estables de *La Peña de los Parra* cantaban canciones comprometidas en lo político y desarrollaban una militancia de izquierda. Como fundadores de la Peña y representantes importantes de la NCCh, tanto Ángel como Isabel Parra, nada bueno podían esperar de la Junta Militar. El local fue allanado repetidas veces, se produjeron destrozos varios y se procedió a su clausura. Los nombres de los hermanos

Parra aparecieron en una lista difundida en los medios de comunicación, donde se los conminaba a presentarse ante las autoridades.

Isabel Parra debía cantar en el mismo acto que Víctor Jara, pero no logró llegar a la UTE. La familia obligó a Isabel a esconderse varios días en casa de una amiga hasta que se la convenció de la necesidad de pedir asilo en alguna embajada. “En ese momento decidimos – recuerda Tita Parra – que mi madre tenía que solicitar asilo en una embajada para salvar su vida” (Parra, 2003: 23). Así, lo hizo días más tarde en la representación diplomática de Venezuela.

Ángel Parra no aceptó ocultarse y fue detenido. Pasó por varios centros de prisioneros, entre ellos el Estadio Nacional y el centro de detención de Chacabuco, donde logró desarrollar una tarea artística junto con otros prisioneros hasta que en febrero de 1974 fue liberado. Una vez libre, manifestó a las autoridades militares su deseo de permanecer en Chile para continuar con su carrera musical pero la respuesta fue “[...] que mi voz, mi estilo y mi cara recordaban a la Unidad Popular. Y que eso era algo que en el país se encontraba prohibido” (García, 2006). Ángel Parra realizó varios trabajos, no relacionados con la música para poder subsistir, como por ejemplo conduciendo un camión repartidor.

Finalmente, fue expulsado en noviembre de 1974 y en un principio se trasladó a México, para luego establecerse definitivamente en Francia. Isabel, luego de dos meses en la embajada de Venezuela logró un salvoconducto que la llevó a Cuba y posteriormente, en 1975 se trasladó a Europa, donde pudo reencontrarse con su hermano.

Tanto Quilapayún como Inti Illimani, ambos grupos musicales manifiestamente partidarios del gobierno del Dr. Allende, se hallaban fortuitamente fuera de Chile al momento del golpe de estado. Quilapayún se había formado en el ámbito universitario de las peñas y desde el comienzo su compromiso político fue ostensible. El 11 de septiembre

de 1973 se encontraban en París a la espera del concierto que realizarían el día 16. “Partimos de Chile, a mediados de agosto de 1973, convencidos de que la gira que iniciábamos duraría algunas semanas” (Carrasco; 2003: 237).

Una vez producido el golpe una parte de la opinión pública mundial rechazó de plano lo acontecido, y rápidamente en diversos países se pusieron en marcha una serie de actos y manifestaciones con el fin de repudiar al gobierno que había emanado del alzamiento militar. Los actos llevados adelante por los diferentes comités se transformaron velozmente en una plataforma importante para revelar al mundo la violencia ejercida por las fuerzas armadas.

“Para cantarle a mi pueblo, caramba, cruzo los mares...”

Rápidamente la necesidad de oponerse, al menos simbólicamente, al régimen y sus atrocidades, llevó a los exiliados a agruparse y realizar tareas de denuncia de la situación imperante en Chile. Una vez acallados todos los medios de expresión y eliminados los modos de participación política al interior del país, la denuncia de las atrocidades cometidas por la dictadura se fue transformando en la tarea esencial de resistencia en el exilio.

Esta tarea política de testimoniar fue asumida por los propios artistas en el exilio, quienes imprimieron a sus creaciones un importante papel de denuncia a partir de sus obras.

Lo que nos sacó –sostiene Eduardo Carrasco, del Quilapayún- de la desesperación, fue nuestra primera decisión de continuar nuestro trabajo, cumpliendo hasta el final la tarea encomendada por el gobierno popular. En esas circunstancias, cualquier inmovilismo

habría sido destructor, y aunque todos estábamos conmovidos en lo más profundo por la decepción y el desconcierto, tratamos de remontar el cataclismo, cantando por los jirones de ese Chile, que todavía se debatía entre la vida y la muerte (Carrasco, 2003: 242).

Esta labor no sólo fue llevada adelante por los músicos sino que fue realizada por las diferentes manifestaciones artísticas, sobresaliendo entre ellas, además de la música, el cine y la literatura. El escritor Ariel Dorfman sintetizaría esta apuesta al decir que “el acto de escribir, entonces, es la continuación del acto de resistir y de sobrevivir (...), es la misma resistencia, ahora en palabras” (1986: 196).

Es por eso que se fueron sucediendo infinidad de manifestaciones, actos, recitales solidarios, encuentros de intelectuales, homenajes a los caídos, festivales, muestras artísticas y proyecciones a lo largo y a lo ancho de Europa, aunque en cada uno de los casos, dependía de las características imperantes en cada país.

(...) no paramos en dos años: actos de solidaridad, homenajes a Allende, a Neruda, a Víctor Jara, encuentros, reuniones, congresos... Nos bajábamos de un avión, para tomar el siguiente, no teníamos tiempo para nada: en dos meses de 1974, no recuerdo cuáles, estuvimos en los cinco continentes. Gracias a esta incesante actividad, nunca alcanzamos a sentir un verdadero rompimiento de nuestros lazos con Chile, éramos parte de su lucha por reconquistar la democracia, representábamos una voz libre de nuestro pueblo avasallado (Carrasco 2003: 246).

Una gran cantidad de entidades se prestaron solidariamente a colaborar con la causa chilena, y no solo en Europa, sino que también en América y los otros continentes. Es así como los miembros de la NCCh fueron convocados reiteradamente para participar de dichos espacios de solidaridad con el pueblo chileno, transformándose en una presencia casi obligada en cualquier acto o festival importante.

Si bien la larga lista de festivales y actos de solidaridad que requerían la presencia de músicos de la NCCh conformaron para estos un verdadero circuito de trabajo, hay que destacar que los músicos realizaron estas tareas principalmente como actos de resistencia, viviendo ese torrente de presentaciones como un eslabón más de su tarea comprometida.

Jamás perdimos de vista el hecho de que un concierto nuestro podía ser un factor de agitación de la solidaridad con Chile. Teníamos que ser testimonio del drama de nuestro pueblo, pero, al mismo tiempo, mensajeros de su voluntad democrática. Habitaba en nosotros esa contradictoria síntesis de amargura y de voluntad de seguir adelante, sentimiento presente en casi todas nuestras canciones de esa época (Carrasco, 2003: 242).

Por lo tanto, esta febril actividad, produjo una significativa difusión internacional del caso chileno.

En 1974 hicimos más de 200 conciertos en distintas partes del mundo –recuerda Max Berrú de Inti Illimani-. Todos teníamos compañeras, varios teníamos hijos y este trabajo nos mantenía alejados de nuestros hogares por diez meses cada año (Cifuentes, 2000: s/p).

Incluso aquellos que podían verse beneficiados por una buena remuneración no vivían esta situación como un avance, aquejados por la desazón de la derrota y el destierro. Es el caso de Isabel Parra, quien en su paso por Alemania recibe un departamento muy confortable con “todos los elementos necesarios para el confort del hogar que nunca usamos. Por cantar me pagan mucho dinero que voy guardando en un cajón.”. Sin embargo, recuerda, “Quiero organizar mi vida de otra manera pero no sé cómo” (2003: 34-35).

Para algunos significó una tarea política además de un trabajo con el cual subsistir. Este pareciera ser el caso de dos grupos nacidos durante el exilio y cuya tarea, al mismo tiempo de artística, estaba claro que era principalmente militante: Taller Recabarren y Karaxú. El primero de ellos, fue una agrupación fundada en Francia por Sergio Ortega, compositor vinculado a la NCCh y convencido militante comunista. La producción de Taller Recabarren fue escasa pero su análisis no deja lugar a dudas. Canciones como *Nada para Pinochet*, *Chile Resistencia* y *Hay sangre en las calles*, son muestras elocuentes de la función que buscaban cumplir estas composiciones. De hecho los objetivos del grupo se señalan explícitamente en la contratapa de *Venceremos* (1978), su primer LP. “El Taller Recabarren nace de la necesidad de apoyar la lucha del pueblo chileno contra la dictadura. Sus canciones llegan mediante onda corta en diversas radios chilenas y extranjeras (...)”.¹ Tal vez, *Nada para Pinochet* sea el ejemplo más elocuente de dicho objetivo. La canción es casi una arenga, cantada en diversos idiomas (inglés, francés, alemán y castellano) llamando a los diferentes países a boicotear al gobierno golpista. Hay en estos casos una noción bien clara desde el primer momento de la función que deberá cumplir la obra artística, amén de que se vinculan las diferentes formas de circulación.

¹ Información contenida en la contratapa del LP “Venceremos”, Movieplay, Madrid, 1978.

De manera muy similar se formó Karaxú, que reunía a músicos chilenos y franceses. El grupo se conformó bajo la guía de escritor y cantautor Patricio Manns, acaso una de las figuras más trascendentales de la NCCh.

Se me pidió desde Chile que organizara un grupo cuya función principal sería la recaudación de dinero para la resistencia y la Vicaría de la Solidaridad. Después opté por continuar con mi carrera de solista y el grupo siguió sin mí por largo tiempo. De todos modos cumplimos con creces nuestro objetivo (Patricio Manns. Comunicación personal. Junio 2012).

Patricio Manns había logrado refugiarse en la embajada de Venezuela y pudo salir con un salvoconducto en el mismo vuelo que Isabel Parra. Miembro fundador de la Peña de los Parra, su figura fue marcada por el régimen militar por muy largo tiempo. Su exitosa carrera, tanto literaria como musical, pudo desarrollarse primero en Cuba, y más tarde en Europa.

Conclusión

Conforme fue pasando el tiempo y los actos de solidaridad fueron espaciándose, la posibilidad de mantener los circuitos de trabajo fue un problema a resolver para los miembros de la NCCh. El extrañamiento, sumado al conflicto que suponía radicarse en países cuyos idiomas no eran el castellano, con la consecuente dificultad de inserción, puso a la NCCh en peligro de desintegración. Sin embargo, y casi en forma paradójal, la

actividad desarrollada en aquellos primeros y duros años de resistencia, produjeron la consolidación del movimiento.

Por otro lado, a pesar de ciertas incomodidades y del sufrimiento personal, la mayoría de los músicos de la NCCh se sumaron de forma militante al combate contra la dictadura desde su espacio artístico. Las largas giras y la multiplicidad de actos y conciertos no fueron solo un espacio laboral para los músicos, sino que posibilitaron la continuación de parte de la actividad política que desarrollaban en Chile antes del golpe, aunque con importantes cambios en relación al período anterior.

La profusa actividad de aquellos primeros años generó cierto inmovilismo en la creación musical, situación que se vio acompañada por la necesidad de interpretar en vivo aquellas canciones caras al movimiento de resistencia y que recordaban a la experiencia de la UP. A su vez, poco a poco, cada uno de los músicos buscó adecuarse a la nueva situación, tanto desde lo personal como desde lo artístico, siendo en este punto divergente las estrategias utilizadas y las formas en que cada uno pudo resolver su particular situación en los todavía largos años de exilio que aún deberían llevar adelante.

Referencias Bibliográficas

Carrasco, Eduardo. (2003). *La Revolución y las estrellas*, Santiago: Ril.

Cifuentes Seves, Luis. *Fragmentos de un sueño, Inti Illimani y la generación de los 60*, 2000, Versión digital <http://www.cancioneros.com/co/3719/2/fragmentos-de-un-sueno>, consulta: 23/V/2010.

Dorfman, Ariel. (1986). “Código político y código literario: el género testimonio en Chile hoy”. En: Jara, René y Vidal, Hernán (comps.) *Testimonio y literatura*, Minnesota: Institute for the studies of ideologies and literatura.

Errázuriz, Luis Hernán. (2009). “Dictadura militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural”. En: *Latin American Research Review*, Vol. 44, No. 2, pp.136-157.

García, Marisol, “Canto General (I). La música chilena bajo Pinochet”, *La Nación digital*, 26/XII/2006, <http://www.lanacion.cl/canto-general/noticias/2006-12-16/171802.html>, fecha de consulta: 2/III/2011.

Jara, Joan. (2007). *Víctor. Un canto inconcluso*. Santiago: Lom.

Moulián, Tomás. (1997). *Chile actual. Anatomía de un mito*, Santiago: Lom.

Parra, Isabel. (2003). *Ni toda la tierra entera*. Santiago: Chabe Producciones.

Pinto Vallejos, Julio (coord.). (2005). *Cuando hicimos la historia. La experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: Lom.

CUANDO CREAR ES RESISTIR: LA EXPERIENCIA ASTILLADA EN

CLARICE LISPECTOR

Mariela Herrero

UNR

Paradójicamente, la dictadura iniciada en Brasil en 1964, dio lugar al surgimiento de una serie de prácticas artísticas que, al enfatizar la relación con el exterior a través de un concepto renovado de experiencia, evidenciaron una transformación del funcionamiento de la cultura² en el que la autonomía artística comenzó a verse erosionada. Y señalaron, además, no tanto una pobreza de experiencia, sino más bien la aparición de otras formas de la experiencia no necesariamente relacionadas con una decantación del saber y una narración lineal de la misma.

Con el súbito ascenso del gobierno de facto al poder se produce el fin del proyecto desarrollista que había sido iniciado en 1950. Desarrollismo que puede considerarse como uno de los puntos más altos de la ideología de la modernización en América Latina. El comienzo de esta dictadura demuestra, entre otras cosas, el callejón sin salida al que esa modernización había llegado. Tal como advierte Florencia Garramuño en su libro *La experiencia opaca*,

2 Entendiendo por cultura aquello que Blanchot en *El diálogo inconcluso*, describe como: “la que exige obras cerradas, terminadas, perfectas, que pueden contemplarse en su inmovilidad de cosas externas (ya sea en museos, academias, etc.)” y agrega: “la idea de la cultura es que el hombre se reconozca en sus obras y que nunca esté separado de sí mismo” (1996: 477).

en su nacionalismo desarrollista -que abre al Brasil al capital en un rápido proceso de industrialización- en la *bossa nova*, en el movimiento de poesía concreta, en el nuevo estudio de cine cosmopolita, en todos estos fenómenos hay una inyección de cosmopolitismo desarrollista claramente pautado por la ideología de la modernización (2009: 60).

Sin embargo, la dictadura que toma el poder en 1964, implica una puesta en marcha de otro tipo de modernización, que va a ser entendida como modernización autoritaria. Es durante estos años que el país va a sufrir un crecimiento económico muy fuerte que, aunque aumentó dramáticamente la desigualdad social, se evidenció en un alto crecimiento del PBI, conocido como “el milagro brasileiro”, y que el régimen esgrimió como una de sus armas más eficaces en su estrategia de autopropaganda. Esa agresiva política de industrialización, crecimiento y urbanización, sumada a la política económica inflacionaria resultaron en el aumento de la deuda externa, en la desigualdad social y, además, en el colapso de la participación ciudadana.

Asimismo, en el plano específico de la política cultural, la dictadura aplicó tres estrategias de control que trajeron aparejados cambios muy significativos. Estas estrategias incluyeron: el desarrollo de una estética del espectáculo; una maniobra represiva flanqueada por la determinación de una política nacional de cultura y, por último, un hábil juego de incentivos y cooptaciones. En relación a estas operaciones, me interesa particularmente la primera de ellas, puesto que fue a través de este desarrollo de los medios masivos de comunicación, sobre todo de la televisión, mediante el cual se intentó aislar al pueblo. Esto es, a partir del expansionismo nacional de las redes de televisión, concedidas a las masas de manos del Estado, éste se aseguraba la certeza de un control social efectivo en

cada casa que poseyera un aparato transmisor. Se trató, por lo tanto, de romper los lazos que comunicaban a las masas populares con los sectores intelectuales mediante la distracción y el entretenimiento. De esta forma, el campo de acción de los artistas se vio restringido y limitado, desde el momento en que las masas encontraron en la televisión y el cine otro interlocutor.³

En consecuencia, comenzó a crecer sobre todo en los grupos de artistas e intelectuales una sensación de desencanto, una desilusión y una desconfianza, frente a, por un lado ese proyecto modernizador que se alejaba cada vez más de las premisas liberadoras que había prometido, pero también frente a la sospecha segura de que se estaba produciendo un agotamiento en la relación arte-cultura-política; lo que acabó originando una escisión entre la vanguardia estética y la vanguardia política. Esto es, la creencia esparcida entre la izquierda brasilera de los años ´60, de que el país vivía un período pre-revolucionario, generó un intenso proceso de politización de la producción artística, entendida como un elemento fundamental dentro de la estrategia revolucionaria.

El criterio básico de la visión de izquierda en cuanto al arte fue el de “arte comprometido”; es decir, la obra debía tener como referente a la realidad brasilera, ser el reflejo de la situación que vivía el pueblo. De lo contrario, si se tratara de la expresión del artista, sería interpretada como una obra “alienada”, que desviaba al pueblo de la toma de conciencia de sus intereses, dificultando su participación en la revolución. Con esto, se comprende que el vínculo entre cultura y política en los ´60, fue pensado por este sector bajo la óptica de instrumentalización política de la producción cultural. Tal como lo explica Heloisa Buarque de Hollanda en *Absurdo Brasil*, se trató de una “concepción de arte como

3 Para un detalle más exhaustivo de las estrategias y maniobras de tipo cultural que el gobierno de facto puso en marcha durante los años de dictadura Ver: Süsskind, Flora. *Vidrieras astilladas*. Buenos Aires. Ed. Corregidor; 2009.

instrumento para la toma del poder”, en donde no existía lugar para los artistas de las minorías o para ninguna producción que no propusiera una opción de público en términos de pueblo. La dimensión colectiva fue un imperativo y la propia tematización de la problemática individual fue sistemáticamente rechazada como políticamente inconsecuente si no se llegaba a ella por el problema social (Buarque De Hollanda; 2000).

Efectivamente, el descontento que comenzó a percibirse entre los grupos de artistas durante estos años, fue producto de una situación sociopolítica que culminó en el estancamiento del sistema cultural brasileiro. El vínculo que habían mantenido la vanguardia política y la vanguardia estética comenzó a dar señales de un agotamiento y, consecuentemente asomó entre los artistas la idea de que esa misma cultura -ahora al servicio de un poder represivo- había devenido en una zona a la que el pueblo tenía vedado el acceso.

Lo que me interesa destacar en este trabajo es la posición radical por la que opta Clarice Lispector durante estos años, los que -por otra parte- coinciden con el último tramo de su vida y su producción literaria. Si bien, la suya es una postura que da cuenta de una fuerte y constante resistencia a cualquier tipo de encasillamiento, la literatura de esta autora se escribe en permanente diálogo con las tendencias de la época; no obstante, la naturaleza evidentemente experimental de sus obras le imprime a la estructura de sus textos, un carácter errático y fragmentario, resultado además del empleo de materiales heterogéneos con los que los construye.

La cultura de masas, lo kitsch, la cita, la parodia, la intertextualidad están utilizados en sus relatos de manera irónica, en contraposición a las narrativas de base documental, realistas. Pero además, a través de una retórica que insiste y experimenta recurriendo a la mixtura y a la “impureza”, hace ingresar a la literatura -su literatura- toda una serie de

personajes con los que se atomiza no sólo la noción de identidad cultural única, sino también la de un sujeto particular, continuo y definido en su plenitud. Lo que aparece en sus textos es, en cambio, el interés, la curiosidad por sujetos que han perdido la capacidad de transmitir sus vivencias o pensamientos, o que, al menos les resulta muy dificultoso reconstruir esa experiencia y comunicarla en términos precisos, coherentes y razonables. Se trata de sujetos disgregados, incompletos, sujetos que improvisan lenguajes, formas de vida, incluso narraciones; pero que en cualquiera de estos casos no consiguen retener ni un atisbo de esa experiencia efímera e inapresable.

En ese sentido, la escritura de estos relatos no intenta poner en evidencia un rescate o recuperación del vínculo entre arte y experiencia en tanto redención ante la banalidad o el horror del mundo, sino que en todo caso, lo que proponen estos textos, que oscilan entre el testimonio y el artificio, es exponer a la literatura como el espacio en que esas banalidades y horrores ocurren y se repiten, alejándose de la tradicional idea modernista del arte como sublimación.

La experiencia empobrecida o en estado terminal de la que hablaba Benjamin había dado paso al “fin del arte de narrar”, dado que el aspecto épico de la verdad, es decir de la sabiduría, se habría extinguido. En consecuencia, la relación arte-experiencia aparecía así como sumida en una relación de compensación entre una sociedad en crisis y un arte que la negaba, pero que al mismo tiempo intentaba compensar lo que a ésta le faltaba a través de su carácter redentor y compensatorio. Sin embargo, la producción literaria de Lispector, si bien se ubica en esta línea, postula una propuesta artística alternativa. Efectivamente su escritura se enfrenta al mundo a través de una vuelta al sujeto y a la noción de experiencia, sólo que esta última ha pasado a convertirse en trauma y el sujeto de la experiencia ya no coincide con el del conocimiento. Es la misma modernidad de la que hablaba Benjamin,

salvo que ahora la literatura se acerca a esa modernidad sin tratar de darle un sentido cerrado y absoluto.

Es la incapacidad del lenguaje para traducir esa experiencia, que en muchos casos se presenta como inefable, lo que “la vuelve insoportable”, según Agamben. De esta manera, lo inexperimentable, la imposibilidad de comunicación, de contacto, deriva en el problema de la relación entre lo íntimo y lo externo. Esto es, por un lado la experiencia se presenta como algo personal, íntimo, pero por otro, como algo que necesariamente se produce en un encuentro; que surge o que resulta de un contacto o relación con algo que afecta o modifica, desde el exterior, a quien la vive. Así como afirma Martin Jay en *Cantos de experiencia*, el sujeto de la experiencia, antes que un ego soberano, narcisista, depende siempre en un grado significativo del otro -tanto humano como natural- situado más allá de su interioridad. (Jay; 2009)

El texto de Lispector, *Agua viva* (1973), creo que es significativo para analizar esta problemática, principalmente porque se presenta como el registro de una experiencia colectiva, antiindividualista, que borra la intención de mostrar a un sujeto autor, único e identificable: “Y si digo 'yo' es porque no oso decir 'tú', o 'nosotros', o 'una persona'. Estoy obligada a la humildad de personalizarme apequeñándome, pero soy el 'eres-tú’” (2010: 23).

La narración que transcurre en primera persona, se estructura a partir del recuento de eventos que ese yo -una pintora anónima- ha vivido en carne en propia, o bien de historias ocurridas a otros 'personajes' -un él o ella (tal como se los nombra en el texto evitando todo tipo de caracterización). De cualquier manera, la narración avanza hacia un despojamiento de todo rasgo personal, evitando la individuación. En este relato, en el que la subjetividad de la narradora se ha disuelto, dejando en su primer plano su anonimato, Lispector pone en jaque a este ego, quitándole sus 'superpoderes', su autocentramiento, su certeza y su

autoridad. De ahí que este yo que ha sido privado de todos sus atributos se nos aparezca como 'ensayándose a sí mismo'.

Es la escritura a modo de postal la que mejor se adecua a las características de este texto. Y Lispector la incorpora como estructura de la narración, como la forma -la única forma, quizás- en la que ese yo puede narrar y narrarse: “Quiero escribirte como quien aprende. Fotografo cada instante” (2010: 25); “ah, ese flash de instantes nunca termina” (2010: 120).

A través de una estructura que emula la nota o el comentario e insiste en remarcar su carácter de instantánea y efímera, el yo que registra los hechos, juega con las formas de una escritura de la 'intimidad' -y que podría interpretarse como vinculada a ciertos recursos propios del diario íntimo⁴; pero que además puede leerse como simulando un diálogo entre la narradora misma y un tú que nunca ingresa a la conversación. De esta forma, estaríamos frente a la paradoja que implica entonces, una narración que trabaja con las formas de una escritura íntima pero que, al mismo tiempo, socava no sólo la referencialidad, sino también lo veraz y la posibilidad de un sujeto único, particular:

Soy todavía la cruel reina de los medas y de los persas, y soy también una lenta evolución que se lanza como puente levadizo a un futuro cuyas nieblas lechosas ya respiro. Mi aura es de misterio de vida. Me ultrapaso abdicando de mi nombre, y entonces soy el mundo (Lispector; 2010: 65).

4 Blanchot considera que el diario íntimo se caracteriza sobre todo por la “libertad, por lo desprendido de su forma, en la que caben tanto comentarios de sí mismo, acontecimientos importantes, insignificantes, etc” (1969: 207)

Es particularmente lo exterior -el llamado de un tú o un otro-, cierta extimidad⁵, lo que conforma a la narradora de este texto; exterior que se alcanza cuando la pintora logra sobrepasar su intimidad a través del abandono de todo rasgo personal:

Entonces me exorbits para ser. Soy en trance. Penetro en el aire circundante. Qué fiebre: no logro parar de vivir. En esta densa selva de palabras que envuelve espesamente lo que siento y pienso y vivo y transforma todo lo que soy en algo mío que sin embargo queda enteramente fuera de mí (Lispector; 2010: 89).

De esta manera, la experiencia parecer concebirse a partir de la apertura hacia lo otro, hacia la posibilidad de extralimitar el cuerpo, la voz, los sentimientos. En otras palabras, ante la fragmentación y el desmembramiento de aquel sujeto único e indivisible, víctima de los efectos de la modernización capitalista, la literatura responde reemplazando esa “muerte del sujeto” por una intensificación de los estados emocionales –a los que Fredric Jameson ha preferido llamar “intensidades”- y por las subjetividades paradójales y/o alternativas que esa fragmentación ha engendrado.

Me interesa rescatar esta línea de análisis en la que Jameson plantea un derrumbamiento de las formas de expresión del sujeto modernista, ligado a una concepción de subjetividad como “envoltura monádica en cuyo interior se sienten las cosas y desde donde se expresan proyectándose hacia el exterior” (1992: 38). En tal sentido, la instauración de nuevos regímenes de subjetividad –que vinieron a reemplazar al

⁵Tomo este término de Florencia Garramuño quien lo emplea en *La experiencia opaca* para referirse a la exterioridad en el seno mismo de la intimidad, particularmente en la poesía de Ana Cristina Cesar. Este concepto, sin embargo, ya había sido acuñado por el psicoanalista Jaques Lacan en *La ética del psicoanálisis* en 1958, y alude a aquello que siendo muy íntimo y familiar se convierte a la vez en algo radicalmente extraño.

objetivismo del proyecto constructivo modernista- dieron cuenta del rechazo a un concepto de sujeto tradicional pleno, dueño de la razón y centro del universo.

Por otro lado, esta elección de Lispector, de recurrir a la transmisión de estados y sensaciones, responde a una actitud de resistencia frente a una “cultura del espectáculo” que estaba siendo promovida desde el Estado opresor a través de los medios masivos de comunicación. Es decir, el reemplazo del antiguo relato por la información y de ésta por la sensación –a la que se refería Benjamin- no refleja, en el caso de esta escritora, la atrofia de la experiencia; sino que en todo caso, la vuelta al sujeto y a la experiencia de una intimidad, que en apariencia nada tiene de relevante, pretende no sólo recuperar el vínculo y la comunicación con un lector-espectador que participa activamente del proceso de construcción de la obra, sino que al mismo tiempo procura contrastar con la artificialidad del discurso mediático.

Totalidades temporarias, sujetos ambivalentes, conscientes de poseer cada uno, un saber incompleto e inadecuado sobre sí mismo y sobre el mundo, y que sólo consiguen esbozar la apariencia de una, podríamos decir, esencia o naturaleza que se configura a partir de la exposición ante un público. En tal sentido, la obra se presenta como un *work in progress* en el que se despliega la potencia de una narración proliferante, inacabada, incluso, quizás insuficiente. Sin embargo, este mostrar a la obra en su hacerse muestra el proceso a través del cual es construida y de esa forma “se desmonta la idea del arte como valor y se disipa su idealidad” (Laddaga; 2010: 8) Siguiendo a Laddaga, creo que es posible sostener que fragmentos como estos reúnen y articulan “una práctica de escritura con una práctica de sí mismo orientada a generar las condiciones bajo las cuales es posible alcanzar una forma satisfactoria de existencia” (2010: 73) ‘Yo me constituyo al exhibirme’, parecen decir los narradores de *La hora de la estrella* y *Agua viva*; sin embargo la operación de

mostrar los hilos del artificio no pretende ser liberadora sino que muy por el contrario, la intención es dar cuenta de cierta tensión que habita en estas existencias desfiguradas, en estas subjetividades ‘dañadas’ que, al tiempo que se muestran conscientes de su insuficiencia e ignorancia son incapaces de exponer una experiencia completa que lo percibe todo, lo conoce todo y lo puede todo.

La transgresión de Lispector consiste en deponer la lógica de lo codificado a partir de, por un lado, las constantes intromisiones de Rodrigo SM, narrador de *La hora de la estrella*, que deshacen la ilusión del arte. Es en este sentido en que la obra aparece abierta y permeada por un exterior que ingresa a ella y, por lo tanto, la escritura se presenta como devenir en el que un sujeto se muestra atravesado por vectores que desindividualizan y multiplican sus discursos y narraciones.

La experiencia y la subjetividad intentan en estos relatos ser reconstruidas a través del contacto con un otro, que la mayoría de las veces se encuentra ocupando espacios marginales, fronterizos, no-lugares. En esas zonas se hallan, dispersas, aquellas experiencias radicales de las que hablaba Blanchot; ‘experiencias límites’, asociadas a la locura, la sexualidad, la religión, el libertinaje, que han sido separadas por la ‘cultura’ y excluidas, encerradas en un afuera, silenciadas y recluidas. Sin embargo, en ese encierro espera la desmesura, señala Foucault; en el aislamiento y en la soledad aún es posible esperar un nuevo lenguaje, un ‘habla de confin’, una libertad que sólo es posible porque aquellos sujetos que ocupan el desarraigo han abandonado su condición de hombres, de sujetos soberanos de su Yo (Foucault; 1989).

La propuesta de Lispector es y será, entonces, la de escribir renunciando al ideal de obra bella, a la riqueza de la cultura transmitida y a la validez del saber cierto de lo verdadero. De esta forma, se impugna la categoría de obra como constructo autónomo e

impermeable a ese exterior o afuera principalmente a partir de la valorización de lo desbordante.

Referencias bibliográficas:

- Agamben, Giorgio. (2011). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Benjamin, Walter. (1989). “Experiencia y pobreza” en *Discursos interrumpidos*. Buenos Aires: Ed. Taurus.
- Blanchot, Maurice. (1989). “El diario íntimo y le relato” en *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila.
- . (1996). *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila.
- Buarque de Hollanda, Heloísa. (2000). “La participación comprometida en el furor de los años 60” en *Absurdo Brasil*. A. Amante y F. Garramuño (comps.). Buenos Aires: Ed. Biblos.
- Foucault, Michel. (1989). *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-textos.
- Garramuño, Florencia. (2009). *La experiencia opaca*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Jay, Martin. (2009). *Cantos de experiencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Lispector, Clarice. (2010). *Agua viva*. Buenos Aires: Ed. El cuenco de plata.
- Süssekind, Flora. (2009). “Literatura y vida literaria. Polémicas, diarios y relatos” en *Vidrieras astilladas*. Buenos Aires: Ed. Corregidor.

DANIEL MOYANO (1930-1992): EL SONIDO, INTERRUPCIÓN Y RESISTENCIA

Tiberi, Olga

CIUNR

Una bandita de música, precaria y de consistencia casi milagrosa, era lo único en Buenos Aires capaz de exponerse sin riesgos a la naturaleza asesina de unos automóviles verdes que llamaban Falcon... El día que Carlos me telefoneó para decirme que yo también había caído en desgracia...me sorprendió que mi posible salvación dependiese de unos simples conocimientos musicales.

Así comienza el relato “El halcón verde y la flauta maravillosa”⁶, entre otras modulaciones que acompañan la reedición de *El trino del diablo*, como si los sonidos siempre inapresables pudieran, sin embargo, continuarse indefinidamente, espiralados, para constituirse en sinfonía de la lengua, entretejiendo en el juego aparentemente absurdo de esa confluencia de palabras, una relación entre objetos (halcón/flauta) por la cual se desplaza la autoridad narrativa del ‘yo’ protagonista. Un ‘yo’ que aparece en toda la producción de D.Moyano, sesgado por la vigencia de un paradigma instituido en torno de tres ejes: la imaginación, el tiempo y la memoria puesto que ellos constituyen andariveles por donde el escritor se lanza, una y otra vez, a la búsqueda identitaria del origen, de la verdad, y del sentido de la vida, de su vida y de su propia historia.

⁶ Por este cuento, “El halcón verde y la flauta maravillosa”, D. Moyano recibe en 1985 el Premio Juan Rulfo.

Imaginación

D. Moyano escribe este cuento en los años '80, e instala al narrador en ese pasado desconcertante, donde late aún la presencia de lo incomprensible. Sin embargo, los horrores de ese pasado ya han sido conminados por las fulguraciones de una imaginación que, de continuo en la literatura de D. Moyano, inventa atajos que permiten que el dolor franquee el umbral de lo indecible bajo la pátina del humor y la ironía⁷. Precisamente, la imaginación recorta un espacio exiguo,- “un apartamento en el barrio del Once, apenas ventilado por un tragaluz”. (Moyano, 1989:155) en la inhóspita Buenos Aires de los años '70 y allí “el pensamiento se hace posible sólo a través de la imposibilidad de pensar” (Agamben, 2010:50); una imposibilidad que convoca las imágenes de la memoria no sólo para modificar la historia vivida, sino, sobre todo, para poder contar esa historia y de este modo, tal vez, conjurar los fantasmas de un presente exiliar. En ese marco el protagonista recuerda aquella bandita que “mientras sus músicos tocaban, los efectos del Estado de Sitio desaparecían y la gente reunida a su alrededor podía opinar, informarse y comprar globos a los chicos como si se tratara de un día de fiesta en un país libre...” (1989: 156).

La imaginación, lugar de fractura y de recomposición entre lo individual y lo impersonal, lo múltiple y lo único, lo sensible y lo inteligible, hace posible la historia resistiendo la voracidad de un presente que irrumpe en la historia del país y paradójicamente, da lugar a un tiempo de añoranzas. Éstas constituyen el verdadero milagro puesto que ese pasado sobreviene intacto para mitigar los rigores impuestos por la dictadura militar: “El verdadero milagro, a esas alturas, era la bandita de mi pueblo...Bandita de

⁷ Mediante estos procedimientos, la actividad creativa de D. Moyano, evita que las imágenes, -hechas de tiempo y memoria-, se vuelvan espectrales; por el contrario, la literatura de este escritor constituye un continuo acto de restitución de vida al caudal de una imagería que la escritura custodia y conserva.

milagros semanales y caseros, con mi tía Sonia sentada a un costado de la banda, peinada y vestida como para una postal” (Moyano;1989:163).

Si el hecho de haber caído en desgracia, en tiempos de la dictadura, promueve, en el protagonista, recuerdos de su infancia; la interrupción provocada por el exilio, gesta una distancia espacio-temporal en la cual la imagen traviste la realidad para que, entonces y solo así, aquella realidad pueda ser narrada. Las imágenes, en consecuencia, oscilaciones no resueltas “entre un extrañamiento y un nuevo acontecimiento del sentido” (Agamben, 2010: 31), operan a la manera de huellas que posibilitan el tener-lugar del sonido primero y del lenguaje después, volviendo decible aquello que se manifiesta totalmente indecible. Este juego llevado a cabo, por un lado, a nivel de la historia, entre el pretérito que no cesa de regresar y el presente, de agobiar; y por otro, a nivel del relato, entre un presente narrado en términos del pasado, hace que D. Moyano nunca deje de ser contemporáneo, en términos de G. Agamben⁸, en tanto toma distancia del propio tiempo sin dejar de mantener allí fija la mirada para poder percibir todas sus sombras.

Tiempo

Entonces, la modulación del sonido se extiende a lo largo de todo el relato con la ambigüedad del doblez: a modo de distracción de una desazón intolerable y a modo de agrietamiento del silencio y de la imposibilidad de decir. El sonido, en D. Moyano, inscribe

⁸ Al respecto, G. Agamben, afirma: “contemporáneo es aquel que percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le incumbe y no cesa de interpelarlo, algo que, más que cualquier luz, se dirige directa y singularmente a él. Contemporáneo es aquel que recibe en pleno rostro el haz de tiniebla que proviene de su tiempo”, Agamben, G., “Qué es lo contemporáneo”. En Agamben, G, 2011, *Desnudez*, Bs.As., Adriana Hidalgo editora, pág. 22.

un antes y un después de la palabra y de su poder de nominación; por ello, conserva la potencia inaugural de lo primigenio y aquella que funda lo por-venir, es decir, la infancia del lenguaje y la construcción de la memoria. Todo el quehacer acústico que el protagonista lleva a cabo en su aislamiento, no solo deja constancia de un espacio invadido por el poder: hace del relato un pliegue que resguarda y custodia lo incalculable de esa experiencia singular.

El sonido formaliza la duración de la historia narrada, a manera de un intervalo interminable que, inscribiéndose en la sucesión de sonidos, se constituye en esa traza evanescente, que siempre endeudada en el riesgo mismo del desaparecer, desafía el orden lógico del poder y el orden de esa palabra del poder que pretende instituirse en tanto destinación del ser y del deber cuyo contexto se torna tautológico toda vez que se fundamenta en la obligatoriedad del deber mismo. Ante esta ontología imperativa del poder, el protagonista de “El halcón verde y la flauta milagrosa”, releva la capacidad temporal del sonido como modo de reconstruir, en la sincronía del silencio, el lazo natural entre palabra e imagen; se demora en el compás, en aquello que acompaña el paso y el tránsito por la angustiante realidad del destierro del propio D. Moyano, “tratando (como el director de la orquesta *Salva tu alma*) de hacer infinito algo tan perecedero como la música, que tiene estrictas limitaciones en el tiempo”. (1989:173) Por ello, la temporalidad de la palabra que relata el sonido resiste la fragmentación de un tiempo que irrumpe y disloca la historia del país.

En el hiato de esta interrupción, la nota musical se repite indefinidamente, inclusive la repetición de una única nota opera a modo de mantener el equilibrio entre el hombre y la naturaleza:

Mi jardincito estaba en flor...Cada día tocaba para esas flores la única lección que sabía bien, la más fácil del *Método* por supuesto Y siempre a la misma hora, para que aprendiera a esperar el sonido. En los miedos nocturnos ellas estaban presentes, me aterraba lo que pudiera pasarles en caso de derribo de puertas con irrupción nocturna y rotura de muebles e instrumentos (1989:164).

O como estrategia de salvación:

...se acercó y me colocó los dedos en la posición necesaria para tocar un re. Ahora sople y toque siempre este re hasta que esto se acabe', dijo muy agitado. Mi re limpio y cristalino, concordaba maravillosamente con las notas que tocaban los demás instrumentos...Mientras soplabla mi nota solitaria intuí que sin la presencia del Falcon difícilmente me hubieran admitido en la bandita (1989:175).

El sonido, revelación primaria del mundo, abre el universo interior a un afuera; más precisamente se constituye en inaudita instancia de armonía entre un afuera -el mundo de los otros-, y un adentro, -el confinamiento del yo narrativo. Frente al mundo del afuera, aquel de la acción, el protagonista lleva a cabo esa experiencia interior y esta imposibilidad de comunidad le permite hacer com-posible aquella comunidad que G. Bataille llama la comunidad de los que no tienen comunidad. El sonido gesta una interlocución que endeuda al sujeto con el anonimato de los demás habitantes del barrio. Se crea así una comunidad imposible, cuyos integrantes, en el vacío mismo del 'cum',⁹ resultan estrechamente unidos

⁹ Esta expresión corresponde a J. L. Nancy quien en "Conloquium" detalla una descripción etimológica del término 'cum' para señalar que su uso lingüístico no remite a una situación de "pura concomitancia"; por el

por eso ‘inconfesable’ (Blanchot, 1992: 72)¹⁰ que significa la pérdida de la libertad y, en consecuencia, el arrojo y la tenacidad imprescindibles para salvar la vida:

...me dediqué a investigar el asunto de las paredes que vibraban...comprobé que la vibración se debía a sonidos...sucesivos y diferentes, una escala musical a todas luces...sonido de tuba,... una flauta que sonaba ahogada al lado de mi cama,...un oboe,...un corno,...un sarrusofón...el edificio entero era la madriguera de un centenar de músicos secretos preparándose ante la esperanza de poder integrar algún día la bandita esquiiva y saltarina... (1989: 159-160).

Memoria

Ahora bien, el sonido tiene su lugar en un no-lugar puesto que no mora ni en la interioridad ni en el mundo externo, sino en el límite que, entre ambos, anulan; la disolución de ese confín opera en tanto apertura del mundo hacia un tiempo de extrañamiento, invalidando un exterior que pretende ocupar la totalidad del espacio y del hombre. En esa ‘nada’ compartida con aquellos músicos, el yo narrativo, se ubica fuera de sí y sin absolutos se encuentra arrojado a la experiencia de su propia temporalidad. En esa inmanencia absoluta, sin lugar ni sujeto, se vuelve indiscernible la división entre zoé y bíos,

contrario, este filósofo afirma que “hay siempre conjunción y disyunción, disconjunción, reunión con división, cercano *con* lejano, *concordia discors* e insociable sociabilidad... Esta disconjunción es nuestro problema por lo menos desde Rousseau: Esposito insiste en ello”. Cfr. n.7:15. En Esposito, R., 2003, *Communitas: origen y destino de la comunidad*, Bs.As., Amorrortu/editores, págs. 14-19;

¹⁰ Al respecto y en relación con ese secreto de lo inconfesable postulado por M. Blanchot, el narrador manifiesta: “...conseguí dialogar con los músicos lindantes...Incapaces de perfeccionar el sistema, ninguno de nosotros sabía lo que quería decir con esos golpes. Pero en la intención de diálogo había un contenido secreto que todos compartíamos...”Moyano, D., “El halcón verde y la flauta maravillosa”. En Moyano, D., 1989, *El trino del diablo y otras modulaciones*, op.cit., p.165.

entre la simple vida natural, confinada al recinto del oîkos, y la vida políticamente cualificada, correspondiente al ámbito de la ciudad; el yo narrativo ya ni siquiera intenta aferrarse a una identidad, sino simplemente a su propia potencialidad, a la posibilidad de cada rastro musical abandonado en la intemperie del espacio.

En este sentido, la huella del sonido, inapresable, se retrasa en la escritura y hace de la literatura de D. Moyano la exposición paradigmática de una vida inseparable de su propia forma que cifra y descubre, padece y resiste, en sí misma, los ardides de la historia. Esta relación entre sonido y escritura y el yo narrativo con su otro, se profundiza en Tiermusik;¹¹ en ese relato la figura de un animal:

pequeño reptil que no se parece a ninguno de los conocidos,...es como si oyeran con la piel, no puede vivir sin libertad, de naturaleza provisional, que andaban transitoriamente por el mundo y acabarían algún día convertidos en puro sonido. Ni siquiera se los puede nombrar dignamente... (1989:192-3).

Este animal, sin nombre o con nombres intraducibles que no ha sido normativizado por la convención de la palabra pasa a formar parte de la vida personal del músico, sin que ello fuera extraño porque, otra vez, “lo verdaderamente insólito era entonces la realidad cotidiana” (1989:192).

El yo-narrativo se convierte en la realidad de su huésped:

cada vez que me he preguntado por qué acepté tan fácilmente la inserción de ese animal en mi vida particular, las respuestas posibles decían por una parte que el

¹¹ “Tiermusik”. En Moyano, D., *El trino del diablo y otras modulaciones*, op.cit., pág. 189-200.

animalito pasó por gravitación natural y sin ninguna clase de violencia a formar parte de mi vida personal, a integrar ese conjunto de cosas casi no sentidas, por estar demasiado próximas, que constituyen esa especie de refugio del mundo externo que es cada uno; por la otra, que el bicho significaba una nueva violencia, un sometimiento más, otro paso hacia la pérdida de una libertad cada vez más difícil de mantener... (1989:193).

En esa metamorfosis, -intervalo entre vida y muerte, entre presencia y ausencia, entre la palabra y el sonido-, el yo narrativo y el pequeño reptil se mimetizan y se complementan, formalizando una unidad nunca reductible a lo uno sino en constante oscilación de uno a otro: “Me miraba como a un árbol...Yo era como un paisaje para él, y como todos los paisajes, sin sentido, porque están definitivamente fuera de nosotros. Y nos bamboleábamos juntos”. (Moyano, 1989: 199)

Por ello, la muerte por envenenamiento de Tiermusik significa en el protagonista la pérdida de toda posibilidad de lenguaje:

Si me siento obligado a decir algo, a sustituir con palabras inútiles este silencio que es mi sobrevivencia, digo cosas que parecen incomprensibles y en general no sé nada de nada...pero yo sólo sé expresarme con sonidos...es como si todo estuviese acabando, sin esperanza de nada. Pese a todo, yo mantengo una...la de salir. Si pudiera, saldría de este pueblo, huiría hacia mi tierra natal...Pero hay una dificultad insuperable: ésta es mi tierra natal... (1989: 198-200).

El borramiento de fronteras entre interior y exterior, por un lado, reniega de toda alegoría e implica la destitución del logocentrismo propuesto por el pensamiento

metafísico¹²; por otro lado, no solo deconstruye la supremacía de lo humano por sobre lo animal y de la razón por sobre la fantasía: más aún, el carácter indiscernible del animal, “quizá producto del microclima de esta región aislada en un país inabarcable” (1989: 192), impugna la capacidad ontológica del ser y releva, en el relato, lo otro, lo monstruoso e imposible de denominar con la palabra. Pero, solo aquello que está fuera de toda norma, tiene como Tiermusik “posibilidades de saltar sobre sus propios sentidos, que es la condición indispensable para poder cambiar el sentido del mundo. Nosotros no podemos hacerlo por una razón muy simple: estamos al final de la aventura” (1989:199).

Sin embargo, a veces, el narrador consigue “ser enteramente un Tiermusik” y entonces, consigue divisar a lo lejos el contorno milagroso, de esa nueva tierra natal, un lugar entramado con los sonidos de la música que, a manera de incesante ritornello anuncia el regreso a casa de Daniel Moyano.

Conclusiones

“El musiquero del diablo...del pobre diablo que festeja y llora su condena en la siesta de los caminos...” (AAVV, 2005: 21) tal como se ha dicho de Daniel Moyano, lleva consigo el sonido infinito de un país ausente de él. En esa persistencia del sonido que cada vez corre el riesgo de desvanecerse, su narrativa edifica la magia del relato en ese resto, en

¹² Este desencuadre de la visión del mundo, -contaminación incesante entre el adentro y afuera, revela el espesor de una trampa metafísica: no hay un lugar desde donde se pueda salir; excepto en el desvanecimiento mismo del sonido. “El mundo, tal como afirma S. Agacinski, no es una caverna porque carece de afuera” Agacinski, S., 2009, *El pasaje: tiempo, modernidad y nostalgia*, Bs. As., la marca editora, pág.151. Por el contrario, el mundo es un inmenso espacio abierto, donde aún vibra, inscribiéndose, la música de D. Moyano.

lo que queda y excede, fuera de todo cálculo, incontrolable y siempre inapropiable ante los agrimensores del poder y del olvido.

La escritura de D. Moyano, inscribe en cada letra su propia otredad: el sonido obliterado por el grama, el silencio mismo desde donde brota la palabra y con ella, una y otra vez, los fragmentos de una realidad impronunciable.

Referencias bibliográficas

AAVV. (2005). “*Daniel Moyano. El músico del diablo*”. Dossier Revista Oliverio, Año 2, N° 9, Abril /Mayo. Bs. As., págs.21-28.

Agacinski, S. (2009). *El pasaje: tiempo, modernidad y nostalgia*. Bs. As., la marca editora;

Agamben, Giorgio. (2010). *Ninfas*, Valencia. Editorial Pre-Textos.

---. (2011). “Qué es lo contemporáneo”. En *Desnudez*. Bs. As., Adriana Hidalgo editora.

Blanchot, Maurice. (1992). *La comunidad inconfesable*, México, Editorial Vuelta.

Esposito, Roberto. (2003). *Communitas*, Bs. As., Amorrortu/editores.

Moyano, Daniel. (1989). “El halcón verde y la flauta maravillosa” / “Tiermusik”. En

Moyano, Daniel. (*El trino del diablo y otras modulaciones*, 2da. edición, con prólogo de Augusto Roa Bastos, Argentina, Ediciones B.

EL ENCABALGAMIENTO MARTIANO COMO TEMPORALIDAD DE LA MODERNIDAD

Julieta Viu Adagio

UNR

¡oh, más que un mundo, más! Cuando la gloria,
a esta estrecha mansión nos arrebató,
el espíritu crece,
el cielo se abre, el mundo se dilata
y en medio del mundo se amanece.

A mis hermanos muertos el 27 de noviembre

José Martí.

“...huyó sin darme tiempo a que copiara sus rasgos”, expresó José Martí en el prólogo a *Versos libres*. Enunciado paradigmáticamente moderno, que delata un momento de crisis coyuntural, donde el poeta se constituye como testigo de su época. Vivió una etapa de consolidación de una nueva cosmovisión a partir de la hegemonía de la razón sobre la verdad revelada por Dios. El mundo deviene inmensamente grande y ya no hay totalidad posible. En el horizonte interpretativo de Martí, la tierra tiene prisa y los hechos se suceden

vertiginosamente. Otra expresión poética de este escritor que condensa el período es “Dios anda confuso” (2005: 70).

El título de este trabajo plantea una línea de lectura que surge de la confrontación entre *Pollice verso (memoria de un presidio)* y *Mis versos*. Podemos pensar el prólogo – primer lector y crítico de la obra– como el espacio donde el autor realiza el pacto con el lector estableciendo un horizonte común de significaciones.

El trabajo de lectura realizado se fundamenta en el concepto de ‘ética de la poesía’ que sostiene el escritor cubano Emilio de Armas, quien argumenta que la principal búsqueda de Martí fue integrar la forma al pensamiento. Aquí, nuestro punto de partida: observar la importancia que el poeta le otorga al tratamiento formal debido a que el tiempo moderno repercute no sólo en el campo semántico sino también, y con mayor intensidad, en el sintáctico.

La modernidad, en palabras de Marshall Berma, es entendida como “...una forma de experiencia vital –la experiencia del tiempo y el espacio de uno mismo y de los demás, de las posibilidades y de los peligros de la vida- que comparten hoy hombres y mujeres...” (1988: 1). José Martí maduró esa experiencia a partir de dos adjetivos: vertiginoso y fragmentario. Así vemos como, en el *Prólogo al Poema del Niágara*, la ruptura de la concepción del mundo se refleja con intensidad. La nueva cosmovisión se reconfigura cuando los valores tradicionales entran en un clima de incertidumbre y de inestabilidad. Los antiguos modelos ya no representan porque se pierden las dimensiones épicas y colectivas de la literatura. Es en esta coyuntura histórica que emerge el modernismo. Al referir a éste, el crítico Ángel Rama afirma que se trata de un “...conjunto de formas literarias que

traducen las diferentes maneras de la incorporación de América Latina a la modernidad” (1971: 129). Nuevo modo de aprehensión del mundo, conceptualizado por Raymond Williams, como ‘percepciones metropolitanas’, como sensaciones de ajenidad y distancia.

Es fundamental hacer una salvedad y pensar ante todo que este sentimiento en la poesía martiana está estrechamente ligado a su condición de ‘poeta de la emigración’.¹³ Podemos pensar la ajenidad en relación a la modernidad como esa contradicción de sentirse extraño o solo en medio de una multitud. Martí afirma experimentarla, en el prólogo a *Versos libres*, al referirse a la extrañeza de sus visiones. La mirada ajena es propia del modernismo. En el poema *Pollice verso*, la ajenidad se observa en un doble movimiento del yo poético. Por un lado, se identifica con un conjunto de serpientes que se arrastran y, por otro lado, se distingue del mismo por estar sereno (sólo ese yo tiene la posibilidad de pasar sereno entre los viles). Observamos, entonces, que al distinguirse establece una distancia – tanto física como temporal debido al pretérito perfecto- que le permite observar y aterrarse de aquello que ve. Podemos leer la figura del *flanêur* entendiendo que “...las cosas se revelan a sí mismas en su secreto significado a aquel que pasea sin objeto a través de las multitudes de las grandes ciudades...” (Arendt, 2007: 19). Ese yo poético representa al *flanêur* porque es capaz de recibir el mensaje: “A su lumbre / el porvenir de mi nación preveo” (Martí, 1983: 46). Es imprescindible recordar que cuando escribe este poema, se encuentra exiliado y al mirar el progreso de Nueva York se estremece de pensar que eso puede sucederle a Cuba. Recién después de quince versos, el poeta logra condensar todo el sentido: “¡Recuerdos hay que queman la memoria!” (1983: 46). Si glosamos este fragmento del poema, podemos sintetizar la idea relatada de la siguiente manera: el yo que se presentó

13 Concepto desarrollado por Emilio de Armas en el artículo titulado: “José Martí, poeta de la emigración”.

desde el primer verso se encuentra paralizado e imposibilitado para huir por las bárbaras imágenes que sobreviven en su retina.

La vida en la metrópolis, que experimenta Martí durante su exilio en Nueva York, le permite percibir una nueva temporalidad. Esa vida urbana le provoca fascinación y espanto a la vez. En la crónica titulada *El puente de Brooklyn*, se observa más bien una fascinación ante semejante construcción de hierro que cuelga frente a sus ojos. En cambio, en *Pollice verso*, predomina un sentimiento de horror al ver una sociedad de esclavos. Como afirma Emilio de Armas, el yo poético asume el rol de guía o conductor de las masas. Esto se ejemplifica con los siguientes versos: “¡Alza, oh pueblo, el escudo porque es grave / cosa esta vida...” (1983: 46). Dicho rol se observa también en el poema *A Leonor García Vélez*, donde aparece claramente reflejada la responsabilidad que Martí sentía con respecto a sus conciudadanos. “Ese dolor sublime / de llevar sobre el hombro a un pueblo esclavo” (1983: 243). La figura del cubano evoca tanto al poeta como al revolucionario.

Retomando el análisis formal del poema, llama la atención que seguidamente al sentimiento de espanto suele aparecer el llanto. En el poema seleccionado, ante la monstruosa imagen de serpientes que se arrastran simbolizando la sociedad alienada surgen las lágrimas. Interesa analizar el dolor en relación con el tiempo a partir de una impresión personal. Ante una primera lectura de *Versos libres*, resalta un gesto: un hombre que se oprime la frente con las manos y que de sus ojos brotaba un raudal de lágrimas. Si bien esta imagen sólo aparece en el poema *Hierro*, da la sensación de permanecer a lo largo del poemario. La relectura del mismo, permite observar que el llanto aparece siempre ligado a imágenes de un mundo fetichista, superfluo, alienado. La figura de ese hombre está asociada a una ruptura temporal: ante el contexto de urgencia y fluctuación, caracterizado

anteriormente, se encuentra un sujeto que logra retraerse a su interior y así detenerse. Podemos considerar al hombre ensimismado como un gesto próximo al *spleen* baudeleriano. Si bien, en este caso, el sentimiento de angustia está ligado a la flor del destierro¹⁴ que le brinda el almendro.

El llanto provoca la detención del tiempo y, como consecuencia, una reflexión. En *Pollice verso*, no sólo se medita sobre el exilio sino, también, sobre la vida. Después de haber reflexionado, el poeta es capaz de definir: "...la vida es grave, / y hasta el pomo ruin la daga hundida, / al flojo gladiador clava en la arena" (1983: 46). Concluye, así, la primera parte del poema. El llanto condensa varias sensaciones: ser un desterrado, sentirse impotente, estar de prestado. En el poema *A mis hermanos muertos el 27 de noviembre*, Martí escribe: "Y víme luego en el ajeno lecho, / y en prestada casa..." (1983: 205). Más adelante sigue: "¡Y entonces recordé que era impotente! / ¡Cruzó la tempestad por mi cabeza / y hundí en mis manos mi cobarde frente!" (1983: 206). En la poesía martiana, el llanto nos remite tanto al yo poético como a la fuente de la cual emana la poesía. En varios poemas se explica que ésta brota del dolor. Podemos ejemplificar esto en el mismo poema citado más arriba, "así el volcán de mi dolor, rugiendo, / se abrió a la par en abrasados ríos, / que en rápido correr se abalanzaron, / y que las iras de los ojos míos / por mis mejillas pálidas y secas / en tumulto y tropel se precipitaron" (1983: 2006). Julio Ramos sostiene, en oposición a lo que otros críticos consideran, que "... para Martí la temporalidad moderna problematiza el funcionamiento de los códigos tradicionales de la representación y nos aleja, vertiginosamente, de una "plenitud" originaria..." (1996: 155).

14 Emilio de Armas, en "José Martí, poeta de la emigración", resalta la figura del Martí revolucionario fundamental para no hacer una lectura ingenua de los poemas. El autor del poemario analizado fue ante todo un revolucionario cubano que publicó muy pocos escritos poéticos. En el prólogo a *Flores del destierro*, nos calara que "Estas que ofrezco no son composiciones acabadas: son ¡Hay de mí! Notas de imágenes tomadas al vuelo, y como para que no se me escapen..."

La temporalidad de la modernidad se configura como tal en relación con una sociedad que deviene espectáculo o, en palabras del poeta, circo romano. Guy Debord sostiene que “el espectáculo (...) nace con la modernidad urbana...” (1995: 13). Si bien la reflexión es sobre el siglo XX, se puede pensar que ya estaba en germen en Martí: “Mas el pueblo y el rey, callados miran / de grada excelsa, en la desierta sombra” (1983: 47). Uno de los motores de la escritura del poeta cubano fue la fascinación que le produjo el instante como síntesis de la temporalidad, es decir, la fugacidad que percibe como tiempo devenido en imagen. Aparece así la inmediatez, lo vertiginoso, lo urgente, la prisa, el amontonamiento, el arrebató de la realidad moderna. Esta idea de un tiempo que lo sobrepasa es muy recurrente y tiene que ver con este nuevo mundo que se ha vuelto inmenso e inabarcable. El individuo se siente superado. En el prólogo a *Versos sencillos*, alude a sus composiciones poéticas sosteniendo que las agrupa “...de modo que vayan por la vista y el oído al sentimiento...” (1983: 125). Interesa trabajar dos verbos que son los que organizan *Pollice verso*: ver y mirar. No es azarosa la aparición de estos verbos y menos aún, su reiteración a lo largo del poema. En él, se alude a visiones que el yo poético tiene. Luego se formula una pregunta para saber si el lector es capaz reparar en eso. Es necesario marcar una distinción entre los dos verbos debido a que se los utiliza para marcar distintas cosas. Cuando recurre al verbo mirar lo hace para denunciar la inacción, la apatía que observa por parte del pueblo. Es decir, alude a alguien que está expectante. En cambio, cuando utiliza la palabra ver, lo hace en forma de interrogación como para mostrar algo que es evidente pero que los demás no pueden ver. Esta lectura se justifica a partir de la definición de la tierra que Martí da en el mismo poema: “Circo la tierra es, como el romano” (1983: 47). El verbo mirar aparece siempre conjugado en presente debido a que estamos frente a una representación: la vida es un espectáculo. De aquí la importancia del

mismo para otorgar el sentido de espectador pasivo. Esto puede verse en una serie de versos: “¡Pero miran! Y a aquel que en la contienda / bajó el escudo, o lo dejó de lado, / o suplicó cobarde, o abrió el pecho / laxo y servil a la enconosa daga / del enemigo, las vestales rudas / desde el sitio de la implacable piedra / donde condenan a morir” (1983: 47). Se trasluce la idea de que o se pelea por la libertad o se muere.

Puede rastrearse una correlación a nivel retórico de la experiencia de la temporalidad en dos figuras: el encabalgamiento y el hipérbaton. Saúl Yurkievich sostiene que “El lenguaje lineal y temporal del hombre resulta incompatible con la simultaneidad tempoespacial del universo” (1976: 18). Por esta razón, Martí apela a ambos recursos para poder describir la realidad reflejando la tensión del mundo en el verso.

El encabalgamiento es entendido como aquella “...unidad de sentido que no cabe dentro de un verso y se desborda en el verso siguiente” (Marchese y Forradellas, 2007: 119). Se caracteriza por un aumento de la intensidad emotiva donde predomina el ritmo del verso sobre el de la sintaxis. Podemos pensar entonces que esta figura retórica revela la urgencia de la modernidad debido a que impone un ritmo precipitado. Un claro ejemplo de esta figura retórica son los siguientes versos: “¿Veis los esclavos? Como cuerpos muertos / atados en racimos, a vuestras espaldas / irán vida tras vida, y con las fuentes / pálidas y angustiosas, la sombría / carga en vano halareis...” (1983: 46). Esta sucesión de encabalgamientos permite percibir una sensación de desborde, de celeridad que atropella y nos impulsa hacia adelante (la misma que Martí siente al relacionarse con el mundo). Esa forma impone el tiempo de la inmediatez.

El hipérbaton, otra figura predominante en el poema, “...consiste en la inversión de algunos elementos respecto del orden que normalmente presentan en la frase...” (Marchese y Forradellas, 2007: 198). A modo de ejemplo, podemos citar los siguientes versos: “...Y ese rico globo de oro / de dulce y perfumoso jugo lleno / que en blanca fuente una niñuela cara, / flor del destierro, cándida me brinda, / naranja es, y vino de naranjo” (1983: 46). Reflejan un momento de crisis planteando no un desorden sino un nuevo orden.

La hipótesis de lectura es que el encabalgamiento martiano refleja la temporalidad de la modernidad, reproduciendo a nivel sintáctico la vertiginosidad de los acontecimientos. Raymond Williams sostiene que “...el modernismo se define esencialmente como aceleración” (1989: 19). Mientras que, el hipérbaton, es utilizado como contra recurso porque exige otro tiempo, el tiempo de la relectura. Ambos elementos funcionan complementariamente. Ante una aceleración, una necesaria detención que permita llegar a la totalidad de sentido. Se observa, en el lenguaje, la contradicción del mundo moderno como un fluir constante. Idea sintetizada por Martí en un hermosísimo verso: “cirio soy encendido en la tormenta” (1983: 172)

Martí, sintetizado por Julio Ramos, entiende la literatura como “... la respuesta a la temporalidad fragmentaria de lo “nuevo”, como resistencia a la modernización y como hermenéutica capaz de descifrar los enigmas del origen perdido en el devenir del progreso” (1996: 162).

Referencias bibliográficas

Arendt, Hannah. (2007). “Introducción a Walter Benjamín” en *Conceptos de filosofía de la historia* de Walter Benjamín. Buenos Aires: Derramar ediciones.

Berman, Marshall. (1988). “Introducción. La modernidad: ayer, hoy y mañana” en *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Madrid: Siglo veintiuno editores, S. A.

De Armas, Emilio. “José Martí, poeta de la emigración”, SS/DD.

Debord, Guy. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La marca.

Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquin. (2007). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel.

Martí, José. (1983). *Poesías completas*. Buenos Aires: Editorial Claridad S. A.

---. (2005). “Prólogo al Poema del Niágara” en *Nuestra América y otros escritos*. Buenos Aires: Ediciones El andariego.

Rama, Ángel. (1971). “La dialéctica de la modernidad en José Martí” en *Estudios martianos seminario José Martí*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico.

---. “Indagación de la ideología en poesía” en *La crítica de la cultura en América Latina*. España: Biblioteca Ayacucho, S/D.

Ramos, Julio. (1996). “Tópicos de la fundación de la poesía y nacionalidad en José Martí” en *Paradojas de la letra*. Caracas: Excultura.

Yurkievich, Saul. (1976). “Para dar vida al orbe entero” en *Celebración del modernismo*.
Barcelona: Tusquets editor.

LITERATURAS CONTEMPORÁNEAS DEL CONO SUR

LA CRÓNICA BRASILEÑA CONTEMPORÁNEA A LA LUZ DE LA CRÓNICA

MODERNISTA

Marina Valeria Read.

UNR

El presente trabajo tiene por objeto hacer una lectura crítica de la crónica actual con relación a ciertos momentos capitales en que la crónica marcó un momento y cristalizó en un modelo: la crónica modernista.

Para ello proponemos realizar un estudio comparativo que ponga en diálogo dos crónicas: La primera, perteneciente a Rubén Darío, recopilada en los *Escritos Inéditos* cuyo título es: “La Victoria de Samotracia”; la segunda pertenece al escritor brasileño Caio Fernando Abreu, y se titula: “Frida Kahlo. El martirio de la belleza”.

Estas dos crónicas serán analizadas a partir de los siguientes ejes de trabajo: 1) La situación de las crónicas actuales en el marco de las tradiciones latinoamericanas; 2) Las representaciones de la urbe; 3) La exploración del espacio subjetivo, y 4) La crónica como cruce de autoridades provenientes del campo del periodismo y de la literatura.

(1) Las crónicas contemporáneas en el interior de las tradiciones latinoamericanas.

Algunas peculiaridades destacadas de las crónicas contemporáneas, en especial aquellas centradas en la subjetividad y en el espacio interior, invitan a revisar los rasgos con los que la crítica literaria ha indagado el género y su tradición en América Latina.

Debemos tener en cuenta que en su origen, según establece Julio Ramos (1989), la crónica fue tomada como un tipo de literatura menor; una forma fragmentada y derivada pero fundamental para la construcción del campo literario finisecular. Como forma de literatura menor, genéricamente imprecisa, posibilita el procesamiento de ciertas zonas de la sociedad que antes estaban excluidas del espacio de la representación.

Julio Ramos no lee a la crónica como forma suplementaria de la poesía, ni como un simple *modus vivendi* de los escritores, sino que ve en la heterogeneidad de ésta uno de los rasgos distintivos de la institución literaria latinoamericana; donde la literatura representa, a veces ansiosamente su encuentro y su lucha con los discursos masificados de la modernidad.

Un lugar común dentro de la crítica actual es coincidir en que el valor de la crónica reside en el hecho de ser ella el epicentro donde se gesta la nueva prosa artística de los modernistas.

Además, como plantea Aníbal González (1983), la crónica sirvió para diseminar el nombre de autores y funcionó como una suerte de tejido conectivo que fomentó la idea del modernismo como un movimiento casi unitario a lo largo y a lo ancho de Hispanoamérica.

El cronista modernista, transforma los signos amenazantes del “progreso” y la modernidad en un espectáculo pintoresco y estetizado. El léxico modernista se transforma en el “áureo” ornamento de la ciudad.

Así, si el cronista modernista es un *paseante*, que en muchos casos, desde su retórica, se encarga de mostrar lugares lujosos y bellos de la ciudad, como podemos ver en la crónica de Darío: “¿Qué orgulloso júbilo anima el alma de la radiante Atenas? ¿Por qué tal bullicio en el ágora, flores y palmas en el templo, súbita alegría y cánticos en la ciudad?” (Rubén Darío: 1938: 43); por el contrario, el cronista contemporáneo, podemos sostener, muestra “la belleza de la fealdad”. Siguiendo a Theodor Adorno, podemos afirmar que Abreu se apropia de lo feo para denunciar con ello al mundo que lo crea y lo reproduce a su propia imagen. Al hablar de la obra de Frida Kahlo, por ejemplo, Abreu se pregunta: “¿Por qué la belleza puede ser tan pavorosa? O al contrario, ¿por qué lo pavoroso puede ser tan bello?” (2009: 187) y luego enumera metonímicamente sus obras: “los colores, las corzuelas heridas con cabeza humana, los cuerpos descuartizados, columnas vertebrales metálicas, las piernas amputadas, clavos en la carne: el dolor” (1996: 187).

Como podemos ver, el oscuro cuestionamiento con el cual se inicia el texto de Abreu sería la antítesis al cuestionamiento con el que se inicia la crónica dariana. Si en Darío nos encontramos con una belleza resplandeciente plasmada en la representación de una “Atenas radiante, alegre, llena de palmas y flores”, en Abreu aparece el lado oscuro de la belleza, o mejor dicho una oscura belleza: “el dolor”.

(2) La crónica del espacio urbano

Si la crónica modernista es la encargada de dar cuenta de la modernidad y del capitalismo en sus diversas y contrastantes perspectivas, ya sea convirtiendo a la crónica en una “vidriera” de los nuevos productos manufacturados (con su retórica del consumo y/o

con la estética del lujo), ya sea recorriendo las calles y trazados de las urbes en crecimiento al calor de los procesos de modernización que dejaban atrás los diseños de las aldeas, o descubriendo las orillas y suburbios en donde se agolpaban los sectores marginales a estos procesos de modernización; la crónicas de Abreu, en cambio, presenta una ciudad característica del capitalismo tardío, de la sociedad posindustrial, arrasada por las políticas neoliberales de los noventa. La dialéctica de la modernidad cedió su lugar a una ciudad descrita desde el modelo que supo imponer “Blade Runner”, es decir una ciudad cubierta por los deshechos, bajo una lluvia ácida, en la cual el futuro ya no ofrece un paisaje convocante.

La crónica fue, sin duda, el género moderno que incubaron los modernistas y que supo mostrar desde su *retórica del paseo* los avances y retrocesos de la modernidad, sus puntos luminosos y los oscuros, es decir la “dialéctica” de la modernidad tal como asegura Ángel Rama.

Al analizar la crónica de Rubén Darío, vemos claramente un *flâneur* que desde su *retórica del paseo* nos muestra la ciudad anhelada: la esplendida París, y esto lo hace para hablarnos de Arte: La Victoria de Samotracia. “No tiene cabeza; pero ¿quién no siente un influjo inmenso y ardoroso de sus ojos invisibles” (1938:44).

Al hacer un análisis comparativo de las crónicas propuestas, podemos observar claramente los recorridos dispares que realizan, Rubén Darío a finales del siglo XIX y Caio Fernando Abreu en las postrimerías del XX.

En el caso de Rubén Darío, para introducirse en la descripción de la Victoria de Samotracia, realiza un gran circunloquio bipartito que nos permite viajar por la urbe griega en primera instancia, y luego nos invita a recorrer la urbe parisina de finales de siglo, es decir, el cronista, nos propone un paseo por Atenas en tiempos de Cimón durante el regreso

de los vencedores que han levantado la gloria del nombre ateniense; nos muestra las alabanzas realizadas en nombre de la gran Palas, los cánticos que recorren la ciudad, el ágora, el templo, el santuario de mármol, el Parthenón, la Acrópolis. Por otro lado, París, y un paseo por el museo Louvre, donde puede observarse la majestuosa Niké que le permite comprender el arte Helénico. Darío es un *flâneur* que exhibe los valores de las metrópolis y critica sin tapujos el mal gusto con el que se dispone a la obra de arte: “A pesar del mal gusto con que se le ha decorado el recinto donde se halla, se muestra en todo su esplendor” (1938: 44).

Por otro lado, en la crónica de Abreu, si bien nos encontramos con la figura de un cronista que recorre la urbe – el cine de Sao Paulo, las librerías de Saint- Germain des Prés, de Amsterdam, Milán y Oslo-; Sin embargo, su recorrido culmina en las ensoñaciones de un escritor intimista resguardado en el espacio privado.

(3) La crónica del espacio interior

Como podemos observar, una de las perspectivas más notables en las crónicas de Abreu se debe a la exploración de lo subjetivo, del espacio privado, de la intimidad, que recorta el perfil de un cronista situado en el interior de una habitación (la crónica situada en lo “infinitamente personal”); lo cual marca una alternativa al modelo hegemónico de la crónica en América Latina, donde la figura del cronista es, como ya nombramos anteriormente, la de un *flâneur* que recorre los espacios exteriores de la urbe; por el contrario, el cronista contemporáneo se sitúa ya no en el espacio exterior y público, sino en el espacio interior y privado.

Es así que al trazar un esquema de comparación entre las crónicas propuestas, no podemos dejar de percibir el itinerario que opera en cada una de ellas:

Si en Rubén Darío, se realiza un recorrido por Grecia y París para presentar magistralmente la obra de arte, en Caio Fernando Abreu, por el contrario, vamos a encontrar un extenso recorrido por diversas ciudades y posteriormente, la descripción de la obra de arte de Frida Kahlo, pero la finalidad del cronista brasileño no reside en la exhibición de la obra de arte, como sí ocurre en Darío, sino que su cometido es la comparación del dolor de la artista mexicana con su propio dolor:

Paso noches largas, difíciles, el sueño escaso, entre fragmentos febriles de sudores y pesadillas, asombrado por Frida Kahlo. Lloro mucho. No consigo terminar el libro, no consigo parar, no consigo seguir adelante... (1996:189).

De esta manera, podemos afirmar, que en esta crónica de Abreu, lo que es de conocimiento público se utiliza como puerta de entrada para mostrar los detalles más íntimos de la vida del cronista:

En París, hace tres años, caminando por una muestra de arte mejicano, de repente tuve una especie de vértigo. Qué extraño, no venía de adentro de mí, sino que emanaba de un punto en la pared. Miré: era una explosión de colores primarios, brillantes, exagerados. Era una de las decenas de autorretratos de Frida Kahlo. Amarillo, rojo, verde, lila. Tuve fiebre, después (1996:188).

En Abreu, el registro de lo autobiográfico no aparece anclado a fechas, datos, nombres y eventos (“no hubo casi nada”) sino que deviene leve interioridad (tamizada por el pudor). Así es como la *educación sentimental* sustituye a la educación estética o intelectual, y el espacio de los sentimientos (la epifanía como un encuentro con el otro) se convierte en aquello que sutura los fragmentos dejados por los destrozos del neoliberalismo.

(4) La crónica como cruce de autoridades y las figuraciones del cronista

Julio Ramos (1989) estudió la tensión en la crónica modernista entre las prerrogativas del *repórter* y la escritura del poeta y el prosista, en tanto producto de un proceso de autonomización desigual e incompleto que si bien obligó al escritor a trabajar en el periodismo, también creó la posibilidad de ensayar en el espacio de la prensa, las “habilidades” de la prosa modernista. La crónica sería así, el laboratorio del ensayo del “estilo” modernista –como sostiene Darío-, el lugar del nacimiento y transformación de la escritura, el espacio de difusión y contagio de una sensibilidad y de una forma de entender lo literario ligado con la belleza, con la sensación consciente del lenguaje; con el trabajo por medio de las imágenes sensoriales y los símbolos. (Rotker, 1992).

Este vínculo en tensión entre la escritura periodística y la creación poética observada en algunas crónicas de Rubén Darío, se extrema en las crónicas de Abreu. Así, si por un lado encontramos la figura de un cronista que recorre las calles de Sao Paulo; por el otro podemos leer claramente las ensoñaciones de un escritor intimista que se resguarda en el espacio privado; entre los recorridos por las calles urbanas:

Y yo cruzaba Europa de punta a punta escuchando a Adriana Calcahotto cantar en el Walman: Ando por el mundo/Prestando atención a colores/Colores que yo no alcanzo/Colores de Almodóvar, colores de Frida Kahlo, colores (1996:188);

y las tramas de una autobiografía sentimental: “Paso noches largas, difíciles, el sueño escaso, entre fragmentos febriles de sudores y pesadillas, asombrado por Frida Kahlo” (Abreu, 1996: 189); entre la hostilidad del afuera y los valores del interior.

Puede especularse que dos imaginarios y dos lenguas se trenzan para “representar” y “expresar” estas oposiciones entre el adentro y el afuera; de manera que el imaginario de los cuentos de hadas, de los ángeles, del idilio que encontramos en la crónica dariana se funde en la crónica de Abreu con la lluvia ácida que cae sobre la ciudad “sucia” y ante el vacío que ronda la vida y amenaza con romper el idilio: la miel frente a la sal, la palabra amorosa como contra partida de la lengua cínica. Es también un modo en que se enfrentan Eros y Thánatos (Bataille, 2007). En la crónica de Abreu, nos encontramos también con el cruce entre una lengua religiosa que emplea la retórica de la parábola bíblica (el *momento epifánico*) o la lengua del rezo y su vaciamiento en la jerga *dark*, el humor *heavy* y la “náusea”. La crónica, asimismo, como un género que remite a la temporalidad se tensa en los textos de Abreu con la importancia dada al instante que permite lograr la epifanía (“Las Epifanías son una revelación de lo divino que se infiltra en el día a día. Manifestaciones de un cotidiano áspero que viene a modificar una realidad mayor” (1994: 68), y la temporalidad de lo cotidiano que condiciona la matriz del periodismo.

Conclusiones:

Este breve trabajo comparativo nos ha permitido echar luz sobre algunos de los mecanismos que operan en la crónica actual y marcan una notable diferencia con respecto al momento constitutivo del género: la crónica modernista.

Como pudimos observar la crónica actual posee rasgos particulares, que marcan una gran distancia de la crónica modernista. En aquella, ya no encontramos “áureos” ornamentos, sino con la oscuridad, los restos y deshechos resultantes de las políticas neoliberales de los `90. Es decir, ya no se muestran, cual exposición de escaparate, los lujos de la ciudad, sino que se ponen de manifiesto los residuos tóxicos de la era global: “la soledad y la enfermedad”.

Del mismo modo se puede apreciar la tensión producida en la crónica contemporánea, entre los recorridos urbanos – característica primordial del *paseante* modernista- y una autobiografía íntima que pone de manifiesto un mundo no explorado por la crónica decimonónica. En otras palabras, podemos decir, que el cronista actual es un *paseante* que no sólo recorre la urbe, sino que también se introduce, sin reparos, en su más profunda intimidad.

Para concluir, vale aclarar, que los ejes que planteamos en este análisis no son exhaustivos ni mucho menos concluyentes, sino que tienen como propósito ser el inicio de un estudio mayor.

Referencias Bibliográficas

- Abreu, Caio Fernando. (2006). *Pequenas Epifanías*. Rio de Janeiro: Agir.
- Arfuch, Leonor. (2002). *El espacio autobiográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Bs. As: (Fondo de Cultura Económico).
- Bataille, Georges. (2007). *El erotismo*. Barcelona Fábula: Tusquets Editores.
- Bernabé, Mónica. (2006). "Prólogo". En María Sonia Cristoff (comp.), *Idea Crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Catelli, Nora. (2007). *En la era de la intimidad. El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo Ed.
- González, Aníbal. (1983). *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: Porrúa-Turanzas.
- Rama, Ángel. (1974). "La dialéctica de la modernidad en José Martí". En Estudios martianos. Seminario José Martí, Puerto Rico: Ed. Universitaria.
- Ramos, Julio. (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: FCE.
- Rotker, Susana. (1992). *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.
- Rubén Darío. (1938). *Escritos inéditos*. New York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos.
- Sarlo, Beatriz. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

**COMPARAR EL PROCESO DE VIAJE EN LA LITERATURA COMO FORMA DE VIDA, A
TRAVÉS DE: *HIJO DE HOMBRE* DE AUGUSTO ROA BASTOS, Y “LA TERCERA
ORILLA DEL RÍO”. “SOROCO, SU MADRE Y SU HIJA”, DE JOÃO GUIMARÃES
ROSA**

César Augusto Zambrano Ramírez.

ULA (Venezuela)

El interés hacia estos autores, y específicamente al tema escogido, no es más que una búsqueda a los problemas sociales, los cuales se ven retratados tanto en Augusto Roa Bastos, como en Guimarães Rosa. “El proceso de viaje como forma de vida en la literatura” es una constante, que no es reciente, puesto que ya según la historia, y los conocimientos adquiridos, Homero invocaba a través de su canto a Ulises por medio de su obra la *Odisea*. A partir de la literatura llegamos a lugares que son inalcanzables a la realidad tangible, pero que por medio de esos lugares que nos proyectan los artistas notamos la profundidad de su conciencia creadora. Sur América a estado sumido en un proceso de metamorfosis intelectual, la misma transformación ha sido marcada por guerras, injusticias, y demás. La razón total de éste pequeño trabajo es comparar como en la literatura de nuestro continente se conjugan, ideas, problemas, y específicamente realidades que se ven marcadas por el viaje a través de la literatura.

Partiendo de una apreciación en la literatura como forma de búsqueda en la vida, logramos una concepción de mundo a través de grandes páginas, es decir, en el arte de

narrar no sólo se encuentra la unión de pensamientos o transmutación de signos, sino que también el literato concibe la existencia como un viaje, hecho por el hombre, en el cual se revelan conflictos universales, verdades, injusticias, y en mayor grado incertidumbre de lo humano.

El viaje como forma de vida, nos revela el contacto del narrador con su entorno, y es a partir de la unión entre hombres, mujeres, trenes, canoas, etc., que ellos nos transmiten la idea de un viaje, y son éstos algunos de los tantos motivos que nos transportan por el vasto universo de la literatura con imágenes que se enfocan en un paralelismo, en una búsqueda constante de un devenir en la existencia de la humanidad. Para tener una conciencia de ese pequeño bosquejo de lo universal en el viaje, hemos tomado dos grandes artistas de la literatura como son a saber: Augusto Roa Bastos, de nacionalidad paraguaya, y João Guimarães Rosa, de nacionalidad brasileña. Ellos con su gran imaginación nos trasladan por el mundo de sus ideas, para demostrarnos como a través del viaje se percibe el mundo, en el cual habitamos. En Augusto Roa Bastos, observamos la intertextualidad puesto que el autor de *Hijo de hombre* nos transporta con su narrativa hacia un viaje espectacular por la cultura paraguaya, y específicamente por la guerra del chaco en la cual, él participó como enfermero, esta guerra fue una travesía para el creador de *Hijo de hombre*. Nos trasladamos a la narrativa de Brasil no por casualidad puesto que asociar a Guimarães Rosa, con Roa Bastos, no es una ingenuidad. No hay que olvidar que Guimarães Rosa estuvo presente como voluntario, de la revolución de 1932 en su país; ese viaje por la revolución de aquella época es muy importante en su proceso de creación, como él mismo declaró: “Como médico conocí el valor místico del sufrimiento. Como rebelde el valor de la conciencia., como soldado el valor de la proximidad de la muerte” (Delal, 2004:4216). Tres elementos que luego pasarán a ser parte importante en su narrativa. Por esta unión de

pensamientos tan grandes buscamos comparar el proceso de viaje en la literatura como forma de vida en los mencionados escritores, una comparación de ideas que se reflejan a partir del viaje por parte de Augusto Roa Bastos, y João Guimarães Rosa.

Al trasladarnos por el camino de la literatura tan hermoso y cautivador, encontramos una posibilidad del saber de lo popular, lo tradicional o lo desplazado o dejado a un lado por otros, y que gracias a la literatura podemos rescatar, lo cual también nos permite la unión de lo excluido, y la conciencia de literato, para darnos como gran legado un viaje a través de la literatura.

Entrando en contacto con la narrativa de Augusto Roa Bastos, y João Guimarães Rosa, observamos el viaje por lugares asociado a vivencias que nos transmiten en sus obras, la comparación es importante, porque con la misma se puede enfocar puntos de vista relevantes en el proceso de formación, y transformación de las vivencias en la narrativa. El viaje se presenta como una metamorfosis en el personaje, una búsqueda como el principio y el final, un “eterno retorno” que se manifiesta con una vuelta al pasado pero sin olvidar el presente:

Pero el uniforme de cadete, azul con vivos de oro, la gorra y el espadín me deslumbraban. Tenía que llegar hasta él en la ciudad desconocida a través del viaje en ferrocarril por esas vías que yo había visto tender durmiente a durmiente atravesando el pueblo” (Roa Bastos: 1969:52).

Cuando escribe “yo había visto tender” nos remonta a la idea de un viaje al pasado un retorno a la imaginación y conciencia de uno de sus personajes Miguel Vera que él utiliza como medio de expresión en su proceso de enunciación. Esta idea de vuelta a partir de un

viaje Guimarães lo representa con una mirada a través de la hija de soroco en uno de sus cuentos de la siguiente manera: “La joven, entonces, torno a cantar, vuelta hacia la gente, al aire, su cara era un reposo estancado, no quería darse en espectáculo, más representaba grandezas de otros tiempos, imposibles” (Guimarães, 2001:357). “la grandeza de otros tiempos”, y “la vuelta hacia la gente” nos remonta en una vuelta al pasado a partir de una juventud presente que hace que observemos una mirada viajera que se proyecta tanto en guaraníes (paraguayos) como antropófagos (brasileños).

Dentro de una concepción de tiempo-espacio podemos abordar el viaje en la obra de Roa Bastos y Guimarães, como un observador que está allí presente, y que no pasa desapercibido, puesto que a través de su retina, e imaginación plasma el tiempo, y el espacio, como fuentes de ingenio en sus narraciones “El tren se detuvo. Se repitió lo de itapé. Los pasajeros subían y bajaban alborotando el pasillo” (Roa Bastos, 1969:56). La parada del tren nos enfoca en un proceso de observación puesto que el escritor plasma “el tren se detuvo” para esclarecer sus ideas sobre lo que va a acontecer en el transcurso del viaje, ya en Guimarães la parada del carro es el principio de cómo abordar el viaje, ese viaje con grandes ideas que él utiliza como parte de sus cuentos: “Aquel carro se había detenido desde la víspera en los rieles suplementarios, había llegado con el expreso de río y allá estaba en el desvío, el de adentro de la explanada de la estación” (Guimarães Rosa, 2001: 355). He aquí cómo también se manifiesta la parada dentro del viaje, que es importante para abordar una visión de creador, en este caso por parte de Guimarães, pues no hay que olvidar que entre las características del viaje tenemos las siguientes: parada, partida, y llegada, estas tres características se amalgaman y nos dan una noción de viaje.

De acuerdo a la concepción del viaje como forma de vida, el regreso es una constante en la narrativa de los literatos citados. De acuerdo a la proposición podemos hacer la siguiente comparación en cuanto al regreso.

y ya en la tierra salvaje y desierta, merodeadores, vagabundos, perseguidores, y fugitivos, hasta los leprosos de la colonia fundada por el médico ruso, habrían ayudado al hombre a la mujer y al chico a empujar el vagón para compartir un instante ese simulacro del hogar que avanzaba por la llanura o retrocedía hacia el pasado, sin rumbo, sin destino, pero desplazando una victoriosa, impávida, salvaje, alucinada atmósfera de seguridad, de coraje, misterio, lo que también ellos les comprometía a guardar el secreto (Roa Bastos, 1969:101).

La condición de hogar, familia, y regreso es observado en el viaje, puesto que "empujar el vagón" y "retrocedía hacia el pasado" nos fomenta una clara visión de viaje-familia que en ningún momento es ajeno al viaje que también realiza a través de su narrativa Guimarães Rosa, en su cuento "Soroco, su madre, y su hija" él plantea el regreso y engloba la presencia familiar, cuando adjunta el regreso que es parte del viaje, y la familia. "Se sabía que, después iba rodar de regreso, enganchado al ex preso de ahí abajo, formando parte del convoy. Iba a servir para llevar a dos mujeres muy, lejos, para siempre. El tren de provincia pasaba a las 12:45" (Guimarães, 2001:355).

Hay una visión humanizada del viaje que conlleva consigo ideas, de supervivencias, familia, etc., que se asocian de alguna manera a lo que busca plantear tanto la literatura paraguaya con Roa Bastos, como también lo hace la literatura brasileña, en éste caso con Guimarães Rosa. La condición de viaje como parte de la vida, es también en gestos y,

ademanes, una necesidad humana, como dejar a un lado esa imagen de un ademán amalgamado a una palabra, como el adiós que se ve reflejado en el vaivén de nuestras vidas, y que la literatura hace transmitir por medio de ideas, y acontecimientos, y que sirve para comparar, y demostrar, como lo plantea cada literato: "Sin alegría nuestro padre se caló el sombrero y decidió un adiós" (Guimarães Rosa, 2001: 360). Ese adiós narrado por Guimarães Rosa nos demuestra la búsqueda de escape a situaciones incompresibles o demasiado humanas para ser entendidas. Mientras tanto el adiós lo plasma Roa Bastos de la siguiente manera: "Adiós..., Edelmira, Coca! Grite a mis hermanas, para que se me desinflara el pecho, pero mirando en realidad hacia donde estaban Lagrima y Esperancita" (Roa Bastos: 1969:53). Esta idea del adiós es una realidad también del exilio, y la dureza de las épocas en proceso de cambios en Suramérica, de estos momentos de transformación, problemas de exilio, y destierro que le toco vivir a Augusto Roa Bastos lo plasma de la siguiente manera, "y ustedes, ¿De dónde vienen?- preguntó –del destierro" (Roa Bastos, 1969: 54). El "destierro" no solo influye en su obra sino que está en su piel, puesto que no hay que olvidar que por cuestionamientos políticos tuvo que abandonar su país pues poco después de su regreso de gran Bretaña por fuerza de la revolución de 1947 tuvo que abandonar su país "poco después de regresar al país, fue forzado al exilio tras la Revolución de 1947, cuando se ordenó su arresto, hecho que lo obligaría a vivir en el exterior por más de cuarenta años, de los cuales los primeros treinta transcurrieron en Buenos Aires" (2004: 12).

En una cercanía más particular observamos la concepción del río por parte de Roa Bastos, y Guimarães Rosa. Ellos con su visión de mundo ven al río como un gran símbolo en la vida humana, es decir, el río se manifiesta a partir de las narraciones anteriormente mencionadas "El río por ahí se extendía grande, hondo, callado siempre. Ancho de no

poderse ver la otra orilla” (Guimarães Rosa, 2001: 360). El mismo Guimarães Rosa toma el río como símbolo de viaje en la vida, y asocia o compara al río con una de las características de sus personajes en su cuento “La tercera orilla del río” cuando plasma lo siguiente: “Nuestro padre no hablaba” se comprara al río “callado siempre” esta idea de río-hombre no solo es una asociación sino que también es “La búsqueda de un logos para el mundo sumido en el caos de la confusión de valores” (Wey, 2001: 10). Esta idea de comparar a el río con el ser humano o exactamente con el hombre en ningún momento es ajeno a Augusto Roa Bastos puesto que en *Hijo de hombre* encontramos esta asociación, o comparación río-hombre de la forma más reflexiva como un viaje que realiza el hombre en la vida este viaje se ve estructurado como la esencia del ser: “El hombre mis hijos- nos decía – es como un río. Tiene barranca y orilla. Nace y desemboca en otros ríos. Alguna utilidad debe prestar. Mal río es el que muere en un estero” (Roa Bastos, 1969: 16). Es totalmente la idea de la vida como viaje pues nace y desemboca en otros ríos es como la vida y la muerte, como el principio y el final.

En el transcurso de nuestro viaje por las narraciones literarias llegamos a condensar en nuestro inconsciente una exposición de idas y venidas que apreciamos siempre que nos adentramos por el mundo de la literatura, y que en el ejercicio comparativo intentamos abordar y lo notamos impreso a través de grandes páginas las cuales son una gran legado para la literatura suramericana dejado por augusto Roa Bastos, y João Guimarães Rosa ese ir y venir se observa como parte del viaje:

¡Allá va el doctor! Dice la gente de mañanita cuando, envuelto en tierra y rocío, Sapukay gira lentamente hacia la salida del sol con su caserío aborregado en torno a la iglesia mocha, a las ruinas de la estación (Roa Bastos, 1969:35) Ya en Guimarães

Rosaesa visión por parte de los espectadores del viaje del viaje es vista de la siguiente manera “alguien dio el aviso”:- ¡Ahí vienen! Apuntaban de la calle abajo donde vivía Soroco” (Guimarães Rosa, 1969: 365).

El viaje como forma de vida, explica muchas condiciones del ser, puesto que la vida es un viaje, y algunos hacen de este viaje por la tierra algo especial, como el recolectar las ideas de las culturas populares, las vivencias del proletariado, y a partir de este recolectar luego hacer un proceso de selección y plasmar las ideas para rescatar la voz desplazada de las culturas tanto Guaraní como también el tupí-Guaraní a través de un viaje que ellos hicieron en su proceso de transformación en la vida.

El viaje como forma de vida nos mantiene en una constante explicación de lo mundano basta con explicar que la asociación entre viaje y familia, es decir, padre-madre, he hijo estos se ven involucrados en un viaje por la vida que nos remonta a lugares, personajes, que nos ofrecen un fuerte acercamiento por el mundo literario:

Sólo se podía explicar que el hombre, la mujer y el niño al regreso del yerbal, al cabo de su inconcebible huida por páramos de suplicio y muerte, hubieran logrado refugiarse primero en el vagón, convertido, en su morada, en su hogar, y luego empujarlo lentamente por el campo sin que nadie lo adviértela (Roa Bastos, 1969:100).

He aquí como la representación de la familia a partir de un viaje. La familia está constituida en éste caso por la madre, el padre, y el hijo, y hacemos énfasis en ello porque Guimarães Rosa también coloca en su relato “La tercera orilla del río” el siguiente fragmento que sirve para comparar el viaje como forma de vida y en gran medida la familia

y el viaje: “Nuestra madre pensó, que iba a gritar pero persistió alba de tan pálida mordió el labio y bramó- ¡Te vas, puedes quedarte, no regresas nunca más! Nuestro padre contuvo la respuesta” (Guimarães Rosa, 1969: 360). Padre, madre, hijo en el complejo viaje de la vida, que es recurrente en la literatura es una clara visión de los pensadores que enfocan el viaje y la familia para dar continuidad a sus relatos. Cuando enfatizábamos en el exilio, y la guerra, y muchas otras cosas no podemos olvidar como los autores a partir de su planteamiento literario nos dan un bosquejo de las relaciones humanas, y que aparece caracterizado por esa extraña realidad que es la cárcel. Ellos lo hacen notar de una forma particular es decir, mezclándola con los vagones del tren para darnos una imagen con seguridad del mundo del Sertón que era mayormente gente muy pobre que terminaba en la cárcel, y que el autor rescata a partir de sus relatos cuando leemos la siguiente cita que tomamos de su cuento “Soroco, su madre, y su hija.” “Así, repartido en dos, en uno de los compartimientos las ventanas de rejas como en la cárcel, para los presos” (Guimarães Rosa, 2001: 355). Comparamos este enfoque de Guimarães Rosa con Augusto Roa Bastos; pues éste último nos deja un testimonio que recoge en su proceso de viaje como forma de vida que es un gran legado para la literatura Paraguaya y en mayor apreciación para la literatura universal a través de su obra *Hijo de hombre* nos deja un testimonio de ese viaje en el que se cuestiona tantas cosas pero especialmente el régimen político autoritario de su nación y lo refleja también como Guimarães Rosa con la cárcel: “¡El teniente Jiménez es una víctima del régimen penal en nuestro país! Y si así se muere en un penal militar, saque la cuenta de cómo serán las cárceles civiles, señor fiscal (Roa Bastos, 1969: 141). De acuerdo a la comparación se observa que los autores en su proceso de creación se cuestionaban la formación política, social, y cultural de sus respectivos países, que mejor ejemplo que

enfocuen en su viaje real, e imaginario las condiciones de un grupo de personas como las del Serton, y Asunción (Paraguay).

Tanto en João Guimarães Rosa como en Augusto Roa Bastos, existe una gran búsqueda de lo humano a partir del viaje como forma de vida, es un cuestionamiento de la existencia que intentan abordar desde una perspectiva ideológica para formular una apreciación diferente del mundo. Es una constante transmutación de signos de la vida de los cuales se valen para buscar una salida a los grandes problemas humanos de la época en que les tocó vivir su viaje y que Roa Bastos lo rescata al final de *Hijo de hombre* se manifiesta esa gran búsqueda:

Alguna salida debe haber en este monstruoso contrasentido del hombre crucificado por el hombre. Porque de lo contrario sería el caso de pensar que la raza humana está maldita para siempre, que esto es el infierno y que no podemos esperar salvación. Debe haber una salida, porque de lo contrario... (Roa Bastos, 1969: 220).

Ese viaje por la vida y lo mundano hace que la presencia y la búsqueda sean de la “Tierra sin mal”. En Guimarães Rosa, la búsqueda y el cuestionamiento de la vida a través del viaje se ve al final de su cuento “La tercera orilla del río” cuando el personaje se pregunta si es un hombre y busca una salida a su cuestionamiento de la vida de la siguiente manera nos da esa imagen Guimarães Rosa que lo comparamos con esa búsqueda de lo humano lo cual lo encontramos en el final de su cuento “La tercera orilla del río”:

¿Soy hombre, después de este perjurio? Soy el que no fue, el que va a callar. Sé que ahora es tarde, y temo concluir mi vida en la mezquindad del mundo. Pero entonces, al

menos, que, en el capítulo de la muerte, me agarren y me depositen también en una simple canoa en esa agua, que no cesa, de entendidas orillas: y yo, río abajo, río afuera, río adentro el río (Guimarães Rosa, 2001:366).

He aquí como esa búsqueda es de gran comparación para entender el viaje como forma de vida pues, hay una constante pregunta en el trayecto de la vida.

Páginas de una reflexión extraordinarias son las que nos dejan un legado, no sólo de visión literaria sino también de reflexión humana. Puesto que no hay que olvidar que escribir es un arte que todos no logran. La escritura es el arte que va más allá de nuestra razón. Las páginas han servido como representación fundamental de un viaje como forma de vida a través de la literatura.

Referencias Bibliográficas

Diccionario Enciclopédico de las letras de América Latina. (Delal). Tomo III: Letras O-Z, Páginas: 3433-LVIII + 518.

Guimarães Rosa, João. (2001). *Campo General y Otros Relatos*. México: Fondo de Cultura Económica. Selección y prólogo Valquiria Wey.

Homero. (1927). *Odisea*. Barcelona: Ediciones Montaner y Simón.

Roa Bastos, Augusto. (1969). *Hijo de hombre*. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente.

LA NOCHE Y EL ANHELO DE LIBERACIÓN EN *PRIMERO SUEÑO* DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ (1651-1695) Y EN LA POÉTICA DE JOSÉ MARTÍ (1855-1895)

Rocío Belén Hernández

UNR

“El último poeta del período barroco fue una monja mexicana: Sor Juana Inés de la Cruz. Dos siglos más tarde, en esas mismas tierras americanas, aparecieron los primeros brotes de la tendencia que devolvería al idioma su vitalidad”.

Octavio Paz, “El caracol y la Sirena (Rubén Darío)”

Debido a que, como señala José Martí, “...hablar de (el poema) es hablar de la época que representa” (2005: 73), en primer lugar, me gustaría señalar que el significado privativo de liberación que se desprende de las obras de estos dos escritores está en estrecha vinculación con las coordenadas históricas particulares que atraviesan sus escrituras; puesto que, si bien ambos se ubican dentro de la modernidad, a cada uno le corresponde momentos precisos y particulares dentro ella.¹⁵ Separados entre sí casi doscientos años, Sor Juana, monja mexicana, vive en el momento de transición de la Edad Media a la Edad Moderna, lo cual conlleva un cambio de cosmovisión (de la concepción geocéntrica a la heliocéntrica) y un desmembramiento de todos los principios seguros dentro de los cuales se resguardaba el

¹⁵ Tal como lo indica Marshall Berman, “...en el curso de cinco siglos [la modernidad] ha desarrollado una historia rica y una multitud de tradiciones propias (...) que ha[n] sido alimentada[s] por muchas fuentes: los grandes descubrimientos en las ciencias físicas, que han cambiado nuestras imágenes del universo y nuestro lugar en él; la industrialización de la producción, que transforma el conocimiento científico en tecnología, crea nuevos entornos humanos y destruye los antiguos, acelera el ritmo general de la vida...” (1988: 1-2).

hombre. Es también el momento en el que se separa la astrología de la astronomía. En *El discurso filosófico de la modernidad*, Jürgen Habermas (1989) sostiene que en la época moderna se produce la profanación de la cultura occidental, por lo que se experimenta un desencantamiento; puesto que las imágenes religiosas del mundo se desmoronan y ocurre una escisión entre el creer –la fe-, y el saber. Por lo tanto, podríamos pensar el deseo de liberación en esta época como un salirse de la fe, o bien, salir del convento. Como indica Octavio Paz (1990) en *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, el alma se ha quedado sola y ya no son los intermediarios sobrenaturales sino los poderes analíticos los que comunican a las criatura con el más allá.¹⁶ Auspiciando este desengaño¹⁷, Sor Juana Inés de la Cruz, se erige como figura representativa del Barroco. Por otro lado, José Martí, considerado por la mayor parte de la crítica como precursor del Modernismo, vivencia, a fines del siglo XIX, el momento de modernización tecnológica, que básicamente se da por la incorporación de América Latina al sistema económico mundial (capitalismo) y a los grandes países industrializados, lo cual genera ciertas consecuencias: el afianzamiento de una nueva burguesía, la formación de las grandes ciudades, la división del trabajo, la racionalidad en la producción, la actividad del hombre puesta al servicio de los objetos, la concepción de éstos como productos económicos y de las personas como consumidores, también, el utilitarismo y demás. De modo que su exilio a los Estados Unidos es impactante: el impacto lógico que provoca ir de una pequeña isla-Cuba- con rasgos coloniales, todavía sujeta a la Corona, a una gran ciudad en auge modernizador, que está viviendo su Revolución Industrial. En este contexto, es preciso pensar la liberación en

¹⁶ Octavio Paz, en las *Trampas de la Fe* repara en que Sor Juana dice “Alto Ser” y no “Dios”. Esto equivale a un deísmo racionalista. No hay ni una sola alusión a Cristo. Dice “Primera Causa” o “Autor del Mundo”. Tampoco dice que el alma ha sido creada por Dios, sino que es una “centella”, chispa del fuego divino. La expresión no es cristiana, señala Paz, y tiene resonancias herméticas.

¹⁷ “El sueño se aventura en una peregrinación solitaria que busca quitarle las “máscaras” a las supuestas revelaciones del más allá”. (Contardi, 2007: 7).

relación a la intención de escabullirse de la modernización o, lo mismo, salir de la ciudad. De modo que ambos autores registran un cambio y experimentan un cataclismo dentro de la modernidad.¹⁸

Primero Sueño, publicado en 1692, es una silva de 975 versos, de la que se desconoce la fecha precisa de composición, aunque se estima que fue escrita, aproximadamente, alrededor de 1684/1685. En este largo poema, el alma se libera de la cárcel del cuerpo y queriendo arribar al conocimiento del Universo (o totalidad del ser), levanta vuelo hacia las esferas supralunares.¹⁹ Esto ocurre en el espacio de la noche, mientras el cuerpo descansa y los sentidos están aletargados; se nos dice: "...el cuerpo siendo, en sosegada calma/ un cadáver con alma,/ muerto a la vida y la muerte vivo" (De la Cruz, 2007: 35). Cuando el cuerpo se aquieta, el alma se inquieta, concentrando más poder intelectual. La noche es en Sor Juana el lugar permitido del sueño,²⁰ donde el pensamiento se permite volar y por lo tanto tratar de superar los límites y convencionalismos de un conocimiento 'estandarizado'. Como lo indica Sonia Contardi, "Pareciera entonces que es sólo en la oscuridad donde se puede llegar a saber" (2007: 14). Ahora bien, la noche aparece como tiempo y espacio de conocimiento al menos en dos niveles: uno, autobiográfico; y otro, semántico-poético. En cuanto al primero, si nos permitimos pensar la noche como oscuridad en el sentido de 'subalterno', se evidencia que Sor Juana puede conocer en el reverso del saber oficial: en los entretiempos, en esos que están por fuera de las obligaciones religiosas y de las lecturas de los Libros Sagrados: sin más, en eso que ella

¹⁸ En *Primero Sueño* se registra la Harmonía quebrada del Universo, en el cual las habituales nominaciones celestes quedan trucas. Por otra parte, Martí también da cuenta de la fragmentación y convulsión que se produce en la época de modernización.

¹⁹ "...y juzgándose casi dividida [el alma]/ de aquella que impedida/ siempre la tiene, corporal cadena,/ que grosera embaraza y torpe impide/ el vuelo intelectual con ya mide/ la cantidad inmensa de la esfera, ya el curso considera/ regular, con que giran desiguales/ los cuerpos celestiales..." (De la Cruz, 2007: 37-38).

²⁰ El sueño es también copia de la copia, y *Primero Sueño*, el lugar de las reduplicaciones: así, por ejemplo, el mar copia la luna, produciéndose una inversión del arriba y el abajo (Xirau, 1970).

llama “ciencias profanas”.²¹ En este sentido, resulta interesante reparar en que *Primero Sueño* sea la primera poesía pura, es decir, no escrita por encargo. Por otro lado, podemos pensar que, en el poema, este hecho es reforzado si recordamos la imagen de Nictimene queriendo apagar las luces del convento. Pareciera instaurarse una especie de desacralización que induce a que el Sueño se desarrolle a espaldas de lo habilitado por la Iglesia, o bien, de la Teología –conocimiento supremo por esa época-. Como indica Susana Zanetti, “El poema dice casi obsesivamente (...) [la] soledad sin el resguardo (...) que puede dar la religión” (1994: 156). La oscuridad de la noche se encuentra potenciada. De hecho, el poema comienza con la presentación de una “sombra piramidal, funesta” que corresponde al mundo sublunar, donde hay corrupción, pecado, y conceptos que comienzan a quedar caducos, puesto que no consiguen dar respuesta a la osadía de este alma que desea ir más lejos, superar la pirámide de sombra, y descubrir algo nuevo: un cosmos confuso, con distancias inmensas y límites difusos, que no se parece del todo al cosmos ptolomeico, ordenado y finito. Así, la sombra nacida de la tierra, que pretende escalar las estrellas, no es capaz si quiera de llegar a la Luna: “al superior convexo aún no llegaba/ del orbe de la diosa”, (De la Cruz, 2007: 29), y queda suspendida, oscureciendo más aún el mundo sublunar “con el aliento denso que exhalaba”.

A su vez, la penumbra de este espacio lóbrego es incrementada cuando se evocan ciertas figuras mitológicas que fueron convertidas en otra cosa. La presencia de estas y algunas otras transformaciones,²² conducen a que Ramón Xirau, en *Genio y figura de Sor*

²¹ En la *Respuesta* a Sor Filotea, a causa de tener que valerse sólo de los libros para poder estudiar, sin tutores, dice: “Todo este trabajo sufría yo por amor a las letras ¡Oh, si hubiese sido por amor de Dios, que era lo acertado, cuánto hubiera merecido!” (De la Cruz, 1691).

²² Esas otras transformaciones se dan en función a la significación de las pirámides (primero es pirámide de sombra; luego aparece para dar cuenta del ascenso intuitivo del alma y, como contrapartida, de la vanidad de ese ascenso; y en tercer lugar, está en consonancia con la torre de Babel, dando cuenta del fracaso del alma intuitiva: “blasfema, altiva torre”); a la mutabilidad del conocimiento (que va de la visión intuitiva y total a la

Juana Inés de la Cruz, advierta que *Primero Sueño*,²³ “En varias ocasiones, y en especial cuando sor Juana quiere describir el paso de la vigilia al sueño, la imagen es la de una metamorfosis” (1970: 79). En este escenario, aparecen los mitos de cambio: nos encontramos en primer lugar con Nictimene -doncella de Lesbos- que es convertida en lechuza por enamorarse de su padre- que interviene anulando todas las fuentes de luz:

la avergonzada Nictimene acecha/ de las sagradas puertas los resquicios,/ o de las claraboyas eminentes/ los huecos más propicios/ que capaz a su intento le abren brecha,/ y sacrílega llega a los lucientes/ faroles sacros de perenne llama/ que extingue, si no infama,/ en licor claro la materia crasa/ consumiendo (...) (De la Cruz, 2007: 29-30).

Seguidamente, la noche se sigue haciendo aún más cerrada. Las mujeres tebanas, que fueron convertidas en murciélago por no asistir a los cultos de Baco, forman una “segunda niebla”: “Y aquellas que su casa/ Campo vieron volver, sus telas hierba,/ A la deidad de Baco inobedientes/ -ya no historias contando diferentes,/ En forma sí afrentosa transformadas-/ Segunda forman niebla,/ Ser vistas aun temiendo en la tiniebla,/ Aves sin pluma aladas” (De la Cruz, 2007: 30).

En tercer lugar, nos encontramos con Ascálafo, trasfigurado en bhúo por Proserpina, en forma de castigo por haberla delatado ante Plutón. Este “parlero ministro de Plutón” junto a las hermanas convertidas en murciélagos espera en la “capilla pavorosa” la lenta

razón metódica y parcial); a la confusión del alma entre la elección de una y otra cosa (la duda); y también, al paso de la noche al día, de la oscuridad a la luz (Xirau, 1970).

²³ Ramón XIRAU dice de él: “Poema-tiempo”, “Poema-mutabilidad” (1970: 90).

llegada de la noche –“torpe mensura perezosa”- entonando “máximas negras”: el sonido que emiten también contribuye a incrementar la oscuridad del entorno.

Acompañando el silencio, la densidad y lo inquietante de la noche, aparece asimismo Almone, hija de Eolo, que convertía a sus amantes en peces; y que es convertida también en pez cuando se arroja sobre el cuerpo de su marido, que había naufragado. Más adelante, se nos presenta la figura de Acteón –cazador-, quien había sido convertido en ciervo por ver a Diana, consagrada a la castidad, bañándose.

Todas estas criaturas que fueron perseguidas, castigadas, y por eso, metamorfoseadas, intensifican el ambiente lóbrego: “...los mitos se utilizan para enunciar, progresivamente, el avance de la noche –del mal, de la oscuridad, de la sombra, de lo “funesto”- (...) Por ellos la noche viene a ser horror y silencio” (Xirau, 1970: 63). Pero, al mismo tiempo, dichos mitos habilitan un espacio de conocimiento que está por fuera del saber eclesiástico. A propósito de esto, podemos entender que con las referencias al sistema mitológico grecolatino, el yo lírico alude a un saber pagano que poco tiene que ver con la religión católica. Esas aves nocturnas que están sobre el convento, que lo profanan, son a su vez, las que crean un ambiente oscuro, propicio para que el cuerpo descanse y el alma pretenda indagar en vericuetos insondeados. Por esta doble condición (signo de lo malo y apertura hacia el conocimiento), Octavio Paz (1982), en *Las peras del Olmo*, ha señalado que la noche es ambigua. Podría pensarse que esa misma ambigüedad es la que encierra la figura autobiográfica de Sor Juana, quien transcurre su vida en una oscilación –o convivencia- constate entre la vida conventual (luz, lo oficial) y el afán de saber y de indagar en las ciencias profanas (oscuridad, clandestinidad).²⁴

²⁴ En uno de sus Romances, “Expresa los efectos del amor divino”, Sor Juana escribe: “Mientras la Gracia me excita/ Por elevarme a la Esfera,/ Más me abate a lo profundo/ El peso de mis miserias./ La virtud y la

Yendo de la pretensión de SALIR DEL CONVENTO a la de SALIR DE LA CIUDAD, nos encontramos con que en Martí, varios siglos más tarde y, por tanto, en un contexto histórico diferente, la noche es también anhelo de liberación aunque ella se cifre de manera distinta. La noche es el espacio del sosiego, donde la efervescencia y el bullicio de la ciudad opresora se aquietan y los monstruos que engendra la modernización se esconden. Hay silencio, quietud, detención del tiempo. Así lo observa también Froilán Escobar (2007), en “La noche bella no deja dormir”, cifrando en ella un lugar y espacio fuera del tiempo, “...como si el tiempo del mundo, en ese momento de aparente ceguera – en que sólo podemos ver para adentro-, quedase suspendido”. Al ser una suerte de exilio de la vida agitada que caracteriza la modernización, la noche produce bienestar. De hecho, así lo ratifica Martí en la crónica que escribe a los seis meses de haber llegado a los Estados Unidos, en 1880, titulada “Impresiones de América (por un español muy fresco)”: “Amo el silencio y la quietud (...) Los placeres de la ciudad comienzan para mí cuando los motivos que les producen placer a los demás se van desvaneciendo. El verdadero día para mi alma amanece en medio de la noche”. La noche es libertad: posibilidad del hombre de salir de la jaula que es la ciudad. Al estar fuera de la jaula, libre, el hombre puede volar y crear. En “Águila Blanca” de *Versos Libres*, lo expresa de la siguiente manera: “(...) Y mi águila infeliz, mi águila blanca/ Que cada noche en mi alma se renueva,/ Al alba universal las alas tiende (...)/ Oh noche, sol del triste amable seno/ Donde su fuerza el corazón revive”. (Martí, 2004: 122-123).

costumbre/ En el corazón pelean,/ Y el corazón agoniza/ En tanto que lidian ellas./ Y aunque es la virtud tan fuerte,/ Temo que tal vez la venzan,/ Que es muy grande la costumbre/ Y está la virtud muy tierna./ Obscurécese el discurso/ Entre confusas tinieblas,/ Pues ¿quién podrá darme luz/ Si está la razón a ciegas? (...). ”.

En la poesía martiana se evidencia siempre una constante tensión entre la Naturaleza y la Ciudad. Podría plantearse el momento nocturno como el espacio que resume dicha tensión; puesto que la noche recibe en su seno al poeta que trae los dolores que le ha ocasionado la ciudad, al tiempo que le concede la posibilidad de liberarse de ellos. Así, la noche es un sitio de renovación por el cual transita el poeta, que pretende ir de la fragmentación que ocasiona la ciudad a la totalidad que supone a Naturaleza.²⁵ En “Mi Poesía” de *Versos Libres*, Martí poetiza el momento en que su poesía va a la ciudad y vuelve lastimada, manchada, desgana, y dice: “Así de la ciudad me vuelve siempre:/ Mas con el aire de los campos cura/ Bajo del cielo en la serena noche/ Un bálsamo que cierra las heridas” (2004: 164).

La recomposición de la totalidad ligada a la Noche y, por tanto, a la Naturaleza, a su vez, tiene que ver con la Poesía. Al respecto, en “Walt Whitman”, Martí plantea que la literatura ha de estar en consonancia con la Naturaleza enseñándola y siendo su “espontáneo consejo”, y que, por eso mismo, debe promulgar la identidad en una paz superior que supere los dogmas y pasiones rivales que dividen a los pueblos y ensangrientan a los hombres (Martí, 2010). Por ser en la noche cuando mejor se da esta comunión entre la Poesía y la Naturaleza, para José Martí, “La noche es la propicia/ Amiga de los versos...”. En dicho poema (“La noche es la propicia”), se evidencia la estrecha vinculación que conforma la tríada Naturaleza-Noche-Poesía: “Por su puerta de acero entra altiva/ Naturaleza, calla, y cubre al mundo,/ La oscuridad fecunda de la noche” (2011: 5). La Naturaleza, convoca a la noche, al silencio y permite crear. En este mismo poema, Martí

²⁵ La estrecha ligazón entre la Noche y la Naturaleza se confirma al reparar en el siguiente fragmento de *Versos Sencillos*: “Yo sé bien que cuando el mundo/ Cede, lívido, al descanso, Sobre el silencio profundo/ Murmura el arroyo manso” (Martí, 2004: 185). La gente duerme, y en sintonía con ese mundo en calma, se nos presenta la apacibilidad de la Naturaleza.

elabora una contraposición entre el día y la noche en función de la poesía: En el día: “...Quebrantada, /Como mies bajo la trilla, nace/ En las horas ruidosas la Poesía”. De día, el pensamiento está ocupado en otras cosas. Por eso dice: “Las serpientes, de día entrelazadas/ Al pensamiento”. En cambio, de noche, ellas “duermen”. Además, “Como en un cesto de coral, sangrientas,/ En el día, las bárbaras imágenes/ Frente al hombre, se estrujan: tienen miedo:/ Y en la taza del cráneo adolorido/ Crujen las alas rotas de los cisnes/ Que mueren del dolor de su blancura./ ¡Oh, cómo pesan en el alma triste/ Estas aves crecidas que le nacen/ Y mueren sin volar”. La noche es el lugar del silencio, de la altura, hacia la cual el corazón vuela: “Deja el silencio una impresión de altura:/- Y con imperio pudoroso, tiende/ Por sobre el mundo el corazón sus alas”. “Óleo sacerdotal unge las sienes/ Cuando el silencio de la noche empieza...”.

La Naturaleza funciona como fuente de inspiración para crear, y, por tanto, la Poesía tiende hacia la Unidad. Así lo explicita Martí en “Emerson”: “...la hermosura del Universo fue creada para inspirarse el deseo, y consolarse los dolores de la virtud, y estimular al hombre a buscarse y hallarse...”. (2010: 261). En medio de la noche, cuando el poeta logra ver la hermosura del Universo, le surge el deseo de ser como él, por eso crea, y encerrando el alma del conjunto, la Poesía viene a ser también alma Universal.²⁶ Esto se evidencia en el siguiente fragmento de *Versos Sencillos*, donde al tiempo que se destaca la llegada de la noche como momento propicio para la creación poética, se evidencia la simpatía existente entre la Belleza Poética y la Belleza Universal: “Yo he visto en la noche oscura/ Llover sobre mi cabeza/ Los rayos de lumbre pura/ De la divina belleza” (Martí, 2004: 183).

²⁶ Esto se destaca también en el siguiente fragmento del poema “A María Luisa Ponce de León” (fuera de la obra): “Casto y profundo cual la noche, el verso/ Prefiere descoger las alas bellas/ Cuando la vida es paz, y las estrellas/ Alumbran el amor del Universo”.

La noche en tanto lugar que resume la tensión entre Ciudad y Naturaleza, asume las mismas características de la poesía, ya que “El verso, dulce consuelo/ Nace alado del dolor” (Martí, 2004: 215) y “Mientras más honda la herida,/ Es mi canto más hermoso” (Martí, 2004: 215). Teniendo en cuenta esto, la noche es un excelente lugar para crear: “...las vilezas/ Nos causan más dolor, vistas a solas” (Martí, 2011: 5); y permite el consuelo del poeta, que es en la poesía donde mayor alivio encuentra.

A su vez, el poeta liga la liberación a la sinceridad: “...la libertad, para ser viable tiene que ser sincera y plena” (Martí, 2003: 122) señala en “Nuestra América”. Y es en el espacio de la noche cuando el hombre tiene la posibilidad de ser más sincero consigo mismo, más libre espiritualmente hablando, donde tiene la posibilidad de “reconquistarse” - término empleado en prólogo al “Poema del Niágara”-. Por ejemplo, si reparamos en el poema “Yo sacaré lo que en el pecho tengo”, de *Versos Libres*, notaremos que frente al resto, y en el día, el poeta soporta sus dolores, sufre por tener que contenerlos en su pecho hasta el punto de teñir su rostro con sangre propia para no dar miedo a los demás;²⁷ en cambio, interiormente -y por extensión, en la intimidad de la noche-, libera sus sufrimientos: es en la noche cuando el poeta puede liberar el llanto provocado por los pesares del día, de ser realmente como se es: “Duele mucho en la tierra un alma buena!/ De día, luce brava: por la noche.../ Se echa a llorar sobre sus propios brazos” (Martí, 2004: 163).

Pero del alivio de la noche se regresa, luego, al dolor que ocasiona la ciudad: “Luego que ve en el aire de la aurora/ Su horrenda lividez, por no dar miedo/ A la gente,

²⁷ Para Martí, el poeta debe ahorrarse dolores al hombre. Por eso, remarcando afinidad y empatía con Walt Whitman”, dice: “Pero cuando en la clara media noche, libre el alma de ocupaciones y de libros, emerge entera, silenciosa y contemplativa del día noblemente empleado, medita en los temas que más le complacen: en la noche, el sueño y la muerte; en el canto de lo universal, para beneficio del hombre común...” (2010: 280-281).

con sangre de sus mismas/ Heridas, tiñe el miserable rostro,/ Y emprende a andar, como una calavera/ Cubierta, por piedad, de hojas de rosas!” (Martí, 2004: 163).

Este tránsito por los opuestos, por el día y la noche, la ciudad y la naturaleza, la muerte y la vida son necesarios para poder contemplar lo Uno, el Todo, es decir, para poder vislumbrar las leyes constantes del Universo. Por eso Martí insiste: “El hombre debe abrir los brazos, y apretarlo todo contra su corazón, la virtud lo mismo que el delito, la suciedad lo mismo que la limpieza, la ignorancia lo mismo que la sabiduría, debe *fundirlo* en un corazón como en un horno” (2010: 278).

La noche, siendo momento de creación más grato, es también el espacio-tiempo en el cual se lucha contra el academicismo; puesto que allí está el poeta cumpliendo con el propósito que le concierne a cada hombre: “Cada hombre trae en sí el deber de añadir, de domar, de revelar”. (Martí, 2010:300). El hombre, tiene el deber de abolir lo estatuido y de acabar con las repeticiones. Por eso en “Académica” de *Versos Libres* el yo lírico exclama: “Ven, mi caballo, con tu casco limpio/ A yerba nueva y flor de llano oliente” (Martí, 2004: 95). La poesía debe responder o seguir el curso y la potencia de la Naturaleza “Como penacho de fontana pura/ Que el blando manto de la tierra rompe” (Martí, 2004: 95). Consecuentemente, la Ley Natural exige del poeta libertad espiritual; lo cual tiene, a su vez, una contrapartida formal: la necesaria liberación del verso: pues, el verso debe poder adaptarse a cada estado de alma. Existe una íntima filiación entre el alma del poeta y la poesía: “¡Arpa soy, salterio soy/ Donde vibra el Universo: Vengo del sol, y al sol voy:/ Soy el amor: soy el verso!” (Martí, 204: 203). Se evidencia aquí la unidad entre el hombre, la

Naturaleza, y la Poseía. Recordemos que, como Martí dice en “Emerson”, “dentro el hombre, está el alma del conjunto” (2010: 261).²⁸

A modo de conclusión, podemos señalar que estos dos poetas encuentran en la escritura una forma de responder o de problematizar los asuntos que le presenta la modernidad en dos momentos particulares. Y, además, en ese quehacer poético, la noche se pone de relieve en tanto tiempo y espacio que da lugar al anhelo de libración: en Sor Juana, la liberación del alma que va en busca del conocimiento; y en Martí, la liberación en tanto el alma busca purificarse, por medio de la poesía, de la fragmentación que imprime la modernización. En ambos casos, no importa si el acto propiamente dicho de escribir se lleva a cabo de noche o de día, sino que en el texto y por los distintos yo-líricos, la noche es reivindicada como “la propicia” -en términos de Martí-, como un lugar oscuro que abre camino hacia la luz solar del conocimiento, por un lado, y hacia la búsqueda del origen y de la totalidad, por otro.

Referencias Bibliográficas

- Berman, Marshall. (1988). “Introducción. La modernidad: ayer, hoy y mañana”. En *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Madrid: Siglo veintiuno editores, S.A.
- Contardi, Sonia. (2007). “La celda barroca. Sor Juana y el “Primero Sueño”: Prólogo a *Primero Sueño*. Rosario: Serapis.

²⁸ Esta Unidad que el hombre logra en la noche, integrándose a la Naturaleza y al Universo mediante su poesía, es opuesta a la fragmentación del sujeto que supone la ciudad, la vida moderna, y también, el día: “De tierra, a cada sol mis restos propios/ Recojo, presto los apilo, a rastras,/ A la implacable luz ya los voraces/ Hombres, cual si vivieran los paseo: (...) (Martí, 2004:162).

De la Cruz, Sor Juana Inés. (2007). *Primero Sueño*. Rosario: Serapia.

---. *Respuesta de la poetiza a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz*. Biblioteca Virtual Universal, 2006. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/132027.pdf>. 8 de abril de 2012.

Escobar, Froilán. (2007). “La noche bella no deja dormir”. En *Áncora-Nación.com*, Entretenimiento/Literatura, Domingo 9 de diciembre de 2007.

Habermas, Jürgen. (1989). *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid: Taurus.

Martí, José. (1880). “Impresiones de América (por un español muy fresco)”. Disponible en internet:

[http://www.josemarti.cu/files/ocec/021%20IMPRESSIONS%20OF%20AMERICA%20\(BY%20A%20VERY%20FRESH%20SPANIARD\)%20III.%20The%20Hour,%20Nueva%20York,%20y%20Traducciones%2023%20de%20octubre%20de%201880.pdf](http://www.josemarti.cu/files/ocec/021%20IMPRESSIONS%20OF%20AMERICA%20(BY%20A%20VERY%20FRESH%20SPANIARD)%20III.%20The%20Hour,%20Nueva%20York,%20y%20Traducciones%2023%20de%20octubre%20de%201880.pdf). Extraído el martes 08 de abril de 2012.

---. (2003). “Nuestra América”. En *José Martí. Páginas escogidas*, Madrid: Espasa.

---. (2005). “Prólogo al Poema del Niágara”. En *Nuestra América y otros escritos*, Buenos Aires: Ediciones El andariego

---. (2010). *Escenas norteamericanas y otros textos*. Buenos Aires: Corregidor.

---. (2011). *Flores del destierro*, Librodot. Disponible en internet: <http://es.scribd.com/doc/56408182/Flores-del-destierro-jose-marti>.

---. (2004). *Obra Poética*, Madrid: Edaf S.A.

Paz, Octavio. (1982). *Las peras del olmo*, México: Seix Barral.

---. (1990). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México: Fondo de Cultura Económica.

Xirau, Ramón. (1970). *Genio y figura de Sor Juana Inés de la Cruz*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Zanetti, Susana. (1994). “Volviendo a *Primero Sueño*”. En Tieffemberg, Silvia (edit.). *Actas del coloquio internacional “Letras coloniales hispanoamericanas: Literatura y cultura en el mundo colonial hispanoamericano*. [14-16 de septiembre de 1992 Córdoba, Argentina], Buenos Aires: Asociación Amigos de la Literatura Latinoamericana, 153-163.

HISPANISMO, BARROCO E IDENTIDAD CULTURAL EN AMÉRICA

EL “ENTENDIMIENTO DE LOS TEXTOS”. ALEJO CARPENTIER, TEORÍA DE UNA BELLEZA INSURRECTA

Sonia Elisa Contardi

UNR-CIUNR

La imaginación crítica de Carpentier

En sus ensayos, discursos, conferencias, en el mismo prólogo a su novela *El reino de este mundo* editada en 1949 y en una novela cumbre como *El siglo de las luces* publicada en 1962 Alejo Carpentier configura una teoría de cuño latinoamericano. Elabora un sistema de relaciones entre las obras, la escritura y la naturaleza de América Latina al tiempo que reflexiona acerca de la misión del novelista latinoamericano, la identidad, la conciencia política, la relación de la literatura con otras artes, Martí y su visión del arte en Francia y lo que es fundamentalmente de mayor importancia lo real maravilloso y el barroco como signo originario del propio suelo.²⁹ Por cierto, su imaginación crítica propone

²⁹ Nos referimos a su obra *Tientos y diferencias*, editado por Calicanto en Buenos Aires y a un conjunto de conferencias dictadas en el Ateneo de Caracas, discursos pronunciados en La Habana, artículos escritos en

una belleza insurrecta e insumisa a los dictados de las modas y del poder de las tradiciones europeas integrando una reflexión acerca del valor de las tradiciones orales, del folklore y la música popular. Esta visión no impide, sin embargo, que logre con maestría comprender y unir su análisis de lo propio al estudio de las obras de la literatura y las artes europeas en una brillante especulación teórica sobre las formas literarias. Sus lecturas de Wherter, Max Broch, Huysmann, su profundo conocimiento sobre obras musicales como las de Stravinsky y la erudición que demuestra en pintura y en arquitectura ante obras de Gustave Moreau, o en su reconocimiento de las fantásticas curvas y colores de la Capilla Sixtina confluyen en un proceso de transculturación muy compleja con el arpa venezolana, la santería de Cuba, los cantos de los ñáñigos de Cuba, el Popol Vuh y los lienzos de Wilfredo Lam. Esta conjunción entre el saber de un letrado cosmopolita y la de un agudo observador de las raíces de Latinoamérica componen un sistema de percepción de la creación cultural que reconoce lo bello, lo nuevo, la tradición y la renovación de la narrativa con singular audacia y talento.³⁰ Comprende el mestizaje, la asimilación recíproca de culturas sin dejar de pronunciarse por la diferencia de nuestro continente con respecto a Europa al afirmar que, desde el Popol Vuh, toda la creación artística fue barroca. Esta tajante aseveración otorga consistencia a una cultura que produce sus propias denominaciones a lo innombrado, a lo que no se ha dicho pero también a lo que ha sido instituido como barroco histórico por

diversas Revistas de América Latina, prólogos a ediciones de textos y ensayos críticos publicados en libros tales como *América Latina en su música*, editado por Siglo XXI, entre otros escritos.

³⁰ Consideramos el término transculturación tal como fue definido por Fernando Ortiz en su obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* diferente al de aculturación al que este autor le otorga la significación de “tránsito de una cultura a la otra”. La transculturación es observada por Ortiz como una intrincada transmutación de culturas y también como un proceso dinámico que comienza con la desaparición de las comunidades originarias de la isla de Cuba en el período de la conquista. La caracterización de culturas “desgarradas”, el empleo del concepto de sincretismo al referirse a los africanos arrancados de sus lugares originarios y a las continuas migraciones de desarraigados de diversas naciones produce lo que Ortiz denomina “síntesis de transculturación” p. 86,87. Retomado luego por Ángel Rama en su texto *Transculturación narrativa en América latina* este término permite comprender el mestizaje de formas culturales en sociedades que modifican sus ritmos vitales a través de historia y analizar en estos contextos las respuestas de los escritores y sus obras en una dinámica de cambio constante.

los europeos para situar el barroquismo del continente como una creación original con jerarquía superior a la europea y que junto a la frondosa naturaleza americana, su ceiba y sus abigarradas floraciones logra obtener su propio estatuto en la cultura universal. Si bien el concepto del realismo mágico fue acuñado en 1925 por el crítico de arte Franz Roh al referirse al post expresionismo alemán en el que observaba el milagro de *la existencia en su imperturbable duración* no puede objetarse la creatividad y originalidad de Carpentier al referirse a lo maravilloso como inherente a América Latina, en este sentido tomamos distancia del modo en que Emir Rodríguez Monegal caracteriza el término como un error de Carpentier al afirmar que este autor no repara en la procedencia europea del término.³¹

La virtud de Carpentier reside en, precisamente, la inversión de la mirada europea ante la naturaleza y la cultura de América Latina ya que es precisamente el regreso del americano a su propia tierra lo que le hace percibir y “entender” su cultura. Es la confrontación con paisajes lejanos, China, Irán, Europa la que motiva al creador latinoamericano a valorar y a tomar conciencia de sus propias cosmogonías cuando afirma en “De lo real maravilloso americano”: “Vuelve el americano a lo suyo, se deslumbra, se maravilla y empieza a entender muchas cosas”. Ante Bernal Díaz del Castillo descubre que su crónica supera al Amadís de Gaula al descubrir un mundo de frutos, vegetales y aves jamás conocidas por el hombre europeo. El americano lleva sobre sus espaldas una historia de treinta siglos pero “su estilo se va afirmando a través de la historia, aunque a veces ese estilo puede engendrar varios monstruos” (Carpentier 1976:92). Se maravilla el viajero ante el hecho de que en un vasto y despoblado territorio pleno de analfabetos surjan figuras como las de José Martí y Rubén Darío capaces de transformar la lengua española y de ser reconocidos por otros escritores americanos como poetas solares, capaces de transmutar los estilos de la poética y

³¹ Cf. el prólogo de Emir Rodríguez Monegal a *El realismo maravilloso* de Irleamar Chiampi, p.11.

de la prosa españolas. Es la comparación con lo ajeno la fragua de la matriz de lo maravilloso y se funda en la perplejidad del americano ante Simón Rodríguez, las ruinas de Tikal, Tiahunacu que sorprenden a este nuevo sujeto dotado de otra mirada, de otros ojos capaces de ver; y ver para Carpentier es entender. Los ojos entienden, descifran ruinas y obras de los escritores americanos como si fueran nuevas. Lo que ha visto antes de su viaje a regiones desconocidas e incomprensibles produce para él en sus paisajes ya recorridos un efecto de activación del propio acervo artístico y literario. Con ojos nuevos, como los de un asombrado niño lee con vigor y como por vez primera la naturaleza, la cultura del continente y se enfrenta a lo real y a lo palpable con deslumbramiento porque son las visiones de lo suyo, esos monumentos de Bonampak, el templo de Mitla, las “ruinas poéticas de Henri Christophe” y las cosas concretas de la vida del continente las que le hacen tomar conciencia de una realidad, realidad maravillosa ya que conforma una noción situada en simultáneas relaciones entre los tiempos y los espacios y con idénticas dimensiones sobrenaturales que poseen los otros mundos que ha recorrido. Por cierto esta inversión de la mirada hacia lo propio engendra en Carpentier una conciencia de la pobreza de la imaginación europea que define de este modo en *El reino de este mundo*: “Pobreza imaginativa, decía Unamuno, es aprenderse códigos de memoria. Y hoy existen códigos de lo fantástico, basados en el principio del burro devorado por un higo, propuesto por los Cantos de Maldoror como suprema inversión de la realidad, a los que debemos “muchos niños amenazados por ruiseñores (...)” (Carpentier 1976: 10). Percibe así la impotencia europea frente a nuestra vegetación, ríos, montañas, desiertos y glifos grabados en la piedra; y los árboles selváticos con todas sus mutaciones y simbiosis. Es la falta de una visión ante lo inesperado, la insistencia en continuar un trabajo de pintura o de literatura de los europeos repitiendo los mismos procedimientos lo que conduce a Carpentier a poner de

relieve lo que denomina “la alteración de la realidad” producida por un milagro, una iluminación que se presenta ante nuestros ojos revelando formas que antes fueron inadvertidas. El realismo es así cuestionado, así también el surrealismo francés y la tradición moderna europea que no cesa de repetir, buscando ser mágica y sorprendente mientras acomete con los mismos temas en sus obras. La fe que Carpentier propone cuando se refiere a creer en los milagros es la esencia de su sistema crítico tan particular ya que solamente si se tiene fe sobreviene una revelación, iluminación que altera lo real y esa fe es la que encuentra en el propio acervo en el que abrevan la locura del barroco y su descabellada trama. Pero si enjuicia de este modo la creatividad europea también le da una vuelta de tuerca al regionalismo y al nativismo realista representado por novelas como *Raza de bronce* de Alcides Arguedas, *Huazipungo* de Jorge Icaza o *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, entre otras. Su crítica es pues doble, y con una dinámica que conlleva una visión hacia adentro y hacia afuera ya que reconoce además de la carencia de nuevos hallazgos creativos en Europa el estancamiento de la narrativa latinoamericana y la necesidad de una nueva novela, tarea que emprende él mismo, junto a otros autores como Asturias, Arguedas o Rulfo, para citar solamente algunos nombres que con singular impacto transformaron la trama literaria de América latina, sin lugar a dudas.³² La ruptura con el realismo se asienta para Carpentier en la propuesta de una prosa barroca, en la subversión ante técnicas agotadas y en una dinámica transformación del tiempo y del espacio capaz de configurar un estilo en el que se mezclan la erudición, la ironía y las voces de los oprimidos.

³² Cf. el ya citado texto de Irlemar Chiampi *El realismo maravilloso* cuando se refiere al “modelo envejecido”, al agotamiento y a la mecanización de los procedimientos del realismo latinoamericano con sus descripciones telúricas, autóctonas y a veces panfletarias del hombre, sus conflictos con la sociedad y la naturaleza y a la modalidad elemental y maniqueísta del tratamiento de los contextos regionales latinoamericanos.

Avatares de una nueva novela

En “Problemática de la actual novela latinoamericana” de su texto *Tientos y diferencias* Carpentier realiza un despliegue de conocimientos acerca de la novela naturalista y de autores como Balzac y Proust y entiende la novela como procedente de España, precisamente en la picaresca reconoce la fuente de ese género narrativo y afirma, por otra parte, que para que un país tenga una novela es necesario

asistir a la labor de varios novelistas, en distinto escalafón de edades, empeñados en una labor paralela, semejante o antagónica, con un esfuerzo continuado y una constante experimentación de la técnica (1976:8).

Un proceso de encadenamiento de escrituras como las cervantinas obtiene como resultado una “novelística”, es decir el trabajo de varias generaciones empeñadas en un constante trabajo de experimentación, renovación y cuestionamiento sistemático de lógicas, focalizaciones, voces de los personajes, cronologías y tiempos del sujeto de la narración. Así pues entiende que la novela actual, tal como la entendemos hoy es de invención española pues la picaresca cuyo género fue tenaz y consecuente durante más de tres siglos va a dar lugar en nuestro continente a una novela: el *Periquillo Sarniento*.³³ Es el trabajo de muchos novelistas el que va a producir una novela en un país y para Carpentier una novela

³³ Con el epígrafe “Acabamos de llegar y no sabemos cómo fue. No nos preguntéis de dónde venimos: básteos saber que aquí estamos” del segundo capítulo de *Fausto* Carpentier analiza el proceso de elaboración de una novelística para que un país pueda hacer gala de tener una novela. Demuestra en este ensayo “Problemática de la actual novela latinoamericana” p.p. 7. 39 un sólido conocimiento de la novelística europea y expone también con rigurosidad las reiteraciones en la forma y en los temas de la novela regionalista y realista latinoamericana sometiénola a un severo juicio por su estancamiento en sus procedimientos y técnicas imitadas de las novelas del naturalismo francés y del realismo europeo y exige con rigurosidad en su análisis por esa razón una renovación de las texturas narrativas y argumentales de las mismas.

es un instrumento que indaga el mundo, lo interroga y no vacila en abarcar los “contextos” con categorías propias y mecanismos originales. Enjuicia por lo tanto el nativismo que remeda materiales y artificios europeos, salvo excepciones como “(...) la muy lograda *Cecilia Valdés* del cubano Villaverde”. Lejos de ser meras resonancias, ecos de otras novelísticas la novela latinoamericana debe abandonar sus rasgos provincianos y regionalistas y establecer complejas relaciones entre los hombres, los hechos y los paisajes. Carpentier critica en ese sentido los métodos de la novela naturalista, y por sobre todo su aplicación en autores latinoamericanos. Apela a generar fuentes creativas que sean documentos de experiencias del autor que debe comprender lo hondo y lo verdadero de todo cuanto escribe y exhorta al novelista a desarrollar una habilidad nacida de su contacto con el pueblo y su cambiante geografía. Solamente de ese trabajo nace lo auténtico, de sentir y vivir en la selva, la montaña o en el llano con sus habitantes. La experiencia vivida es, pues, el fundamento de la propuesta de Carpentier que implica una paciente labor de observación para que estas realidades puedan ser nombradas y el dar un nombre, nominar lo innominado es crearlo, darle consistencia y situarlo en la literatura universal. El asombro ante lo nuevo, mancha ciega aún no descifrada por la cultura letrada puede de este modo ser desentrañado y ofrecido con toda su esencia a la humanidad. Hacer “hablar nuestras ciudades” que aún no han sido escuchadas, ciudades en las que se mezclan estilos de París o cariátides griegas, alusiones al modernismo de Gaudí y toda una gama de simbiosis y amalgamas de escenarios arquitectónicos de todo el mundo. En un proceso de trasmutación nuestras ciudades fabricaron un estilo sin estilo y el novelista que se proponga como tarea darles una significación, otorgarles una voz propia y una expresión original junto a los llanos, la feracidad de la vegetación selvática, la extensión melancólica de las llanuras y los encrespamientos de las montañas logrará crear ese estilo inexistente, con una nueva

disposición de elementos que valorice las culturas originarias de América Latina borrando la centralidad europea. Para esto es menester considerar los contextos raciales, económicos, étnicos, todas las mezclas de indios, negros y blancos con sus supervivencias de antiguas creencias y religiones remotas. Ese sincretismo que tan brillantemente Carpentier observó en ese ángel tocando las maracas, tallado en un portal de una iglesia de Misiones funda una ontología de la realidad al hacer posible de ser ficcionalizado el ser americano, o más precisamente darle la posibilidad de existencia a América Latina interpretada, simbolizada en su novela. Es comprendiendo el real alcance de las tesis de Carpentier cuando Irlemar Chiampi pone de relieve entre otras cuestiones relativas al discurso crítico en torno al realismo mágico defendiéndolas de la “comprensión inadecuada” que sufrieran las mismas.³⁴ La autora se dedica en el segundo capítulo de *El realismo maravilloso* a analizar la llegada de Ti Noel a una tierra en la que los negros son esclavos de negros y en la que la imagen negra de la Inmaculada Concepción convive junto a los *loas* africanos considerando que este episodio que transcurre en una escena de laberínticas formas en las que se entrecruzan la moda versallesca, imágenes de tritones junto a los negros practicantes del vudú “constituye un ejemplo de lo ‘real maravilloso americano’: la unión de elementos dispares y procedentes de culturas heterogéneas” (Chiampi 1983: 35). Sobre todo esta notable crítica se detiene a observar una escena en la que se subvierte la racionalidad occidental y las convenciones de los cánones literarios europeos. La novela *El reino de este mundo*, surgida de una novelística, tal como lo reclamara el mismo autor, es de ese modo un programa crítico que expone el modo en que Carpentier visualiza la expresión americana y su propia razón de ser, contraria a toda explicación eurocéntrica. Más precisamente es una crítica que se sustenta en otra racionalidad en la que impera el

³⁴ Cf. el ya citado texto de Irlemar Chiampi *El realismo maravilloso*, p.31.

encuentro de Bach con el folklore brasileño en Villalobos, la Guantanamera cubana en la que se dejan escuchar resonancias “del viejísimo romance de Gerineldo o un analfabeto venezolano cantando las historias de Carlomagno. Estas conjunciones, transculturaciones en las que se unen lo popular y lo erudito configuran un sistema de percepción latinoamericano y por ende, mestizo. Si bien como reconoce Irlemar Chiampi Carpentier tiene antecedentes en la elaboración de su programa crítico, nombres como los de Mabille y Roh (1983:40) la originalidad de su inteligencia consiste en dotarla de elementos del suelo americano, de entender los textos nacidos en América luego de confrontar otras latitudes. Es también de su propio ideario escribir el prólogo de una novela, *El reino de este mundo* como una tesis en la que sustenta lo real maravilloso cimentado por la fe como un signo propio de América Latina y visualizar así una superación del surrealismo francés. Precisamente por esa dinámica de comparación entre naturalezas, obras, hechos que hacen que se produzca el “entendimiento de los textos” propios, el sostener que la fe de distintas religiones toma una particular relevancia en nuestras tierras y su atención a la historia convierten a Carpentier en un sujeto que toma distancia de los críticos europeos, pues ¿quién de todos ellos ha mencionado la fe en sus programas teóricos? Los surrealistas se han basado en otras discursividades como la interpretación de los sueños de Freud, no han producido una elaboración de la documentación de las revoluciones europeas y luego de treinta siglos de una tradición de cultura letrada no contemplaron la oralidad, lo popular, ni las creencias religiosas de sus pueblos. Carpentier incorpora la mística, la fe de un continente en sus santos y dioses, en sus brujos y en sus fuerzas y es ese un signo distintivo que lo aleja de toda especulación analítica europea. La unidad de elementos dispares como las guerras de independencia de América Latina promovidas por metrópolis en pugna entre sí, la conciencia de clase, los huracanes y terremotos de una tierra indómita que conviven

junto a “la gracia de la flor llevada en la oreja” conforman, considerando la diferencia y proporción de los mismos, una gama de materias originarias del propio suelo en las que se encadenan la crueldad, la belleza insumisa a toda norma impuesta por cánones europeos que es parte de un espectáculo escrito en todas las novelas de Carpentier. Es el mestizaje que tan bien supiera investigar Magnus Mörner en su clásico texto acerca de mezcla de razas en América Latina el rasgo diferenciador por excelencia de su proyecto crítico en el que el “entendimiento de los textos” propios logra develar la idea de lo bello en América Latina.³⁵ El nuevo mundo con su elemento indígena en la trama de las sociedades nacionales, si bien el mestizaje racial y la mezcla de culturas se desarrollan en planos diferentes son procesos que acaban por producir complejas transformaciones en los sujetos y en sus producciones culturales. Mörner enfatiza, luego de citar a Vasconcelos al considerar abstracta su idea de “raza cósmica” que en ninguna parte del mundo el mestizaje fue tan importante como en América Latina y en el Caribe después de 1492. Utiliza luego el término etno-centrismo al referirse a la exclusión social basada en la “clasificación jerárquica de las razas humanas” en el continente después de la conquista (Mörner 1971:11.17). La mezcla cultural sobre el telón de fondo de la cruce entre distintas etnias y la jerarquía establecida por los conquistadores que involucraba la prohibición de diferentes uniones, fundamentalmente la del indio con el negro y el establecimiento de una cumbre superior para el español en la pirámide de la estratificación social de la colonia, fue

³⁵ Nos referimos al notable y ya clásico texto de Magnus Mörner *Le métissage dans l'histoire de l'Amérique Latine* en el que Henri Favre observa en su prefacio que nuestro continente constituye “un campo privilegiado de estudios de las relaciones raciales. Ocupado en primer lugar por los amerindios venidos de Asia (...) conquistada en el siglo XV por los ibéricos seguidos de éstos vinieron los negros traídos de África como esclavos, después a partir del siglo XIX, otros europeos como chinos, japoneses, hombres de Indonesia (...) y también hindúes (...). Si bien el texto se ocupa del estudio de “todos los tipos de cruzamientos posibles de esas tres grandes razas entre las cuales se reparte tradicionalmente la especie humana” y no se detiene en las obras artísticas ni en hechos culturales, deja por sentado que América Latina es sin lugar a dudas un continente mestizo desde el aspecto racial, hecho que produce sin lugar a dudas a nuestro parecer un mestizaje cultural de singular riqueza. (La traducción es mía).

cuestionada por los criollos, los mestizos y resistida por numerosos levantamientos indígenas en el siglo XVIII. Las novelas de Carpentier ya citadas y *El siglo de las luces* o *El recurso del método* nos hablan de esta historia compleja pero con un estilo que impone su propio pensamiento teórico en el que están presente la insurrección de las formas y una serie de entrecruzamientos verbales que se asemejan a las reverberancias y a los silencios de cascadas y desiertos, de oscuros y también diáfanos parajes de nuestra geografía. Palabra y naturaleza se enhebran de este modo para pronunciar un mundo desde las entrañas del mismo con una prosa erudita, barroca que no deja de unir una vasta cultura literaria universal con los sonidos de las habaneras y las volutas de las catedrales de retablos tallados por manos indígenas. En esa textura narrativa se encuentra, pues, la realidad y la historia narradas en el plano de lo maravilloso.

Alegoría y saber erudito y popular

Carpentier reconoce lo que denomina “desajuste cronológico” en ese surrealismo que viene a América tardíamente y es imitado por ciertos autores, pero a la vez subraya la conservación del idioma castellano en América hispánica en contraste con las transformaciones que éste ha sufrido en España. Por cierto considera a Martí un ejemplo vivo de esto, si consideramos las crónicas que el político y escritor cubano escribe para diferentes periódicos de América Latina a finales del siglo XIX con un estilo culto y un idioma innovador y a la vez pleno de claroscuros y saqueos de formas procedimientos de la tradición del romance, de los místicos y del barroco español.³⁶ La lengua de los conquistadores que aún persiste en América Latina y los ecos de los oficios sincretizados

³⁶ Cf. Sonia Contardi *La lengua del destierro*, p. 8.

del changó y de la religión cristiana otorgan a nuestro continente una visión de mundo de la que carece Europa. El mestizaje es la fragua de esa belleza incesante, en continua conmoción que debe enriquecer la novela latinoamericana. El impacto de Carpentier sobre autores tan diversos como Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas, para citar solamente algunos nombres se hace evidente en la sátira, la ironía, la alegoría, la parodia, las alucinaciones y la historia en una prosa encrespada y mágica que revelan las reverberancias del maestro cubano.³⁷ González Echevarría inscribe a Carpentier entre los llamados novelistas históricos desde la publicación de su primer novela *¡Écueé-Yamba-e-ó!* y en *El reino de este mundo*, *El Acoso*, *El Siglo de las luces* y relatos que integran *La guerra del tiempo* como “Semejante a la noche” y el “Camino de Santiago”. No duda en llamarlo historiógrafo documentado y sólido intelectual que configura en sus ficciones una historia de las mentalidades y esto hace que para leer a Carpentier sea necesario nutrirse de un saber tan amplio que abarque al mismo tiempo la *Ilíada* de Homero como el sonido que provoca el retumbar de los tambores afrocaribeños. Implica una lectura que ahonde en las propias raíces y que al mismo tiempo pueda echar mano de las obras de Flaubert o de Proust. Dotada de una imaginación alegórica, los segundos sentidos se entrecruzan en una flora extraña y fantasmática y es por cierto la alegoría una de las figuras más recurrentes de su propuesta narrativa que según consta en el diccionario de la lexicógrafa María Moliner puede ser símbolo y es definida como la representación de una cosa o de una idea abstracta por medio de un objeto que tiene con ella cierta relación real, convencional o creada por la imaginación del artista. Heinrich

³⁷ Podemos leer en el artículo de Roberto González Echevarría “Historia y alegoría en la narrativa de Carpentier” el análisis de obras de los autores citados que tienen como rasgo común las referencias históricas y experimentaciones con figuras como la alegoría que son recurrentes en Carpentier en cuyas obras las fechas históricas se alternan con personajes fabulados y pueblos reales tal como sucede en García Márquez y Reinaldo Arenas. Iberoamericanaliteratura.files.wordpress.com/8/ (extraído el 31 de julio de 2012).p.p.467.469.

Launsberg en sus *Elementos de retórica literaria* nos habla de la alegoría como metáfora continuada que consiste en la sustitución del pensamiento indicado por otro que está en una relación de semejanza con aquél. Y luego nos habla de un cambio en la tradición, cambios de los “campos de imagen” que define como fenómeno de la historia y del espíritu y de alegorías cerradas, difíciles de reconocer que solamente pueden ser percibidas “con un conocimiento detallado de la situación social del hablante”.³⁸ González Echevarría en el ya citado artículo acude a un artículo publicado por Carpentier en *El Nacional* el 1º de mayo de 1955 y en el que éste comprende la novela como símbolo o alegoría refiriéndose a los personajes de Faulkner o de *Don Segundo Sombra* de Güiraldes y a las más grandes novelas de la humanidad como la *Odisea* o el *Quijote*, pues ellas son “ante todo visiones alegóricas del mundo”. En su teorización las mismas pueden ser oscuras, cambiantes según la tradición y el constante proceso de cambio del saber de los pueblos y difícil de ser interpretada si no se tiene un saber determinado. Pero ese saber es para Carpentier folklore, es decir saber del pueblo y a la vez conocimiento de la cultura letrada que se archiva como símbolo en la memoria de la cultura universal, en la historia del pensamiento que recrea y ficcionaliza acontecimientos, conflictos, revoluciones y guerras, las novelas son, pues, evocaciones cruentas, atentas y universales de la humanidad en su devenir.

En “Papel social del novelista” (Carpentier, 1976:111) nos habla del novelista frente a un mundo complejo y en el que debe encontrar “una causa de reflexión, una fuente de

³⁸ Heinrich Lausberg también coincide en reconocer la alegoría como símbolo “(...) cuando entre el objeto indicado y la alegoría se supone una participación real alumbrada por la alegoría (...)”, reconoce, por otra parte, que una variante de la alegoría es la personificación que consiste en introducir cosas concretas, como un río o conceptos abstractos como la patria, p.p.211.213. Según la RAE la alegoría es en retórica una figura que consiste en hacer patentes en el discurso, por medio de varias metáforas consecutivas, un sentido recto y otro figurado, ambos completos, a fin de entender una cosa expresando otra diferente.

acción, de lo que yo llamaría *acción escrita*. Se trata entonces de una opción epistémica y de una actividad descolonizadora que interviene con una escritura que asume un compromiso frente al universo que se presenta ante los ojos del escritor. Con esta actividad el novelista le otorga una identidad al mundo que narra con una retórica y una lógica innovadora una geografía con una racionalidad surgida del pensamiento latinoamericano, gestado como arma de conocimiento contrapuesta a la matriz conceptual colonial. El compromiso de los escritores se hace presente para Carpentier en europeos como Montaigne quien se sitúa a favor de nuestro continente frente a Europa y su conquista, en Bernal Díaz del Castillo, creador de la primera novela de caballería en América Latina, con su *Verdadera Historia de la Conquista en Nueva España* y en Garcilaso de la Vega cuyos *Comentarios Reales* cumplen una función social frente al mundo quichua y su “pasado inmediato” o remoto que narra desde una posición de sujeto, parte activa de esa historia. Se trata entonces de realizar una labor de escritura arraigada en una pasión, como la que tuvo José Martí en toda su obra cuyo lenguaje fue germen de un nuevo pensamiento político y estético que con lucidez pudo escribir las visiones de su momento histórico. Para Carpentier la obra de un escritor debe ser una praxis con un “elemento épico”; en síntesis, ser una suerte de visión de mundo y una mirada fértil ante las revoluciones y conflictos sociales.

El escritor y su juicio a las luces

Fiel a su conceptualización de lo que entiende debe ser una novela y consecuente con sus ideas acerca del escritor ante su época y la historia Carpentier incorpora en su novela cumbre *El siglo de las luces* elementos teóricos de su programa crítico. En primer

lugar la novela es alegoría, símbolo de una revolución que, para tomar las palabras de Carlos Fuentes en su prólogo a la misma es a la vez “génesis y apocalipsis”(Carpentier, 1986: 14). Por cierto, la revolución francesa que derribó una monarquía e instauró una república con trabajadores libres, anunciada por filósofos tales como Voltaire, Diderot, D’Alembert y Rousseau revela su doble filo. Plena de contradicciones, hechos sangrientos y nuevas imposiciones de desigualdades sociales el iluminismo no ha sabido cumplir con sus promesas de igualdad, libertad y fraternidad sino que ha continuado con la esclavitud en las colonias francesas de América. La narración de Carpentier construye sabiamente personajes símbolos del intrincado mundo de la ilustración y de sus no deseadas consecuencias en nuestro continente: Sofía representa la sabiduría y por ende el afán por sangrientas luchas de poder, el conocimiento del siglo XVIII atravesado por el imperio de la razón, una razón traicionada por el restablecimiento del segundo imperio y la despótica figura de Napoleón y la continuidad de la esclavitud expresada en la venta de esclavos en puertos holandeses. Esteban es el que logra ver críticamente las más flagrantes atrocidades de la revolución y Víctor Hughes simboliza el pragmatismo, el hombre a quien no le interesan las persecuciones a las cimarronadas de los esclavos que intentan escapar al sometimiento que se les inflige. Las palabras son derrotadas por los hechos, Víctor Hughes es el agente jacobino nombrado por Bonaparte para imponer su ley en las colonias ultramarinas francesas a quienes no se les ha otorgado la independencia y Sofía, su amante, es la conciencia de una intelectualidad que intenta alumbrar el terror entre las sombras. A pesar de las controversias y de la tragedia de nuevas opresiones del hombre por el hombre la unión entre Víctor Hughes y Sofía es metáfora de las ideas que llegaron al continente para iniciar los movimientos revolucionarios en llanos y montañas. En un estilo pleno de apariciones fantásticas, como en esa visión de un hombre árbol al que le retoñaban los

dedos, irrumpe lo real maravilloso desde las alforjas secretas de la imaginación de Carpentier, en una prosa abigarrada, plena de escenas en las que las calles huelen a salmuera y a especias, vinagres y cacao en contraste con los palos de tintura para dorar y platear hojas de libros. La cultura y la letra que reside en los claustros a los que pertenece Sofía se mezclan con la razón de ser de la presencia francesa en las colonias, es decir las mercancías que sirven para enriquecer a los comerciantes. Las ideas nuevas se apilan en estantes en los que reposan tazas chinas y finos adornos, mientras que telescopios, brújulas y otros artefactos traídos por Esteban al gabinete enriquecen una escena en la que reinan contradictoriamente la curiosidad por lo desconocido, el afán por leer y aprender física con la apetencia por la acumulación de nuevas riquezas. La naturaleza con toda su feracidad emerge en las matas, granos de maíz, yerbas y bosques como elementos que desafían la cultura ilustrada y a los libros que llegan desde París a las tierras de La Habana. Las bibliotecas en el trópico conforman un oxímoron fecundo que constituye el ser de la región en el que se entrelazan la sensualidad de los cuerpos desnudos, la maraña de símbolos religiosos con Sócrates, Patroclo y Eneas y el Carrillón de un reloj que indica una época de profundas transformaciones. *El siglo de las luces* es además de una novela un mural pleno de frutales en el que se escribe la historia de un momento de Cuba y del Caribe francés. Como un fresco pintado por Diego Rivera a quien Carpentier considerara en su juventud en los años 30 como padre del muralismo la novela es una pintura que cuenta un momento clave de la historia europea y del Caribe francés y un laboratorio de ideas en el que Carpentier madura su americanismo y su enriquecedor proceso de asimilación recíproca de culturas que comienza con la frase de Rivera: “Nadie había pensado en pintar un maguey”.³⁹ Por cierto, *El siglo de las luces* es representación plástica de todas las aristas

³⁹ Con respecto a la admiración juvenil de Carpentier de Diego Rivera y el muralismo véase Morena Lanieri,

políticas del iluminismo y con una nueva sensibilidad plasma los valores culturales de una tierra otorgándole una nueva significación en una sinfonía de colores y de voces que crean un organismo único, una fiesta barroca en la que danzan en original sincretismo las palabras y las cosas ajenas y propias. La novela es, por otra parte, un juicio a la modernidad europea, a la idea de progreso y la elaboración de una nueva filosofía que se va cimentando en una vieja casa colonial en la que tres jóvenes asumen diferentes actitudes entre las luces, las sombras y los fuegos de las rebeliones de los esclavos.⁴⁰

Las llamas de fuego en Port au Prince de los esclavos que han producido una revuelta son luces de una inteligencia y de una racionalidad contrapuesta a la europea y que surge de la naturaleza del propio suelo. Los sometidos se han rebelado contra el etnocentrismo europeo esgrimiendo su acervo de creencias y rituales entre velas encendidas y representados por Ogé, el médico que habla del “hombre de mi color” y que discute sabiamente con Víctor Hughes acerca de despertar las fuerzas dormidas en los esclavos que carecen del ocio necesario para pensar en romper sus cadenas. Sus palabras suenan como profecías que conmueven a Sofía. Víctor Hughes y Esteban que al escapar a Francia descubren en ese país el gran terror. A su regreso a Cuba Esteban contempla el esplendor de un cielo estrellado, diferentes constelaciones y al mismo tiempo comprende que la “civilización” francesa es la barbarie plagada de crímenes, disputas por el poder y persecuciones a los disidentes. En el nuevo mundo con su laberinto de frutales en cuyas ramas se posan palomas torcaces se encuentra una luz cenital, promesa de nuevas redenciones sociales que frente al derrumbe de los ideales de la revolución francesa configuran una nueva fuerza, augurio de una naturaleza en la que brota otra razón, la del

Carla “La vuelta a lo americano post-vanguardista en Diego Rivera y Alejo Carpentier”.

⁴⁰ El tema de una nueva filosofía de la historia en *El siglo de las luces* puede leerse en San José Eduardo “Alejo Carpentier: las luces del siglo”.

Caribe francés que demuele con sus propias palabras urdidas en los ingenios de azúcar y en los trabajos de molienda, en los muelles de maderas rotas en los que magros pescadores buscan cangrejos y peces para su sustento diario las conspiraciones de los mercaderes. En ese paisaje en el que impera la miseria contrasta el azul de las olas y la mirada de Sofía ante la espuma, los cristales de diferentes colores y las criaturas del mar, entre las que reinan las medusas. La antítesis se impone como figura mayor de este pasaje en el que el único personaje femenino de la novela “Sofía, con las mejillas ardientes, el pelo suelto en la brisa, se gozaba de un contento físico jamás conocido antes” (Carpentier 1976: 55). Frutas, ostras y manjares se contraponen a la despojada y humilde vida de los esclavos entre podridos maderos para quienes el mar no ofrecía suntuosidad alguna, ni fosforescencias viajeras como las que observa Sofía. Lo feo y lo bello se enlazan en la narración para indicar que hay dos mundos que se espejan en el agua, el de los marineros que deben correr en la cubierta del barco para matar peligrosos tiburones, el de Sofía que interrumpiendo su calma ante el tumulto ve manchada su blusa por un aceite, entre gritos y blasfemias que provienen de quienes armados con estacas y sierras proseguían su lucha contra los amenazadores peces. Alexis Márquez Rodríguez ha estudiado los personajes femeninos en Carpentier y en esta escena la ensoñación de Sofía frente a la belleza del mar se puede ver cómo se deshace la apacible escena cuando una turba de oprimidos “ebrios de sangre” comienzan después del 14 de julio a provocar muertes entre los blancos. Otro pasaje encarna la vulnerabilidad femenina ante las palabras crueles de su amante porque su vestido se ha cubierto de lodo. La ensoñación romántica de Sofía previa al encuentro con Víctor se desdibuja en ese mismo instante, pero la figura de éste se irá degradando gradualmente mientras Sofía alcanzará poco a poco una estatura moral y respetable.⁴¹ Y en verdad según Ogé en las

⁴¹ Cfr. Márquez Rodríguez, Alexis en su artículo “Los personajes femeninos en las novelas de Alejo

fauces del golfo de la Gonave “(...) había cascadas cuyas aguas tenían el poder de sumir a las mujeres en un estado de videncia órfica” y algunas podían dar vaticinios y profecías que podían cumplirse. Este momento de la narración otorga a la mujer, desde la mirada del médico mulato Ogé, un poder de percepción y visión que trasciende la estrecha comarca de la razón ya que en el Caribe francés, desde la posición de un mulato se encuentra la fuerza atávica de lo femenino y en Francia el simulacro de la libertad conseguida con lo más brutal de la fuerza de los hombres. Por cierto, en Francia Esteban cree encontrarse en una suerte de feria, siente que las calles de París en las que transitan ciudadanos con la palabra libertad “bordada en hilo rojo” son una evidencia de una revolución malograda por los jacobinos. Reconoce que, desde el incendio de Port au Prince existe una ciudad futura, no en América, como la que idearon Tomás Moro o Campanella, sino “en la propia cuna de la filosofía”. Víctor estaba con los jacobinos, desempeñando la función de acusador público, diligente colaborador para enviar a los conspiradores a la guillotina. A su regreso a la Guadalupe una multitud recibe con algarabía a los recién llegados, pero la población se llena de terror bajo las balas que atraviesan los techos multicolores de las casas. Los ingleses disputaban el territorio a los republicanos con su artillería en una tierra que por vez primera había visto desembarcar la guillotina en la proa de un barco pero con la victoria de los franceses en una mitad del país Víctor Hughes quedó finalmente como amo de la Guadalupe. Los breves epígrafes de Goya que preludian algunas partes de sus capítulos connotan la genialidad del único vindicador que en sus pinturas supo dibujar y conjurar sus fantasmas y monstruos para juzgar una España sumida en la superstición, en la supremacía de la iglesia y su Santa Inquisición y en la que la ilustración no tuvo demasiados exponentes.

A pesar de las cruentas batallas por la posesión de Haití que se subleva contra los españoles y de Guadalupe que se enfrenta a los ingleses, más allá de la guillotina que hace rodar la cabeza de dos sacerdotes y de la fundación de logias masónicas en las que participa Esteban no han podido extinguirse, junto a los vendedores de exvotos los objetos de brujería y cada iglesia cristiana tenía una cimarrona consagrada a Yemayá o a otros dioses africanos. El sincretismo triunfaba con sus dos voces al unísono como parte de un formidable coro por sobre todo el reguero de sangre que corría por las calles de las ciudades pero este milagro no opacaba los afanes de Toussaint Louverture, buscando establecer relaciones comerciales con los Estados Unidos que desconfiaban del respaldo económico que pudiese tener el caudillo negro. Los personajes históricos, así como la mención de textos de Radcliffe o el *Emilio* de Rousseau, entre otros, responde al deseo de Carpentier de inscribir lo real a su narrativa para dotarlo de un clima en el que imperan afeites y perfumes, atuendos de hombres y mujeres de texturas raras con los olores de un continente en el que desbordan cocoteros y rezos a los dioses africanos que despiertan cada amanecer en el horizonte. Un imaginario barroco que logra arraigarse a la historia por medio de un sólido estudio de los acontecimientos históricos transformados por su magnífica alquimia tal es su propuesta de lo que entiende debe ser una novela.

Referencias bibliográficas

Carpentier, Alejo. (1967). *Tientos y diferencias*. Montevideo: Ed.Arca.

---. (1968). *¡Écueé-Yamba-e-ó!* Buenos Aires: Ed. Xanadu.

---. (1983). *El Reino de este mundo*. Buenos Aires: Ed. Quetzal.

- . (1986). *El siglo de las luces*. Buenos Aires: Biblioteca Ayacucho.
- Chiampi, Irlemar. (1983). *El Realismo maravilloso*. Caracas: Ed. Monteávila.
- Contardi, Sonia. (1995). *José Martí, la lengua del destierro*. Rosario: UNR editora.
- González Echevarría. "Historia y alegoría en la narrativa de Carpentier" iberoamericanaliteratura.files.wordpress.com/08/latinoamericanas.rafa (extraído 31 de julio 2012)
- Lausberg, Heinrich. (1993). *Elementos de Retórica literaria*. Madrid: Ed. Gredos.
- Márquez Rodríguez. (2003). "Los personajes femeninos en las novelas de Alejo Carpentier". *Revista de filosofía práctica*. Mérida: Univ. de los Andes Venezuela.
- Morena Laineri, Carla. (2008). "La vuelta a lo americano postvanguardista en Diego Rivera y Alejo Carpentier" [Http://77cvc.cervantes.es/literatura/8/aispi/pdf/13/13_385.pdf](http://77cvc.cervantes.es/literatura/8/aispi/pdf/13/13_385.pdf) (extraído el 16 de octubre de 2012).
- Mörner, Magnus. (1971). *Le métissage dans l'histoire de l'Amérique latine*. Paris: Ed. Fayard.
- Ortiz, Fernando. (1963). *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.
- Rama, Ángel. (1985). *Transculturación narrativa en América latina*. México: 2º Edición Siglo XXI.
- . (1986). *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. México: Ed. Veracruzana.
- San José, Eduardo. (2007). "Alejo Carpentier: las luces del siglo". *Anales de lit. Hispanoamericana* 36: 237-253.

**FRANCISCO DE CASTRO Y LA ÉPICA GUADALUPANA: A
PROPÓSITO DEL EXORDIO DE *LA OCTAVA MARAVILLA Y SIN
SEGUNDO MILAGRO***

Tadeo Pablo Stein

UNAM

1. Dos notas sobre poesía épica

Hacia 1680, sor Juana Inés de la Cruz dedicó un soneto a Francisco de Castro, olvidado autor de un no menos olvidado poema sobre las apariciones de la Virgen de Guadalupe de México en el cerro del Tepeyac, intitulado *La octava maravilla y sin segundo milagro*, publicado de forma póstuma en 1729.⁴² El soneto en cuestión viene precedido por el siguiente epígrafe: “Alaba el numen poético del padre Francisco de Castro, de la Compañía de Jesús, en un *poema heroico* en que describe la aparición milagrosa de Nuestra Señora de Guadalupe de México, que pide la luz pública” (cursivas mías). Tal filiación genérica será refrendada una vez impreso el poema, cuya portada indica que está “escrito heroicamente en octavas”, es decir, en la estructura métrica más maleable “para escribir hechos de armas y cosas heroicas y para tomar sujeto vario y largo como una historia”, al decir de Salazar en la *Suma del arte de poesía* (2010: 187). Muchos años después Alfonso

⁴² Francisco de Castro, *La octava maravilla y sin segundo milagro de México, perpetuado en las rosas de Guadalupe y escrito heroicamente en octavas*. México, Herederos de la viuda de Miguel de Rivera Calderón, 1729. Citaré siempre por esta edición, modernizando puntuación y ortografía e indicando el número de canto con número romano y el de octava con arábigo.

Reyes dirá que *La octava maravilla y sin segundo milagro* es una de las tres epopeyas novohispanas del siglo XVII, al lado del *Mercurio* de Arias de Villalobos y el anónimo *Poema de la Pasión* (1948: 104-5). Ahora bien –y la pregunta no es en absoluto ociosa–: ¿en qué medida *La octava maravilla y sin segundo milagro* puede ser considerada un poema épico? Si se piensa en las obras más representativas y canónicas del género, el poema está muy lejos de ser una verdadera epopeya. Dicho directamente, no puede equipararse ni temática, ni estructuralmente a *La araucana* de Alonso de Ercilla o a *La cristiada* de fray Diego de Hojeda. Mucho menos a *El Bernardo* de Bernardo de Balbuena.

De un lado, para acercarse a la dimensión épica de la obra de Castro, conviene recordar el matiz que introdujo Beristáin: no un poema épico cabal, sino un poema “con todos los primores de la epopeya” (1883: 183). Del otro, la épica culta renacentista, surgida en la corte de Ferrara al finalizar el siglo XV y asimilada en España hacia mediados del XVI, significó un gran problema para los preceptistas, quienes impregnados de la poética clasicista no estaban unánimemente dispuestos a aceptar, por ejemplo, que el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto (1516), puntapié inicial del nuevo género, era un equivalente moderno de la *Eneida* virgiliana. Al decir de Antonio Prieto, la épica culta renacentista ostenta desde sus inicios una característica singular: “su permeabilidad o contaminación, y su movimiento descanonizador” (1980: 119). En el caso concreto de la épica hispana, esto implicó una diversidad de poemas imposibles de reducir a reglas específicas, pese a los esfuerzos de los preceptistas y de los propios poetas, quienes intentaron adecuarlos a las viejas normas aristotélicas o a las más modernas esbozadas por Torquato Tasso. Entre tanta disparidad, Frank Pierce encuentra en el empleo de la octava un punto de anclaje para acercarse a un género tan embarazoso de clasificar:

La nueva épica (que... era bastante difícil de definir en otros aspectos) conservó casi siempre su uniformidad en el aspecto formal... esta estrofa nos sirve de *terminus a quo* para el estudio del género, y de rasero para medir las cualidades épicas de gran parte de la poesía estudiada en este libro (1968: 222).

Pero además de la octava, la nueva poesía pudo identificarse como una prolongación de la épica clásica porque recuperó toda una serie de motivos y procedimientos que hallaban sus raíces en los modelos latinos por excelencia: la *Eneida* de Virgilio, *La Farsalia* de Lucano y, muy relegada, *La Tebaida* de Estacio. Es precisamente este movimiento característico del arte renacentista el que favoreció una identidad genérica. De acuerdo con A. Prieto, para acercarse a la épica culta escrita en lengua vulgar es indispensable tener presente “dos verbos de activa práctica renacentista: *formare* y *nobilitare*”. Mientras el primero conjuga los distintos elementos legados por la tradición en una especie de imitación ecléctica, el segundo ennoblece una materia de raigambre popular a través de una lengua poética culta que echa mano del aparato erudito, sea éste un modelo determinado o una poliantea. Y añade el mismo autor:

Nobilitare mediante el rango personalizador que implicaba la individualización de la obra anónima, concediéndole una proyección biográfica (vida y cultura) con su autoría, y *nobilitare* mediante la *contaminatio* de la obra de anonimia popular con la materia clásica parangonable (Prieto, 1980: 118).

De esta manera, vale conjeturar que la primera liga entre *La octava maravilla* y *sin segundo milagro* y la épica se encuentra en el asunto mismo del poema, el cual se reduce a

una historia anónima conservada durante más de 130 años gracias a la trasmisión oral (al menos así la había presentado Sánchez).⁴³ Asimismo, esa historia, que a fin de cuentas repite los esquemas tradicionales de cualquier mariofanía y por ello es sumamente sencilla, será objeto de una elaboración poética sin precedentes por parte de un autor que vive durante los años de formación del pensamiento guadalupano. *Formare* y *nobilitare* porque las apariciones serán enmarcadas dentro de un plan narrativo que reproduce condensados los esquemas de la epopeya. Segundo, porque para dimensionar épicamente las mariofanías Castro tuvo en mente, con bastante probabilidad, la *Tebaida* de Estacio. Tercero, porque el poema está plagado de alusiones históricas y eruditas que provienen de distintas fuentes, punto señalado en la aprobación de *La octava maravilla y segundo milagro* rubricada por Pedro de Echavarri:

en las [octavas] de nuestra mexicana Virgen de Guadalupe, miro copia de flores, sin que falten sus espinas: tales son los sentidos arcanos de muchas octavas, con alusión a los antiquísimos y menos sabidos ritos de los mexicanos en sus sacrificios, al origen de su imperio no menos escondido que del Nilo, a las fieras, rudas costumbres de su barbaridad y a otras muchas historias... (s/f).

Asimismo, habría que proponer otro aspecto para medir la efectiva pervivencia de la épica en la configuración del poema, concretamente la dimensión histórica y nacionalista de la épica hispana, vigente desde sus inicios y signo diferencial respecto de su par italiana. Nuevamente entra en juego el asunto del poema: para Castro y sus contertulios, las mariofanías son un hecho histórico legítimo. Dicho de otra manera, al igual que *La*

⁴³ La legendaria discusión sobre la autoría del *Nican mopohua* no afecta el hilo central de mi argumentación.

araucana, el poema presenta las mariofanías como un acontecimiento verídico, situado en un tiempo y en un espacio definidos. En otro orden, importa recordar una de las normas promulgadas por Tasso: la suplantación de las entidades mitológicas por las entidades maravillosas del cristianismo. Es decir, dentro de las convenciones del género, las apariciones pueden aceptarse sin reparos porque entran dentro del imaginario contemporáneo, tal como los ángeles o los demonios que pueblan la épica sacra. Por último, la dimensión nacionalista o, mejor, proto-nacionalista también está presente en el poema, toda vez que no sólo la conquista se interpreta en clave guadalupana, sino que la continuidad histórica de México se debe a la intercesión de la Virgen María, cuyas señas distintivas estarían inscritas en los símbolos distintivos del imperio mexica. Según esta lectura, México estaba destinado a recibir a la Guadalupana desde su misma fundación, con todo lo que esto implica para la construcción de una identidad propia diferente de la hispana.

2. El exordio o ritual introductorio

Según la preceptiva clasicista vigente en la *Philosophía antigua poética* (1596) del Pinciano, la epopeya constaba de tres partes no proporcionales: a) *invocatio*, b) *propositio*, c) *narratio*. Mientras corresponde a la primera invocar el auxilio divino de las musas y a la segunda declarar el argumento del poema, la tercera comprende todo su desarrollo; en consecuencia, esta última no forma parte propiamente dicha del exordio o ritual introductorio. Si bien esta disposición era ideal porque provenía de Homero, Virgilio resolvió anteponer la *propositio* a la *invocatio*, reordenando así la secuencia que adoptaría

la épica ulterior (cf. Goic, 2008). Más tarde, Lucano introdujo una variante polémica al sustituir la invocación de las musas por una dedicatoria al César (Nerón), cuya dignidad bastaba para dar cauce a la *Farsalia*. Con estos antecedentes, los poemas épicos del Renacimiento elaboraron un ritual introductorio que, salvo excepciones, aceptó el modelo propuesto por Ariosto en el *Orlando furioso*, a saber: proposición, invocación, dedicatoria (cf. Prieto, 1975: 16).

El Pinciano recomendaba que la proposición fuera “breve y clara en cuanto sea posible” y que “no haya circuncisión ni rodeo alguno, sino que el poeta en brevísimas razones diga lo que pretende cantar, captando la atención con prometedoras cosas dignas de ser escuchadas (Pinciano, 1596: 475). En este orden, propone la estrofa inaugural de *La octava maravilla y sin segundo milagro*:

Canto el milagro y el retrato escribo
del igual verdadero que pintado
portento, efigie a quien su matiz vivo
reinas sirvieron flores muerto el prado;
la que el cielo, a pesar de lo nocivo
del sitio adusto y del diciembre helado,
del tosco lienzo y del ingrato suelo,
pintó cual quiso y la sacó del cielo. (I, 1)

Como dictaba el modelo virgiliano (*arma virumque cano...*), la *propositio* debía presentar el poema y la acción del poeta como un canto; dicho de modo diverso, el verbo «cantar» en la primera octava devino prácticamente una norma. Al igual que *De Cortés*

valeroso y mexicana de Gabriel Lobo Lasso de la Vega (1588) o *La cristiada* de Hojeda, el padre Castro privilegia el endecasílabo enfático con el verbo en posición inicial. Empero, perturbó la norma al desdoblar el poema en canto y escritura, estableciendo para cada acción dos complementos directos que regularán su marcha: por un lado, se cantará el milagro, es decir, se dará cuenta de los acontecimientos que así lo determinan; por el otro, se escribirá el retrato, es decir, se trazará la descripción de una imagen, misma que ocupará todo el último libro. Si bien es cierto que la *Eneida* proponía una dualidad temática (se celebraban las armas troyanas y la piedad de Eneas, y en esta línea Tasso cantaba *l'armi pietose*), la presencia de dos verbos en la declaración inicial del argumento no era sólita. Por lo pronto, la primera parte de la octava expone la esencia del retrato-milagro: 1) es una copia exacta, única y admirable (el “igual verdadero”, el “pintado portento”), 2) sus colores se deben a unas flores que brotaron en tierra estéril (“su vivo matiz/ reinas sirvieron flores muerto el prado”). La oración yuxtapuesta que introduce la segunda parte de la octava elide el complemento directo y sugiere la sobrenaturalidad del retrato-milagro («Canto y escribo la que el cielo pintó cual quiso y la sacó del cielo»). Asimismo, distribuye en dos perfectos y simétricos bimembres sus otros rasgos excepcionales: a la iterada esterilidad de la tierra (“sitio adusto”) se suman ahora el pleno invierno (“diciembre helado”), el país inhóspito (“ingrato suelo”) y la tela sin aparejo (“tosco lienzo”). El complemento elidido dará paso a la segunda octava, donde su explicitación anafórica supone, en principio, una concentración de significado:

La maravilla, digo, continuada
que a México envidiar, no ya Castilla,
mas la parte del orbe más pintada

puede; la que admirable maravilla
hoy, como cuando a flores ostentada
en un diciembre que al abril humilla,
se vio florida maravilla extraña
aun en su patria de la Nueva España. (I, 2)

La singularidad de este retrato compuesto de flores puede reducirse al solo sustantivo que da título al poema, puesto que «maravilla» no sólo remite a un “suceso extraordinario” sino también a una “flor azul listada de rayos rojos, de figura de campanilla: los tallos son muy altos y de agradable vista y las flores se marchitan inmediatamente que las da el sol, y aunque suelen volver a revivir nunca pasa su duración de tres días” (*Autoridades*). El suceso extraordinario reside, sin duda, en que esta flor de la maravilla perdura a través del tiempo; en este orden, señala Castro que la voz “absolutamente pronunciada convida al oído a percibir la flor y atender la novedad” (“Al lector”). Material y espiritualmente, la subsistencia de la flor implica la fusión del pasado de las apariciones con el presente de la enunciación: aquello que sucedió ayer no ha cesado y se actualizará e interpretará en el trascurso del poema. En el plano estructural, la segunda octava cumple con la norma de establecer en la *propositio* el espacio geográfico de la narración épica.⁴⁴ De acuerdo con Goic, ésta era una estrategia para vincular la “significación personal del asunto... al interés patrio del narrador” (Goic, 2008). En el caso de Castro no puede ser más evidente: esa maravilla supera no sólo a la de Castilla (por sinécdoque el Escorial de Madrid, también

⁴⁴ Véanse, entre otros ejemplos, la *Eneida* (“y fue el primero que arribó en Italia/ y tomó tierra en la lavinia costa»), la *Araucana* (“...la cerviz de Arauco no domada»), la *Jerusalén conquistada* de Lope (“venció en los campos de Belén divino»), la *Argentina* de Barco Centenera (“por descubrir el ser tan olvidado/ del argentino reino...»), etc.

“La octava maravilla”) sino a todas las del orbe. Para confirmar semejante sobrepujamiento, el poema desarrolla la estrofa inicial:

Aquélla de Lisipos y de Apeles
espanto colorido, asombro, idea,
que aún estando en cadáver los vergeles,
donde jamás olió flor Amaltea,
y en lienzo, cuyos hilos a cordeles
tiran, se deja ver la nazarea
fénix copiada, en vez de los colores,
con las que el florícida mes dio flores.
Del mariano país la primavera:
al campo de un ayate reducida,
ayate cuya no menos grosera
tela desnuda fue, que por vestida
tan varia en sus matices persevera,
persiste en sus colores tan florida,
que siendo al temple, pasma los pinceles,
cansa pintores y delicia fieles. (I, 3-4)

Luego de dos octavas que han bordeado el retrato-milagro refiriendo sus cualidades excepcionales, reunidas en torno al término maravilla, y luego de situar esa maravilla en Nueva España, la *propositio* explicita finalmente la figura allí representada o, mejor, “la ínclita héroe de este poema”: la Virgen María (‘la fénix nazarena’, ‘el mariano país’). A la contracción que supone la octava precedente sobreviene ahora una expansión que retoma la

materialidad de la pintura. En primer término se asienta su perfección: es la idea que nunca podrán concretar escultores y pintores (los Lisipos y los Apeles), y recuérdese que albergar y producir ideas era un atributo divino (véase *supra* 1.3). A su vez, se elabora el tema de las flores y del ayate desde una perspectiva especular, puesto que ahora el milagro del ayate reproduce y eterniza el milagro de las flores: si éstas brotaron en un campo muerto para pintar la flor de la maravilla, el ayate es una tela burda donde florece la imagen primaveral de la Virgen. Así como las flores pudieron vencer los rigores del tiempo, los colores vencen la tilma pintada al temple, que, se recordará, era la pintura menos durable. De esta manera, la *propositio* instauro los dos campos semánticos opuestos que rigen el pensamiento guadalupano, los cuales apuntalarán el desarrollo y la estructura del poema: de un lado, lo culto, vivo y bello; del otro, lo inculto, exangüe y grosero. Y es justamente en la transformación definitiva y en su perduración donde radica la naturaleza del retrato-milagro que asombra a los pintores y deleita a los fieles. Transformación y perduración que enlazan el destino de México con la historia providencial del cristianismo.

En definitiva, la *propositio* condensa el argumento del poema en la primera octava y luego desarrolla las particularidades de esa ‘maravilla’ que se canta y escribe. Por una parte, esta *amplificatio* verifica la exigencia de novedad (‘ofrezco cosas nunca antes dichas’) que signa al poema épico desde los tiempos de Lucano y que encuentra su expresión más cercana en Ariosto (“De Roldán diré un caso juntamente/ que en verso o prosa nunca fue contado...”, I, 2) y en Ercilla (“Cosas diré también harto notables...”, I, 2) (Cf. Curtius, 1998: 131-2).

De forma complementaria, deviene el marco propicio para introducir la *invocatio*: al exaltar el sujeto-objeto del poema, el autor asume que será imposible emprenderlo sin el auxilio divino. Tal imposibilidad se alude en un octava intermedia que cifra el mito de

Faetón, siempre vigente en la imaginería barroca. Si el joven auriga eternizó su desgracia en las aguas del Erídano por querer conducir el carro paterno sin ayuda, otro tanto sucederá con el poema de Castro si su pluma (‘canto el milagro’) y su pincel (‘escribo el retrato’) no son guiados por una mano celeste:

Mas, ¿qué Apeles pincel, qué Fénix pluma,
qué tebano, qué délfico instrumento
no dará, antes que al metro, la que suma
maravillas tan muchas, documento,
si no escrito, citado en blanca espuma,
de trágica memoria al escarmiento,
si de pincel y pluma tu divina
diestra, líneas y vuelos no apadrina? (I, 5)

Naturalmente, los poemas religiosos sustituyeron la invocación a las musas paganas por una más elevada. Así, por ejemplo, Sannazaro invocaba a las “seráficas legiones” (*El parto de la Virgen*), Tasso a la musa que “en el cielo refulgente” ciñe “de estrellas inmortales la corona” (*Jerusalén libertada*) y Lope “a la virtud impenetrable y suma” (*Jerusalén conquistada*). Sin apartarse de sus antecesores, Castro pedirá el auxilio de la Virgen María a través de una serie de concordancias que irán aludiéndola hasta finalmente nombrarla. En principio, seguirá una correspondencia cuyo modelo es *El divino Orfeo* (1634) de Calderón, donde el mito de Orfeo y de Eurídice concentra la historia de la redención (Curtius, 1998: 324-348). Mientras Orfeo es una figura de Jesucristo, músico y poeta que organiza y fructifica el universo con su canto, Eurídice lo es de la naturaleza

humana. Cuando ésta pierde la gracia divina a causa de la serpiente, Orfeo-Cristo desciende al infierno y la redime al son del harpa construida con la madera de la cruz:

El instrumento que ves
que al abismo ha de dar luz
por aquesta parte es Cruz
y ataúd por esta es,
y el instrumento es después,
porque la Cruz y ataúd
tienen tan alta virtud
que su música amorosa
podrá librar a tu esposa
de prisión y esclavitud.
Cruz, ataúd e instrumento
juntos, Orfeo, he traído:
el jeroglífico han sido
de un inmenso sacramento (vv. 1134-1147).

Asimismo, Orfeo es hijo de Calíope, correlato por extensión de la Virgen María (vv. 376-388). Al decir de Curtius, gracias a “la solución cristiana al problema de las Musas”, aprendido en Calderón, el padre Castro pudo invocar a la musa de la poesía épica y de la historia en tanto representación soberana de la Madre de Dios:

Oh tú, Caliope, oh tú no más fecunda
intacta engendratrix del sacro Orfeo,

que penetrando la estación profunda
del llanto y de la noche alcázar feo,
a tan heroica suavidad le inunda,
que su captivo captivó trofeo
en la que tú le originaste lira,
tú, a tu copia, al matiz, al arte inspira. (I, 6)

Prolongando el imaginario grecolatino, la próxima octava establece el lugar que María ocupa en el empíreo:

Tú, la que numen décimo no al coro
vulgar creciste de las musas nueve,
cual Safo, sí cual tú, la que canoro
número y numen al querub promueve,
a cuya planta bebe aquel sonoro
castalio instinto que a los otros llueve;
tú, del Parnaso empíreo, tú, María,
décimo coro y cuarta jerarquía. (I, 7)

A diferencia de la poeta Safo y al igual que ella, María es un ser humano que ha engrosado no el coro de las diosas paganas sino el de los ángeles, cuyas nueve órdenes hallan su correlato en las nueve musas. Por lo menos desde la Edad Media solía aceptarse que la Virgen estaba por encima de y dominaba sobre los nueve coros angélicos, así en la oración *Salve Mater Salvatoris* de Adam de San Víctor: “Oh María, estrella de la mar, en vuestra dignidad suprema domináis sobre todos los órdenes de la jerarquía celestial” (*O*

Maria, stella maris/ dignitatis singularis,/ super omnes ordinis/ ordines coelestium. Cito la traducción que viene en Augusto Nicolás, *La Virgen María viviendo en la Iglesia*, traducción al castellano de D. José Vicente y Caravantes. Madrid, M. Minuesa, 1861, p. 261). La misma idea puede encontrarse en *La cristiada* (“¡Oh Musa de los nueve respetada/ coros de inteligencia amorosa”, VI, 1) y en gran parte de la doctrina mariana de la asunción a los cielos. Empero, si la Virgen constituía por sí misma una jerarquía dentro del orden celeste no estaba del todo resuelto. Para Castro es evidente que sí: ella es la cuarta jerarquía que se ubica por encima de las tres angélicas y, en tanto *Regina angelorum* (letanía lauretana), infunde el aliento a los querubes para que entonen sus cánticos divinos. La elección de Castro no carece de sentido estructural: esta misma música celeste conducirá a Juan Diego hacia la Virgen en la primera aparición del Tepeyac.

En cuanto a la dedicatoria que generalmente formaba parte del ritual introductorio, conviene recordar que preceptistas como el Pinciano la aceptaban con reparos; para él, al poeta que “ha de contar o cantar lo que quiere, debríale bastar el socorro divino (que esto significa la invocación a la musa), sin pedir después el humano” (Pinciano, 1596: 473). Tal observación acaso explique la tendencia a suprimir la dedicatoria en los poemas heroicos sobre la Virgen María, particularidad que se verifica en *El parto de la Virgen* de Sanazaro, en la *Vita di Santa Caterina vergine e martire* (1592) de Marco Filippi o en la *Historia de la Virgen María* (1648) de Antonio de Escobar y Mendoza (carece incluso de invocación). Del mismo modo, *La octava maravilla y sin segundo milagro* reduce el exordio a la *propositio* e *invocatio*, donde, como se ha examinado, se despliega el argumento del poema y se introducen ciertos elementos que apuntalarán su desarrollo.

Referencias bibliográficas

- Beristáin y Souza, José Mariano. (1883). *Biblioteca Hispano Americana Septentrional*, 3 vols., publícala el presbítero Br. Fortino Hipólito Vera. Amecameca, Tipografía del Colegio Católico, tomo I.
- Curtius, Ernst Robert. (1998). *Literatura europea y edad media latina*, traducción de Margit Frenk y Antonio Alatorre, 2 tomos. México: Fondo de Cultura Económica.
- De Salazar, Eugenio. (2010). *Suma del arte de poesía*, edición y estudio de Martha Lilia Tenorio. México, El Colegio de México.
- Goic, Cedomil. (2008). “Poética del exordio en *La Araucana*”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Pierce, Frank. (1968). *La poesía épica del siglo de oro*, versión española de J. C. Cayol de Bethencourt. Madrid: Gredos.
- Pinciano, Alonso López. (1596). *Philosophía antigua poética*. Madrid: Thomas Iunti.
- Prieto, Antonio. (1975). “Del ritual introductorio en la épica culta”. En: *Estudios de literatura europea*, Madrid: Narcea. 15-71.
- . (1980). “Origen y transformación de la épica culta en castellano”. En: *Coherencia y relevancia textual*, Madrid: Alhambra. 117-178.
- Reyes, Alfonso. (1948). *Letras de la Nueva España*. México – Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

EL HUMANISMO EN EL PROCESO IDENTITARIO DE LA ELITE CRIOLLA

PERUANA (SIGLO XVII)

Julia Sabena

UNR-CONICET

La idea central de este trabajo es indagar, en algunos textos y operaciones puntuales del Virreinato del Perú, el proceso de configuración de una subjetividad criolla⁴⁵ durante el siglo XVII por parte del núcleo letrado. No siendo el objetivo principal de nuestro trabajo, ya que éste es un extracto de mi tesis de doctorado *Juan Espinosa Medrano: la predicación culta como muestra de excelencia artística en el Virreinato (Perú, siglo XVII)*, es imposible pensar en la búsqueda de una exhaustividad en relación a los documentos, autores, fuentes a las que examinar. Por ello se hace una selección y mención de aquéllas que se manifiestan representativas en estudios sobre la materia.

Interesa ver, por un lado, el grado de adhesión a y adopción de la norma barroca metropolitana por parte del círculo letrado (adhesión que, por otro lado, no está por fuera de la *imitatio* propia del espíritu humanista del período) y el sobrepujamiento que se ejerce en el interior de ese círculo y, por otro, el grado en que las *condiciones materiales* coloniales imprimían su diferencia –y en qué consiste ésta– en el tratamiento de esa norma. Sólo así nos será dable entender su intervención y aporte al estilo barroco occidental, por una parte,

45 No está demás aclarar que cuando nos referimos a ‘los criollos’ estamos lejos de pensarlos como un grupo homogéneo que actúa concertadamente. Sí hay alianzas, pero también disidencias, y diferencias étnicas, sociales, económicas. Sin embargo, aparecen aunados bajo una misma “función social”. Para una mayor y mejor información al respecto, cf. Mazzotti “La heterogeneidad cultural peruana y la construcción del discurso criollo en el siglo XVII”. Para una conceptualización histórica del término, hay mucha bibliografía. Remitimos a Juan José Arrom, “Criollo: definición y matices de un concepto” *vid bibliografía*.

y al afianzamiento de un arte maduro y propio y, por ende, a una posterior cultura e identidad latinoamericana más sólida, por otra.

¿Cómo fue conformándose esa identidad americana? ¿En respuesta a qué impulsos? ¿Según qué criterios e intereses? ¿Cuáles son los rasgos que fueron adhiriéndose a la subjetividad emergente? Pretendemos intentar una aproximación de respuesta a estos interrogantes que pueda orientarnos en el conocimiento del contexto de producción de la elite dominante en ese periodo del Virreinato de Perú.

Hay reclamos políticos, económicos y sociales que crean lazos, vínculos, que llegan, en un desarrollo ulterior, a constituir una identificación como clase social y económica. Habiendo obtenido un considerable poder económico y administrativo y para legitimar esos reclamos allende la coyuntura, para darles fondo y trascendencia, los miembros de dicha clase pondrán en marcha ciertas estrategias de autoafirmación, buscarán símbolos unificadores. Consideramos que en la etapa a la que nos referimos surgen situaciones, reclamos individuales o intentos de identificación que no siempre serán el “germen, aún informe, de las identidades nacionales” (Moraña, 1998: 26), como lo plantea Moraña. Intentamos despojarnos del rasgo teleológico del enfoque retrospectivo que realiza la autora. Es cierto que los discursos independentistas pondrán en funcionamiento una serie de resortes culturales, constructos simbólicos tendientes a la aglutinación de diversos reclamos (incluso los de periodos anteriores) en un símbolo patrio, éste también una “ficción de integración etnolingüística” (Ramos “El proceso de Alberto Mendoza”), pero los que aparecen en nuestro período no llegan a constituirse como tal. Se trata, en general, de discursos artísticos, religiosos o encomiásticos bajo los cuales subyace un fondo de disputas o negociaciones económicas, raciales y sociales, y que frente a éste busca erigirse por sobre

sus generalmente silenciados contendientes (españoles o funcionarios administrativos o eclesiásticos del virreinato). Algunas de las expresiones culturales que acogen y canalizan este imaginario serán objeto de nuestro análisis.

Rama se refiere a la clase en cuestión como un

sector superior de la sociedad [que] –primero invocando sus irrisorios derechos hidalgos y luego por bases económicas muy firmes– procuró desalojar o, más bien, compartir con los españoles el mando y los beneficios coloniales, manteniendo sin cambio excesivo la estructura económica y social (Rama, 1980: 21).

Esa estructura presenta los estamentos bien separados, aunque con obvias relaciones: en medio de grandes masas analfabetas o iletradas y contrastando abismalmente con ellas, aparece asentado el anillo en el que caben unos pocos pero altamente letrados, en el centro de la ciudad y en coincidencia con los órganos de poder. La existencia o primacía de estamentos privilegiados no significa que sus miembros conformen un todo unitario y armonioso, sino que con frecuencia en ese fondo mencionado más arriba las disputas se daban entre ellos mismos: aspirantes a un mismo cargo, integrantes de órdenes religiosas diferentes, autoridades y subalternos, herederos de viejas luchas entre provincias españolas, etc.

Una amarga sensación de desplazamiento, dice Brading, les producía a los descendientes de conquistadores ver nuevas oleadas de colonos llegar y darse aires y reclamar preferencias por ser españoles; una sensación de desprotección, caer en la cuenta de que sus padres no habían sido capaces de obtener de la Corona el gobierno práctico de los países por los que habían luchado para poseer. Diría el cronista peruano Antonio de la

Calancha: “los nacidos en ella [Perú] son peregrinos en su patria; los advenedizos son los herederos de sus honras” (Brading, 1998: 164). El propósito era servir a la Corona ejerciendo la administración política y eclesiástica del reino de las Indias, pero ese beneficio les era negado, junto con el de la perpetuidad de las encomiendas y el derecho de prelación (Lavallé, 2002: 2). Los criollos eran sospechados de deslealtad a la Corona por sus lazos más desajustados y por la sensación de desposeídos. Las teorías físicas y climáticas que en el Renacimiento justificaron la superioridad del europeo por sobre el “indio” sirvieron más adelante para acusar al mestizo y al criollo de las mismas faltas, dadas por las condiciones de la vida en América o incluso por lactar de nodrizas nativas (Lavallé, 2002: 3). Como explica el historiador francés Bernard Lavallé:

Dada la naturaleza y el funcionamiento de los ataques españoles, la expresión de la identidad criolla, indisociable de su dignidad, pasó pues primero por la afirmación de la no diferencia entre criollos y peninsulares, por el alegato en favor de la hispanidad sin tacha ni decadencia de los españoles nacidos en América.

De manera evidente y natural, el discurso criollo se presenta, desde sus inicios y sobre todo, como un contraataque organizado, como un contra discurso. Se esforzaba por contradecir los argumentos europeos más contundentes y corrosivos, en primer lugar el de la influencia nefasta del clima y del ambiente. Ya que lo esencial procedía del cuestionamiento de su país, el alegato criollo se abría forzosamente por el vibrante elogio de la tierra peruana (2002: 4).

Varios serán los puntos en los que deberán mostrar sus aptitudes: los rasgos hispánicos (físicos, morales, intelectuales, religiosos) no sólo estarán presentes en su

totalidad en los criollos, sino que además aparecen mejorados. Por otro lado, algo que los peninsulares no podrán tener nunca –y acaba siendo imprescindible para un adecuado manejo de los asuntos indianos– es un conocimiento de primera mano de la lengua y la cultura indígenas, lo que los convertía, en su parecer, en inmejorables administradores del virreinato.⁴⁶ Es importante notar que, aun cuando se asume la idea de una “totalidad peruana” en donde también cabe la ‘república de indios’, por la que el criollo velaría en pos de un bien común (Mazzotti “Indigenismos del ayer”), en todos los casos marcan la diferencia entre ambos estamentos, en una actitud de tipo paternalista.

Nuestra contextualización anclará, por lo tanto, en algunas expresiones culturales y letradas de la configuración de una subjetividad criolla o americana, diferenciada desde el principio (desde la figura de los conquistadores) de la metropolitana. Al respecto (sobre el siglo XVII) dice Mabel Moraña:

Ese fenómeno de imposición verticalizada de los discursos dominantes y de contaminación de los valores y hasta de los principios de legitimación del sector hegemónico en los sectores subalternos, tiene, sin embargo, su reverso. Me refiero al “fenómeno de retorno” por el cual los sectores dominados en determinado momento de la historia comienzan a activarse hasta generar respuestas sociales diferenciadas. Estas respuestas tendientes a impugnar el discurso hegemónico y los principios de legitimación en los que éste se apoya, se desarrollan y afianzan hasta constituir formas alternativas dentro de la totalidad social (1998: 23).

⁴⁶ Dice Mazzotti al respecto: “Muchos criollos, especialmente los del clero, alardeaban de saber en detalle algunas de las costumbres ancestrales de los indígenas. Este argumento no es extraño, ya que aparece constantemente en muchos reclamos presentados por autoridades eclesiásticas, que esperaban colocar a sus sacerdotes criollos en las parroquias, reemplazando a los peninsulares y recién llegados frailes de las distintas órdenes, y haciendo más eficaz el control sobre las prácticas idolátricas de los indígenas”. “Oro material, oro espiritual” 398.

Esta idea implica que hasta ese “determinado momento” las respuestas sociales no se diferenciarían de las españolas, con lo cual no estamos de acuerdo.⁴⁷ El territorio de las Indias formaba parte del Imperio español, por lo cual toda la estructura pergeñada con el fin de conservar y extender el Imperio fue trasladada al territorio americano.⁴⁸ Las estructuras intentaron fijarse de manera análoga, pero la idea de la *tabula rasa* era sólo una ficción, por lo que la imagen del “trasplante” era imposible, principalmente en los centros urbanos donde existían tradiciones precolombinas fuertes.⁴⁹ Por otro lado, la lejanía de la Corona y la tardanza que eso generaba en sus respuestas, generó conflictos desde el comienzo (nos referimos al resentimiento de los conquistadores y primeros pobladores ‘americanizados’ que se sentían mal recompensados por la Corona y afirmaban sus derechos en contraposición a los residentes de la Península, quienes controlaban los mecanismos de poder, prebendas y recompensas destinadas a los pobladores de Indias). No habría habido nunca, según puede vislumbrarse a lo largo de los documentos escritos y trabajos de historiadores, una plena y satisfactoria adecuación (política e identitaria) de los criollos o indianos en el gran contexto de la monarquía hispana. Esta conciencia de diferenciación y búsqueda de igualdad al mismo tiempo es lo que ha sido visto como contradictorio en la figura del letrado criollo, quien por momentos se posiciona en una defensa ferviente de la misma institución a la que en otros reclama agresivamente atención, en una especie de adaptación retórica en que los posicionamientos permiten desplegar diferentes estrategias discursivas según el objetivo.

⁴⁷ Cf. Lavallé, Bernard: “El criollismo y los pactos fundamentales...”, donde el historiador afirma, para el caso del Perú, que “el llamado criollismo fue ya notable desde las primeras décadas de la presencia hispana en América.” p. 38.

⁴⁸ Cf. Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*.

⁴⁹ Cf. Picón-Salas *De la conquista a la independencia* y Rama, *La ciudad letrada*.

Los reclamos y pedidos, citábamos entonces a Moraña, van tomando vigor a medida que se van fortaleciendo como clase o como grupo diferenciado, “hasta constituir formas alternativas dentro de la totalidad social”. En el período que nos ocupa, sin embargo, esas respuestas no estarían tendientes a impugnar el discurso hegemónico y mucho menos los principios de legitimación en los que éste se apoya, como afirma Moraña, sino que todavía los esfuerzos tienden a una mejor inserción y participación en ese mismo discurso (a esa plena adecuación política e identitaria), torciendo, sí, algunas aristas en el desarrollo de estrategias para una mejoría de sus condiciones. Las reivindicaciones, como conjunto global en el que se insertan las de los poetas y letrados en general, se orientaban a poder ocupar las posiciones de privilegio dentro del Imperio. Es en el momento en que los reclamos de posesiones hacen que el sector criollo entre en abierto conflicto con la metrópoli (ya en el siglo XVIII) que los principios que legitimaban al Virreinato como posesión ultramarina del imperio español van a entrar en cuestión, al menos de manera superficial.⁵⁰ Dice Humboldt: “Desde la Paz de Versalles y, sobre todo, desde el año 1789, se oye con frecuencia decir orgullosamente: ‘Yo no soy español, soy americano’” (Brading, 1998: 226). Concluimos esta idea con palabras de Hampe Martínez, en el siglo XVII

lo que primaba entre la población indiana de origen blanco-español era la conciencia de una historia vivida en común por ser todos descendientes de los primeros colonizadores y hallarse afincados con profundos intereses en la tierra (1998: 228).

⁵⁰ Tanto Lavallé (“Americanidad exaltada...”) como Rama (*La ciudad letrada*) coinciden en que el cambio del tipo de gobierno significó mayormente el traslado de los beneficios de que gozaban los españoles a manos de la elite criolla, sin una transformación estructural de los principios políticos y sociales.

Respuestas

La conciencia que, entonces, comparten en este período es la de su innmerceda posición inferior respecto de la metrópoli. No están pensando aún, repetimos, en una separación respecto del centro español, sino en una completa y total inserción dentro de ese centro. Las respuestas y los modos de revertir esa inferioridad fueron numerosos. De hecho es una constante en los discursos y las letras virreinales, de manera explícita o solapada, en los preliminares o en el texto principal, defensiva u ofensivamente, etc. Los rasgos hispánicos que se exaltaban eran, sobre todo, la religiosidad y el entendimiento. De éste último veremos algunos ejemplos. En las crónicas de Salinas y Calancha se verán defensivas pseudo científicas y en los sermones del Lunarejo una actitud algo más madura y que no responde solamente a las injurias peninsulares sino que es asimismo parte, justamente, de su cultura y educación humanistas y barrocas.

Fray Buenaventura de Salinas (1592-1653), nieto de un conquistador, en el *Memorial de las historias del Nuevo Mundo, Pirú* –tomado de *Orbe indiano* de Brading–, no va a poner en cuestión en ningún momento, a pesar de las quejas efectuadas, el justo derecho de la Corona a gobernar sobre el Nuevo Mundo, derecho conferido por la Santa Sede. Su propósito, al escribir el *Memorial*, era despertar la conciencia del rey para que cumpliera con sus deberes en las Indias. No proponía una reforma de principios, sino un mejoramiento de la situación del Perú. El petitorio incluía que los corregidores fueran criollos y no españoles, que se enriquecían en pocos años y volvían con la fortuna a España; o que éstos tuvieran que comprar terrenos o propiedades para hacer asiento en las Indias; o que, ya que toda la producción minera iba a parar a la Corona española, ésta no dejara indefenso al Perú contra los holandeses por gastar todo para mantener los ejércitos

españoles, etc. Y ante el maltrato, la indiferencia y el desprestigio (la ya comentada difamación peninsular sobre que los nacidos en Indias poco valían moral e intelectualmente), va tomando forma la propia identidad (de manera relacional, cf. Mazzotti “Indigenismos de ayer”), la defensa y afirmación de uno mismo: “¿Son por ventura los nacidos en el Perú labrados de diferente masa y sangre que los de España?” De hecho, la constelación y el clima del Nuevo Mundo, dice Salinas frente a la idea de que los aires americanos echaban a perder, “nos levanta y ennoblece los ánimos”. “*Iguales* en carácter e inteligencia –dice Brading– a los españoles de Europa, no ocupaban altos cargos precisamente por el desdén en que los tenía la Corona.” (1998: 348) Salinas va a realizar un breve recorrido por el pasado indígena del Perú, repitiendo en gran medida lo relatado por Guamán Poma, en el sentido de la observancia del derecho natural y la adoración a un único Dios por parte de los Incas. En este mismo sentido, deploró el maltrato ejercido a los indios, sobre todo a cargo de los corregidores, y prefirió la tiranía inca a la “cruelísima” de los conquistadores. Sin embargo elogió a los españoles por su valor heroico, sobre todo a Pizarro, a quien las circunstancias no habían favorecido y había demostrado su grandeza soportando innumerables dificultades. A la vez que defender a los indios de la explotación, Salinas celebraba el establecimiento espiritual en Lima, enumerando los talentos de la elite criolla que egresaban del Colegio Jesuita o la Universidad de San Marcos: otro tópico ampliamente desarrollado por los criollos fue la exaltación de la riqueza intelectual a la par de la material⁵¹. En esta obra Perú no sólo sustenta a España enviándole sus metales sino que a la par produce excelentes sujetos. En definitiva, en el *Memorial* de Salinas están expresadas las quejas, ambiciones y reclamos y los argumentos respaldatorios.

⁵¹ Dice el Lunarejo “en el reino peruano todo es de oro -una edad de oro, siglos de oro-, y en él se encuentran fértiles ingenios” (en Redmond, Walter: “Defensores de la hispanoamérica intelectual”).

Antonio de la Calancha, religioso agustiniano (1584-1654), fue “el cronista que mejor expresó la mentalidad de la generación de criollos que pululaban por los claustros y colegios del Perú” (Brading, 1998: 353). En general comparte con Salinas sus críticas y sus alabanzas, si bien se empeñó en un minucioso cálculo astrológico para medir la influencia de las constelaciones en el carácter de los habitantes del Perú y con ello desmentir acusaciones falsas como las de Juan de la Puente y sus discípulos (“Influye el cielo de la América, inconstancia, lascivia y mentira: vicios propios de los indios y la constelación los hará propios de los españoles que allá se criaren y nacieren.” (Brading, 1998: 225). Busca la autoridad de los antiguos para sostener que el clima del Perú era especialmente favorable para engendrar ánimos señoriles:

Los criollos deste Perú son de agudos entendimientos y de felices memorias, acelérase en los niños el uso de la razón, y alcanza más de doce años, que en otro reyno uno de cuarenta... Sobran abilidad y letras, si por estar lejos faltan la aventura y el premio. (346)

En relación a lo que comentábamos sobre Salinas y su actitud ante la ‘república de los indios’, Calancha es bien claro al respecto: los aires del Perú surten efectos hiperbólicamente positivos en los criollos, pero no en los indígenas, así como el sol derrite la cera pero, contrariamente, endurece al barro, pues una misma causa puede tener efectos contrarios. Aquí queda asentada, como bien señala Mazzotti (1996: 181) la diferencia esencial entre ambas naciones.

En ese sentido, la heterogeneidad reconocida de la totalidad social es el principio rector para un diseño en el que los criollos resultan tener todas las virtudes posibles y se encuentran en la cúspide moral e intelectual de las naciones convivientes en el mismo territorio (Mazzotti, 1996: 181).

Entendimientos exaltados

Un autor que se ocupa de su propio enaltecimiento en lo que a entendimiento y razón se refiere, es Juan Espinosa Medrano, o el Lunarejo (Cuzco, 1629?-1692). Educado en el Colegio San Antonio Abad, llega al final de su vida habiendo recorrido una carrera notable. Si, como asegura Cortés de la Cruz en el “Prólogo” a *La novena maravilla* (el compendio de sermones publicado de manera póstuma), “Fue hijo de sus obras este nobilissimo sugeto [...] que la nobleza, no solo se puede heredar, sino también adquirir”, Espinosa Medrano tuvo que demostrarse como intelectual docto y de alto entendimiento para ocupar el lugar que juzgaba merecer: “Nobleza ay de los padres heredada, / con propria virtud otra adquirida, / con el *saber* la otra es alcançada” consta en *El cisne de Apolo* (Carballo 60, el subrayado es nuestro).

Es en esta búsqueda de reconocimiento, autolegitimación y pertenencia donde debe enmarcarse la producción concionatoria de EM, sin perjuicio de su objetivo religioso. Esto nos permitirá analizar discursivamente los sermones en relación al sistema cultural y lingüístico del momento. Como declara Luis Jaime Cisneros: “La prosa de estos sermones, por el artístico trabajo de que dan prueba, muestra mejor el perfil humanista y académico de EM antes que el de su actividad pastoral” (1998: 173).

Junto con el obvio objetivo doctrinal inherente al sermón desde sus inicios y el de *persuadere* propio de la oratoria están las prerrogativas contrarreformistas para acceder a lo más profundo de la voluntad del auditorio, la apelación a los distintos niveles emotivos del público, la necesidad de calar hondo en él mediante todos los artificios posibles. Además, la exigencia de preparación por parte del Concilio de Trento lleva a la necesidad de evidenciar estudio, conocimiento y formación por parte del predicador. Las citas de autoridad (que

protegían, por otro lado, de la censura inquisitorial) proliferan, no sólo las de la Biblia y los Padres de la Iglesia, sino también de otros autores sagrados y profanos, constituyéndose en signo de erudición. Aun cuando las letras humanas no tenían el peso axiomático de las divinas, eran apreciadas y muy admiradas. Si bien la preceptiva sagrada se empeñaba en conservar el lugar de humildad y ‘perfil bajo’ de los predicadores, en la práctica el púlpito pasa a ser otro lugar de enunciación apropiado para la demostración de ingenio, conocimientos y novedad. De manera correlativa, el público esperaba ese despliegue y – aunque censurado esto también por todos los preceptistas– juzgaba y criticaba al predicador por su sermón.

Este tipo de práctica sirve al predicador, además, en “[e]l contexto cultural en la Colonia [que] constituye un medio difícil y agresivo” (Hopkins Rodríguez, 2002: 973), para los fines de la autolegitimación y reconocimiento de sus pares, con quienes comparte las desventajas de vivir alejados de España, desventajas que buscan paliar justamente con la valoración del propio talento equiparable al peninsular. En este sentido adquiere importancia la relevancia que se le otorga al criterio del público europeo, a cuyo reconocimiento también aspira el letrado colonial (Hopkins Rodríguez *Poética colonial* 22). Ejemplo de esto aparece en la Dedicatoria de Lopez Davalos de los *Sermones varios que dixo en el Perú* de Hernando de Herrera a Pedro Portocarrero:

Este pues genial afecto del suelo patrio⁵², me ha tenido en todos tiempos tan deseoso de ver represa[e]ntar en el teatro de Europa tan eminentes sugetos, è ingenios grandes en todas ciencias, como aquel cielo produce, quando lastimado de que en tan retirado

⁵² “La alusión al concepto de patria para designar a América como entidad diferente de Europa, y la referencia al valor equiparable de los ingenios americanos con los del viejo mundo, constituyen un tema fundamental en nuestra historia” (Hopkins Rodríguez, *Poética colonial* 34).

Orbe representen solos, y sin testigos talentos tales, sin mas teatro, que su conciencia, aunque sea este el mejor para el aplauso de su virtud (1675: 3).

Es evidente que aun cuando el razonamiento más piadoso considera que la conciencia es el mejor lugar para juzgar el talento, el claro objetivo es Europa para que Perú quedase honrado, pues “con ninguna cosa se honra mas una Patria, que con los Sabios [aunque] siempre les dificulta su misma cuna” (1675: 4).

En este sentido, los sermones que predicaba Espinosa Medrano –teniendo en cuenta que nos han llegado sólo panegíricos, que pertenecen al género epidíctico y permitían un lenguaje más ornado y elevado que los estrictamente morales– parecen ser en sí mismos un arma de defensa y alarde. Aun cuando es opinión aceptada que el público que acudía a escuchar los sermones era variado (Rodríguez Garrido, Hopkins Rodríguez, Cisneros) y que los niveles de recepción, aunque diversos, alcanzaban a la totalidad del auditorio, lo cierto es que continuamente hay marcas que direccionan el discurso erudito al sector más elevado del público, el letrado, sus pares, los ‘maiores’: “lo que priva es la conciencia de que el sermón es un evidente espectáculo para entendidos, un lujo del espíritu. No parece estar previsto otro tipo de interlocutor” dice Cisneros (1984: 4). En este sentido consignamos unas pocas marcas en los sermones del Lunarejo:

Coligìò pues *à posteriori* (como dezis los Logicos) lindamente Gregorio (Espinosa Medrano, 1695: 22a)

Hallo, que literalmente es esta una Antifrasis, que llaman los Retoricos, quando la cosa significa mejor al revès, como dezis, de lo que el nombre suena. 27a

Con què Cytara? Con la Eucaristica, que esso suena, y esso se deletrea: Anagramma lo
llamais allà los Poetas: *Eucharistia*. Con los mismos caracteres dize: *Cythara Iesu*. 43b
Què es esto señores? 57a
Escuchadme Theologos 60
escuchad Theologos una profundidad de el Abad Ruperto 100
no os parezca Retoricos, que esto solo es Prosopopeya; 105
por ser la vision beatifica obra *ad extra*, que dezis los Teologos 108b

En todos los casos citados el autor hace una exposición de su capacidad erudita y apela al grupo al que va dirigida esa alusión (aunque también la explica, para aquel receptor que no es especialista). A diferencia de las exposiciones enciclopédicas (que también las hay abundantes), éstas demuestran un uso personal del entendimiento, no un catálogo de saberes hallables en una poliantea.

El Lunarejo se esforzará para que sus piezas concionatorias sean un “lujo del espíritu”, que satisfagan los requisitos a los que el público estaba acostumbrado, dada la vida cultural que se respiraba en el interior de la ciudad letrada y más allá también; que cumplan con la tendencia barroca de asombrar e innovar. Porque, como dice Emilio Alarcos para el caso español: “el público cortesano acudía a los sermones, más que en busca de enseñanza y adoctrinamiento moral y religioso, en demanda de deleite literario.” (173.) Los predicadores, inmersos como estaban en la corriente cultural de la época, iban detrás de ese objetivo literario, sin que el lucimiento de una lograda elocuencia fuera en desmedro de la profundidad de contenidos doctrinales.

Este clima aparece ilustrado en la anécdota consignada por Agustín Cortés de la Cruz en su prólogo a *La novena maravilla*:

El P. Iuan de Mena, de la Compañía de Iesus, Cathedratico de Theologia, sapientissimo, cada vez que predicava el Doctor, dezia à su compañero: Padre, coja su manteo, y vamos à oir cosas que nunca hemos oido (Espinosa Medrano, 1695: ii).

El habla culta estaba difundida en un sector más amplio que el de la elite, aunque no a toda la sociedad. No sólo las explicaciones sino también la sensualidad de la frase permite llegar, a través de los sentidos, también a quienes no ‘penetran’ en el alto nivel de interpretación, oponiendo un modo de persuasión por el lado del goce de la voluntad y no de la razón.

Tales demandas actuarán sobre el impulso de composición de los sermones, que tenderá a las complejizaciones barrocas y refinamiento expresivo e ingenioso que la época le marcan: no sólo en la estructura (cf. Rodríguez Garrido, 1988: 28 y ss.) sino sobre todo en la *elocutio*. Si bien somos conscientes de que lo que nos llega es “lengua muerta”, sólo una parte de lo que realmente fue la prédica de un sermón (como el texto de una comedia), creemos que no es ocioso indagar en la parte escrita y, no es un dato menor, publicada (es decir que el compendio esperaba lectores), para detenernos en algunos usos y recursos que, siendo parte del código en boga, aparecen singularizados por el uso particular de la pluma del Lunarejo. Es el de sus sermones un discurrir sinuoso en el que propone el tema y lo prueba desde ángulos diversos, atento al deleite del auditorio, para el que ofrece todo su caudal de conocimientos humanistas, teológicos, escriturarios.

De todos los recursos estilísticos de los que nos hemos ocupado en la tesis, sólo mencionaremos uno que conforma una muestra clara de lo que venimos exponiendo: el cultismo. El trabajo de Espinosa Medrano con los cultismos bien merecería un trabajo aparte. No sólo elige aquéllos que ya habían pasado al acervo cultural general, por el teatro

u otras formas de transmisión oral, sino que además consigna muchos cultismos más raros, como *fomes* (Espinosa Medrano, 1695: 54a), ‘voz puramente latina’ según el Diccionario de Autoridades (1730), y que es muy difícil encontrar en nuestra lengua. Terreros y Pando lo consigna en su *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes de las tres lenguas* (1787) como indisociable del sintagma latino ‘*fomes peccati*’, que se refiere al pecado de la concupiscencia. Así también *opificio* (Espinosa Medrano, 1695: 52b), que aún hoy no se encuentra en ningún diccionario. Es posible que varios sean de su propia invención (*numerosamente*, por ejemplo). A menudo usa formas cultas en alternancia con la forma evolucionada, como mancha/macula, lluvia/pluvia, macho/masculino, entre muchos otros pares. Otros cultismos, si no gongorinos sí asociados a esa corriente culta popularizada por el poeta cordobés, tienen también una marcada presencia. *Esplendor* aparece con una frecuencia altísima en los sermones, y era el vocablo más censurado por Barahona de Soto en su soneto “Contra un poeta que usaba mucho de estas voces”. El poema satírico comienza con “Esplendores”, luego repite “otra vez esplendores”, en el séptimo verso nuevamente “otra y quinientas veces esplendores, / más esplendores” y tres versos más abajo “de esplendor otro poquito” (Alonso, 1961: 88). Lo mismo pasa con piélago, fineza, cadáver, crédito, canoro, cándido, armonía, fausto, funesto, céfiro, cóncavo, fatal, ilustre, para mencionar sólo algunos de los cultismos censurados que usa el Lunarejo.

De la gran abundancia de cultismos que se registran en los sermones del Lunarejo, algunos de ellos fueron introducidos en el siglo XV, otros en el XVI y algunos son más recientes, según el catálogo de cultismos de Inmaculada Delgado Cobos. Al respecto, explica la investigadora:

Los términos cultos introducidos en siglos anteriores son necesarios no sólo como reflejo de una tradición arraigada, y cuyo conocimiento responde al gusto de los “mejores”, sino en tanto cumplen el papel básico de denominación de conceptos que siguen viviendo en la época (1987: 2684).

A esto, que viene de alguna manera a confirmar nuestro planteo acerca del uso de las posibilidades de la lengua y de la cultura para autolegitimarse como parte de los “mejores” agregamos, según venimos sosteniendo, las necesidades eufónicas y el gusto por las sonoridades esdrújulas y latinas en general, al que responde en gran medida la elección de tantos cultismos (“alamo humedo de la luziente resina” 4a). Por ejemplo, vimos los epítetos superlativos, que ponderan el objeto de la atribución en grado hiperbólico y además son proparoxítonos. Así también *vínculo*, *víbora*, *públicamente*, *lámina*, *nocturno*, *piélago*, *círculos*, *símbolo*, *pálida*, *diáfano*, *cándido*, por mencionar sólo algunos de los cultismos que aparecen en la primera parte del primer sermón de *La novena maravilla*. La frecuencia de latinismos es altísima, como podemos observar en dos pequeños fragmentos que pertenecen al mismo sermón, en los que subrayamos esas voces:

Para *obstentar* el *vencimiento* de el *sepulcro*, para *pompa* del *triunfo* (Espinosa Medrano, 1695: 4b)

Assi que nuestra Abeja de carne, que fue *candida* Açucena, y de Sangre, que coloreò *purpurea rosa*, *fabricò* el panal de su *Humanidad*, amasado con el *soberano néctar* de su Deidad, manà, que llovió del Cielo, rocío que baxò de las *inefables* nubes, como canta el *Profeta*. (4b)

O las perífrasis con las que invoca a las monjas del Convento de Santa Catalina:

A vosotras digo, *cándido vulgo* de *Serafines*; *Luzida constelacion* de *purezas*,
mejor *porcion* de los rebaños de Christo, *Angeles humanos*, Estrellas *canoras*,
que *solemnizais* à Maria concibiendo al Verbo, Celebridad muy digna de
Virgines (48a)

Tarea ardua sería hacer un recuento de los cultismos que aparecen en el compendio de sermones. En muchos casos el predicador repite antes o después la idea con palabras más vulgares, como en

La Concepcion de Maria como fausta, como pura anuncia al Mundo los gozos, y jubilos 52b

La de Maria es nuncio feliz de las alegrías del universo, principio alegre de la ventura de los siglos 52b

las sombras de la embidia los avia obscurecido yà, y borradoles la lumbre 238a

le son fausto anuncio, fortunado agüero de las clarissimas medras 246b

Pero hay también un gran número que no es explicado ni aclarado, lo que permite entender que el léxico culto era ampliamente utilizado –y comprendido– en algunos sectores de la sociedad virreinal peruana. Esto es muy importante también. Así como existen letrados que buscan ser considerados a la par –o mejor– de sus rivales españoles, existía una sociedad que exaltaba también en sí misma esos atributos, en idéntico afán: de esa manera proliferaban los santos, beatas, poetas, academias literarias, fiestas suntuosas, certámenes, celebraciones, etc. Se trataba de una sociedad que buscaba su propia identidad

en la adopción de la cultura en la que estaba inmersa, la humanista española, al tiempo que se veía instada a autopromocionarse y diferenciarse de la metrópoli, que otorgaba la norma al tiempo que se juzgaba a sí misma superior a las Indias. Éstas debían demostrar lo contrario, y de eso se encargan asiduamente.

Referencias bibliográficas

- Alonso, Dámaso. (1961). *La lengua poética de Góngora*. Madrid: CSIC.
- Arrom, Juan José. (1951). “Criollo: definición y matices de un concepto”. *Hispania* 34 2: 172-176.
- Brading, David. (1998). *Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*. Traducción de Juan José Utrilla. México: FCE.
- Carballo, Luis Alfonso de. (1958). *Cisne de Apolo*. Edición de Alberto Porqueras Mayo. Madrid: CSIC.
- Cisneros, Luis Jaime. (1984). “Sobre Espinosa Medrano: predicador, músico y poeta”. *Cielo Abierto* X 28: 3-8.
- . (1988). “Adverbios en el Lunarejo”. *Annexes des Cahiers de linguistique hispanique médiévale* 7 1: 173-180.
- Delgado Cobos, Inmaculada. (1987). *El cultismo en la oratoria sagrada del Siglo Oro: (1580-1633)*. 4 tomos. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Espinosa Medrano, Juan de. (1694). *Apologetico en favor de D.Luis de Gongora, principe de los poetas lyricos de España: contra Manuel de Faria y Sousa, cavallero portugués*. Lima: Imprenta de Juan de Quevedo y Zarate.

---. (1695). *La novena maravilla nuebamente hallada en los Panegiricos sagrados qen varias Festividades dixo el Sor. Arcediano Dor. D. Iuan de Espinosa Medrano primer Canonigo Magistral Tesorero Chantre y finalmente Arcediano de la Cathedral del Cuzco en los Reynos del Piru*. Valladolid: por Joseph de Rueda.

Herrera, Hernando de. (1675). *Sermones varios que dixo en el Peru el M.R.P.M. Fr. Hernando de Herrera del Orden de Predicadores, Calificador del Santo Oficio, Doctor y Catedratico de la Universidad de San Marcos de los Reyes*. Barcelona: Antonio Lacavalleria.

Hopkins Rodríguez, Eduardo. (2002). "La problemática del receptor en Juan Espinosa Medrano". *Homenaje a Luis Jaime Cisneros*. Lima: Fondo Editorial PUCP. Pág. 973-1007.

---. (2003). *Poética colonial*. Lima: PUCP.

Lavallé, Bernard. (2002). "Americanidad exaltada/hispanidad exacerbada: contradicción y ambigüedades en el discurso criollo del siglo XVII peruano". *Sobre el Perú: Homenaje a José Agustín de la Puente Candamo*. Tomo II. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.

Maravall, José Antonio. (1981). *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel.

Mazzotti, José Antonio. (1996). "La heterogeneidad colonial peruana y la construcción del discurso criollo en el siglo XVII". *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de Homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Ulises Juan Zeballos Aguilar y José Antonio Mazzotti (eds.). Filadelfia: Asociación Internacional de Peruanistas. Pág. 173-196.

---. (1998). "Indigenismos de ayer: prototipos perdurables del discurso criollo". *Indigenismo hacia el fin de milenio. Homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Mabel Moraña (ed.). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Pág. 77-102.

Moraña, Mabel. (1998). *Viaje al silencio*. México: UNAM.

- Picón Salas, Mariano. (1994). *De la conquista a la independencia*. México: FCE.
- Rama, Ángel. (1980). “La señal de Jonás sobre el pueblo mexicano”. *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. Pág. 19-65.
- . (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del norte.
- Ramos, Julio. (1996). “El proceso de Alberto Mendoza: paradojas de la subjetivación”. *Asedios a la heterogeneidad cultural*. Mazzotti y Zeballos Aguilar, coords. Filadelfia: Asociación Internacional de Peruanistas.
- Real Academia Española. (1730). *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...]*. Compuesto por la Real Academia Española. [Autoridades]. 6 tomos. En <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>.
- Redmond, Walter. “Defensores de la hispanoamérica intelectual. Textos neolatinos del siglo XVII.” <http://www.fas.harvard.edu/~icop/walterredmond.html> (Consultado en 2010)
- Rodríguez Garrido, José Antonio. (1988). “Aproximación a la oratoria sagrada de Espinosa Medrano”. *Boletín del Instituto Riva Agüero* 15: 11-32.
- Terreros y Pando, Esteban. (1787). *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes de las tres lenguas*. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, hijos y compañía.

“HUMANISMO” HISPÁNICO Y RESISTENCIA INDÍGENA: EL SINGULAR CASO DEL *REQUERIMIENTO*

David Mauricio Solodkow

Universidad de los Andes (Colombia)

[...] los tales infieles, antes de que contra ellos se inicie una guerra, deben, siendo posible, ser amonestados a abrazar y venerar con todas sus fuerzas la muy verdadera fe de Cristo.

Fray Matías de Paz. *Del dominio sobre los indios*

Mucho se ha argumentado acerca del carácter “diferencial” del colonialismo español con relación a las otras naciones conquistadoras como Inglaterra y Francia. El principal argumento ideológico de esta supuesta “diferencia” es que España se dedicó, como ningún otro poder imperial, a instrumentar un aparato legal cuyo objetivo era impartir “justicia” y darle un marco ético a su propia expansión territorial. No trato aquí de mostrar cuál colonialismo (francés, alemán, inglés o español) fue menos nocivo, violento o belicoso, sino de comprender los antecedentes y las consecuencias de un documento tan absurdo como el *Requerimiento*, señalando la ironía contenida en la imposible existencia de una “conquista consensuada” con el conquistado.

Curiosamente, Lewis Hanke, quien conocía la condena que Bartolomé de Las Casas había efectuado sobre el accionar de España, a la cual le pedía la *restitución total* y

definitiva de las Indias, también creyó ver en las interminables disputas jurídicas y teológicas de la Corona española una “racionalidad jurídica” que, en cierto sentido, la excusaba de sus violentas acciones en el Nuevo Mundo:

Otras naciones enviaron temerarios exploradores que establecieron y hasta saquearon imperios; pero ningún otro pueblo europeo, antes o desde la conquista de América, se lanzó a la lucha por la justicia como lo hizo el español a poco del descubrimiento de América y a través de toda la decimosexta centuria (Hanke, 1949a 3).

Es preciso señalar que dos cosas muy distintas son las *buenas intenciones*, el dedicado afán voluntarista, las ideas y las leyes y, por otra parte, los hechos y sus *consecuencias* históricas. Como ha señalado Silvio Zavala, si bien es cierto que podemos probar la existencia de una evolución legal y teórica que tendía a “suavizar” el trato al indígena, es muy complicado: “saber hasta qué punto difirieron en la práctica las pacificaciones del último tercio del siglo XVI de las conquistas de principio de la centuria” (1988: cxxviii). Recordemos que, más allá de las interminables discusiones, libros y debates que se produjeron en simultaneidad con la expansión colonial e imperial de España, el resultado de dicha expansión terminó con la esclavitud del hombre y la mujer americanos y finalmente, como en el caso de las islas del Caribe, con su exterminio casi total.⁵³

De acuerdo con Carlos Jáuregui, tanto la justificación del colonialismo mediante su *tutela paternalista* (defensa del inocente) como la creación de los *Derechos humanos* del Otro americano, forman parte de la invención de la *Razón Imperial* (2005: 121-39). Como

⁵³ Como señala Marrero-Fente: “The most important contradiction of the colonial legal system is that as soon as more laws appear in Burgos, Valladolid, Barcelona and Madrid, more Indians are deprived of their rights and oppressed by the encomenderos”. (2010: 96)

muestra de esta incongruencia entre derecho (*iure*) y hecho (*facto*) baste decir que durante la segunda mitad del siglo XVI cuando triunfan el humanismo de Las Casas y Francisco de Vitoria, España gobierna con leyes lascasianas en los papeles pero a través de sus conquistadores y encomenderos, en cambio, ejerce el poder real con las ideas de Juan Ginés de Sepúlveda quien justificaba las “causas justas” para hacer la guerra al indígena. Estas discusiones y debates renacentistas pueden enmarcarse dentro de lo que Hayden White consideraba como el *retorno de lo reprimido* en el discurso del colonialismo, esto es, una culpa moral agazapada y la inconsciente formulación de una sospecha, a saber: que bajo el tratamiento brutal dispensado al Otro, el consumo de sus cuerpos y la supuesta inferioridad y salvajismo que se les atribuía, esos Otros también formaban parte de la “humanidad” (188).

No obstante, el *Requerimiento* fue un instrumento legal de justificación de la guerra contra el indígena cuya implementación es muy anterior a las discusiones salamantinas de Francisco de Vitoria, Juan Ginés de Sepúlveda y a los tratados de Las Casas de 1552. Si las *Ordenanzas* de Burgos servían para legislar en materia de repartimiento y servicio personal de los indígenas (esclavitud) en los territorios que ya habían sido conquistados o, para utilizar un eufemismo, “pacificados”, por su parte, el *Requerimiento* era un instrumento legal de guerra cuya enunciación debía realizarse *in situ*, en el instante que precedía a la invasión y ocupación de los europeos, dado que como señalaba Sepúlveda: “San Isidoro asegura que es injusta toda guerra que no ha sido formalmente declarada” (1997: 49). La lectura de este documento se realizaba en una lengua que los indígenas no podían entender; como afirmaba Las Casas: “haciéndolo a quien ni palabra dél entendían, más que si fuera en latín referido o en algarabía” (1992: 31). Por orden real, un escribano debía pararse frente a los indígenas y leerles una farragosa explicación teológica sobre la naturaleza y

origen del Dios católico, la historia de la iglesia y sus herederos (Cristo, San Pedro, el Papa), la concesión que el Papa en nombre Dios hacía de las tierras aborígenes a los Reyes Católicos, y del amor, caridad y bienes que seguirían de aceptar los indígenas su conversión al catolicismo. El documento que mentaba la “caridad” y el “amor” cristianos finalizaba, no obstante, con una amenaza de guerra, eventual asesinato y/o posterior esclavitud y saqueo de los bienes indígenas:

Si no lo hicierdes, o en ello dilación maliciosamente pusierdes, certifico que con el ayuda de Dios yo entraré poderosamente contra vosotros y vos haré guerra por todas las partes y maneras que yo pudiere, y vos sujetaré al yugo y obediencia de la Iglesia y de sus Altezas y tomaré vuestras personas y de vuestras mujeres e hijos y los haré esclavos, y como tales los venderé y dispondré dellos como su Alteza mandare, y vos tomaré vuestros bienes, y vos haré todos los males y daños que pudiere, como a vasallos que no obedecen ni quieren recibir a su señor y le resisten y contradicen; y protesto que las muertes y daños que dello se recrierem sean a vuestra culpa, y no de su Alteza, ni mía, ni destos caballeros que conmigo vinieron, y de cómo los digo y requiero pido al presente escribano que me lo dé por testimonio y sinado, y a los presentes ruego que dello sean testigos (documento incluido en Zavala, 1988: 215-17).

Sepúlveda en 1547, luego de la rebelión generada en América por las *Leyes Nuevas*, en un franco y abierto apoyo a la causa encomendera, interpretaba el *Requerimiento* como el fundamento jurídico para el comienzo justificado de la guerra contra el indígena. Según el personaje Demócrates, un teólogo y jurista ficcional creado por Sepúlveda en su obra *Demócrates Segundo*, existía un proceso lógico de la guerra y dicho proceso tenía etapas en

las que el *Requerimiento* funcionaba como el instrumento que daba inicio a las acciones mediante la declaración de guerra. En este sentido, lo que hacía “justa” una guerra, entre otras causas, según Demócrates era:

Primeramente, que se declare; esto es, amonestar a los indios a que acepten los grandes beneficios del vencedor y se instruyan en sus óptimas leyes y costumbres, se imbuyan de la verdadera religión y admitan el imperio del rey de las Españas , no sea que si obran contrariamente y rechazan su dominio, sean maltratados hostilmente por los españoles que con el fin de dominarlos fueron enviados por su Rey [...] Pero si, no haciendo caso de la amonestación y rechazando temerariamente a los embajadores, rehúsan con pertinacia tomar parte en la conferencia y se preparan para resistir, al ser derrotados, tanto ellos como sus bienes caerán en poder del príncipe vencedor para que se pueda decidir de ellos según su parecer, con tal que la prudencia y la razón de la paz y del bien público rijan su voluntad, con una norma que ha de aplicarse siempre al castigar al enemigo después de la victoria (62).

Muchas veces, la lectura de este documento se hacía en medio de un paisaje desierto y sin indígenas, otras veces, los indígenas huían despavoridos de la presencia española, como le sucedió al historiador Fernández de Oviedo y Valdés en el Darién. Algunos conquistadores lo leían desde el barco antes de llegar a la costa e incluso, como afirmaba Hanke, el documento muchas veces se leía: “a los árboles y a las chozas vacías cuando no aparecía nadie” (1949: 263). Luego de reproducir por completo este documento, Las Casas no sólo se burlaba de la arbitrariedad argumentativa del mismo sino que además afirmaba que el documento “manifiesta la ignorancia del Consejo del rey” (1992: 30). El

Requerimiento se convirtió en uno de los documentos más polémicos del aparato legal de España y, como tal, fue analizado, criticado y defendido por una gran cantidad de historiadores tanto del siglo XVI y XVII (Las Casas, Oviedo y Valdés, López de Gómara, Herrera) como por historiadores posteriores (Robertson, Helps, Bancroft, Means, Zavala, Hanke), filósofos de la ilustración (De Pauw) y miembros de la Iglesia (Vasco de Quiroga, Aguado, Nys). Comenta Hanke que Sir Walter Raleigh, en su *Historia del mundo* (1600), “llegó a pensar en distribuir por todo el imperio inca una especie de contra-requerimiento” (1949b: 255). Este documento —junto con la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552), de Las Casas— fue instrumental al desarrollo del aparato ideológico de la *Reforma* protestante para criticar y atacar la “barbarie” de España y sus procedimientos inhumanos dentro de los marcos teóricos y propagandísticos de la así llamada *Leyenda negra de España*.

Este instrumento legal que justificaba la guerra contra el indígena, su despojo y esclavitud, sustentado en bases teológicas, fue redactado por Juan López de Palacios Rubios en 1513 quien ya había participado en la creación de las *Siete proposiciones* y en las *Ordenanzas de Burgos* de 1512 junto con Matías de Paz y otros teólogos y juristas. La base ideológica y la doctrina teológica del documento hay que rastrearlas, no obstante, en continuidad con la España medieval y las doctrinas teocráticas del siglo XIII y, particularmente, en la teoría de Enrico de Sousa (ca.1210-1271), cardenal obispo de Ostia. Antonello Gerbi ha señalado que incluso el tono y la terminología del documento —a pesar de estar el mismo redactado en un contexto renacentista— son feudales (344). Los fundamentos, digamos teóricos, del documento también mantienen una tradición asociada con el mundo musulmán. Como ha mostrado Patricia Seed, el primero en notar esta

continuidad entre el mundo islámico y el *Requerimiento* fue Bartolomé de las Casas.⁵⁴ Sin embargo, Seed señala que, a pesar de los cuestionamientos lascasianos a la filiación islámica del *Requerimiento*, en dicho documento confluyen ambas tradiciones (la occidental y la islámica) para crear un híbrido, hijo de la modernidad colonial (94).

Existe una larga lista de conquistadores que debieron, por disposición real, hacer uso del *Requerimiento*. Incluso quedaron registrados numerosos episodios de la curiosa puesta en práctica de este instrumento de guerra. Como se dijo más arriba, el primer conquistador encargado de poner en funcionamiento las ideas del *Requerimiento* fue Pedrarias Dávila a través de uno de sus agentes, el famoso Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés (luego enemigo acérrimo de éste último y cronista oficial de Carlos V), quien fracasó en su intento de lectura a causa de la huída de los indígenas. Oviedo había llegado a Tierra-Firme (Santa María del Antigua) en la expedición de Pedrarias con el curioso título de “veedor de minas e de las fundiciones de oro” (1953 III: 227). Al parecer, sus dotes de escritor y letrado confluyeron en la decisión de Pedrarias de ponerlo al frente de la lectura del *Requerimiento*. Según nos cuenta Oviedo, el 14 de junio de 1514, al clarear el alba, partió la expedición de los trescientos hombres bajo una especial circunstancia: los religiosos que debían estar presentes, según mandaba la orden real, en la lectura del documento se quedaron —probablemente por temor— en el barco: “puesto que los religiosos predicadores, que el *Requerimiento* dice, se quedaron en los navíos hasta ver cómo subcedían las cosas” (1953 III: 229). Fue sabia la decisión de los predicadores dado que la resistencia indígena no sólo impidió la lectura del *Requerimiento* sino que también acabó con algunos hombres de la expedición. Oviedo pone de manifiesto con un tono

⁵⁴ De acuerdo con Patricia Seed: “The Islamic origin of the central, unfamiliar features of the Requirement was remarked upon by sixteenth-century Dominican friar Bartolomé de Las Casas. He repeatedly insisted that the wars of conquest fought by Spaniards in the New World were Islamic in inspiration” (92).

irónico y hasta humorístico la ineficacia de las órdenes que recibían los Adelantados y muestra que el sistema legal que la Corona intentaba implementar era irrisorio frente a las circunstancias de una conquista armada y a la resistencia indígena:

Quisiera yo que aquel Requerimiento se les hiciera entender primero; pero como cosa excusada o por demás, no se tractó dello [...] se le mandó [al gobernador] que lo hiciese antes de les romper la guerra a los indios, de esa mesma manera y peor lo hicieron después los particulares capitanes en muchas entradas (1953 III: 230).

No obstante estos incidentes narrados por Oviedo, el primer testimonio que tenemos de la lectura del documento lo dejó asentado el bachiller Martín Fernández de Enciso en su *Suma de Geografía* (1519). El documento fue leído por el bachiller a los indios cenú en territorios de lo que hoy constituye la actual Colombia. Indígenas a quienes el bachiller consideraba como una gente: “recia, belicosa; (que) usan arcos y flechas herboladas; andan desnudos todos hombres y mujeres” (219). Fue tan inteligente la respuesta de los indígenas, quienes consideraron que si el Papa había donado esas tierras “debiera estar borracho cuando lo hizo, pues daba lo que no era suyo” (221), que Enciso apenas sobrevivió para dar testimonio del acto legal en su *Suma*. Según refiere Hanke, luego de la lectura del Requerimiento los indígenas cenú:

trajeron algunas cabezas de sus enemigos que estaban clavadas en unas estacas, y les explicaron a los españoles que ellos mismos eran señores de aquella tierra y que no había necesidad de otro rey [...] los caciques le prometieron poner su cabeza en una

estaca la primera de todas. Enciso informó de que sólo había podido escapar a fuerza de golpes (1949b: 262).

Uno de los testimonios más significativos de la lectura del *Requerimiento* es el que tuvo lugar en 1533 en Cajamarca (Perú), a consecuencia del cual Francisco Pizarro (1478-1541), con ayuda del dominico fray Vicente de Valverde, encarceló a Atahualpa y tomó posesión del Perú.⁵⁵ Luego de santiguarse, el fraile leyó el documento y Atahualpa, siguiendo la postura de los cenú y muy enojado según Gómara, respondió:

Que no quería tributar siendo libre, ni oír que hubiese otro mayor señor que él; empero, que holgaría de ser amigo del emperador y conocerle, que debía ser gran príncipe, pues enviaba tanto ejércitos como decían por el mundo; que no obedecía al Papa, porque daba lo ajeno y por no dejar a quien nunca vio el reino que fue de su padre. Y en cuanto a la religión, dijo que muy buena era la suya, y que bien se hallaba con ella, y que no quería ni menos debía poner en disputa cosa tan antigua y aprobada; y que Cristo murió y el Sol y la Luna nunca morían, y que ¿cómo sabía el fraile que su Dios de los cristianos criara el mundo? (1979 I: 171)

De acuerdo con la *Historia del Perú* (la segunda parte de los *Comentarios reales*) del Inca Garcilaso de la Vega, Atahualpa —al igual que los cenú— comprendía que la petición requerida era ridícula y que carecía de sentido pero no ya para la lógica de su

⁵⁵ Según John Hemming: “La invasión del Perú fue única en muchos sentidos. La conquista militar precedió a la penetración pacífica: ningún comerciante ni explorador había visitado nunca la corte incaica, y no había ningún relato de viajero que describiera sus esplendores. La primera visión europea del supremo gobernante inca coincidió con su derrocamiento. La conquista empezó por el jaque mate: desde ese primer día, los peruanos quedaron no sólo divididos por la guerra civil sino además sin jefe, y para aumentar la confusión, el Inca cautivo seguía dando órdenes como monarca absoluto” (43-44).

propia cultura incaica sino en sí misma. Recordemos que el *Requerimiento* ofrecía toda una cadena de causalidades teologales que iban desde Dios y Jesucristo hasta el Papa y el Emperador. Después de desglosar la estructura político-jerárquico-teológica de los invasores y de señalar las incongruencias que la misma contenía, Atahualpa se negaba a pagar tributo a Carlos V:

Demás de esto me ha dicho vuestro hablante que me proponéis cinco varones señalados que debo conocer. El primero es el Dios, Tres y Uno, que son cuatro, a quien llamáis Criador del Universo [...] el segundo es el que dice que es Padre de todos los hombres, en quien todos ellos amontonaron sus pecados. Al tercero llamáis Jesucristo, sólo el cual no echó sus pecados en aquel primero hombre, pero que fue muerto. Al cuarto nombráis Papa. Al quinto es Carlos a quien sin hacer cuenta de los otros, llamáis poderosísimo y monarca del universo y supremo de todos. Pero si este Carlos es príncipe y señor de todo el mundo ¿qué necesidad tenía de que el Papa le hiciese nueva concesión y donación para hacerme guerra y usurpar estos reinos? Y si la tenía, ¿luego el Papa es mayor Señor y que no él y más poderoso y príncipe de todo el mundo? También me admiro que digáis que estoy obligado a pagar tributo a Carlos y no a los otros, porque no dáis ninguna razón para el tributo, ni yo me hallo obligado a darlo por ninguna vía. Porque si de derecho hubiese de dar tributo y servicio, paréceme que se debería dar a aquel Dios, y a aquel hombre que fue Padre de todos los hombres, y aquel Jesucristo que nunca amontonó sus pecados, finalmente se habrían de dar al Papa [...] pero si dices que a estos no debo dar, menos debo dar a Carlos que nunca fue señor de estas regiones ni le he visto (1959 III: 51).

Existen innumerables ejemplos históricos sobre el uso del *Requerimiento*. El gobernador de Cuba, Diego Velásquez, incluía el documento en sus instrucciones a Hernán Cortés del 23 de octubre de 1518. En su camino hacia México-Tenochtitlán en 1519 Hernán Cortés intentó leérselo a los indígenas mexicanos mediante traductores o “lenguas” —siendo uno de los pocos que aparentemente intentó traducir el documento— experimentando una tenaz resistencia que sirvió para justificar la guerra y el “daño” contra los mismos (2002: 45). Los conquistadores Gil González Dávila y Pedro Alvarado lo utilizaron en ciertas regiones de América central en 1524. Francisco de Montejo lo leyó en la conquista de Yucatán y Cozumel en 1527. El infortunado Pánfilo de Narváez lo llevó consigo en su desastroso viaje a la Florida en 1537. Francisco de Orduña y Francisco Castellanos lo implementaron en Guatemala en 1530. Nuño de Guzmán en su carnífera guerra contra los indígenas chichimecas y la fundación de Nueva Galicia entre 1529-1531, utilizó el documento como justificación de guerra ante la Audiencia mexicana. En las capitulaciones firmadas por el Adelantado Alvar Núñez Cabeza de Vaca en 1540 para hacerse cargo de la comandancia en el actual Paraguay y suplantar en el cargo a Martínez de Irala, también se exigió la lectura del *Requerimiento*. En la famosa búsqueda de las siete ciudades encantadas de Cibola (Kansas), Vázquez de Coronado llevó copia del mismo. También Gonzalo Jiménez de Quesada en la fundación del Nuevo Reino de Granada leyó el documento al cacique Saquesazippa en la actual Bogotá, “mientras languidecía en la prisión” (Hanke, 1949b: 272). El documento también fue leído, infructuosamente, a los araucanos de Chile en la expedición de Pedro de Valdivia. Más tarde, de acuerdo con Zavala, el documento también fue implementado en Filipinas en 1562 (1988: 488).

Como se puede observar, la lista es muy larga y no sería posible en este espacio hacer mención a todos los episodios. Sólo digamos que la utilización de este documento

aplicado en regiones geográficas harto disímiles y a poblaciones tan diferentes en sus aspectos culturales, produjo resultados y reacciones más o menos similares en las poblaciones indígenas de acuerdo con los testimonios de que disponemos. La mayoría de los indígenas americanos —salvo algunas excepciones— rechazaron frontalmente la autoridad papal, la soberanía de la Corona católica y la invasión armada luchando contra la superioridad bélica del invasor y resistiendo sus abusos, matanzas y saqueos. Este documento jurídico implicaba la negación total del indígena, de su cuerpo, de su palabra, de su cultura, es decir, se basaba en una anulación antropológica fundamentada en el supuesto “salvajismo” indígena. Una de las conclusiones más importantes que podemos sacar de esta revisión histórica es la no compatibilidad entre los sistemas jurídicos —sobre todo de los sistemas tutelares— y su aplicación concreta. De ahí que realmente no tenga mucha importancia remarcar el hecho que España haya desarrollado un amplio sistema legal sobre sus colonias a diferencia de otros poderes coloniales, sino más bien mostrar los resultados finales de los procesos de apropiación violenta de la vida y la tierra de los Otros y la aniquilación eurocéntrica de sus sistemas culturales. En el siglo en el que se construyen los fundamentos legales que darán forma a los “derechos humanos” (Las Casas) y al derecho internacional (Vitoria) se produce, simultáneamente, uno de los genocidios más grandes y con mayores consecuencias (políticas, económicas, religiosas, culturales) para la historia de la humanidad.

Referencias bibliográficas

Casas, Fray Bartolomé de Las. (1992). *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*.

André Saint-Lu, ed. Madrid: Cátedra.

---. (1965). *Historia de las Indias*. 3 vols. Agustín Millares Carlo, ed., Lewis Hanke, estudio preliminar. México D.F.: FCEM.

Cortés, Hernán. (2002). *Cartas de relación*. México, D.F.: Porrúa.

Fernández de Enciso, Martín. (1948). *Suma de geografía*. Madrid: Artes Gráficas.

Fernández de Oviedo y Valdés, Gonzalo. (1959). *Historia general y natural de las Indias*. 5 vols. Madrid: BAE.

Gerbi, Antonello. (1986). *Nature in the New World. From Christopher Columbus to Gonzalo Fernández de Oviedo*. Pittsburgh: U of Pittsburgh.

Hanke, Lewis. (1949). *Bartolomé de Las Casas. Pensador político, historiador, Antropólogo*. La Habana: Sociedad Económica de Amigos del País.

---. (1949). *La lucha por la justicia en la conquista de América*. Buenos Aires: Sudamericana.

Hemming, John. (1982). *La conquista de los incas*. México, D.F.: FCEM.

Jáuregui, Carlos. (2005). *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Córdoba, España: Casa de las Américas.

López de Gómara, Francisco. (1979). *Historia general de las Indias y Vida de Hernán Cortés*. 2 Vols. Caracas: Ayacucho.

Marrero-Fente, Raúl. (2010). *Bodies, Texts and Ghosts. Writing Literature and Law in Colonial Latin America*. Lanham, Boulder, New York, Toronto, Plymouth, UK: University Press of America.

Paz, Fray Matías de. (1954). *Del dominio de los reyes de España sobre los indios*. Silvio Zavala, introducción. México y Buenos Aires: FCEM.

Seed, Patricia. (1995). *Ceremonies of Possession in Europe's Conquest of the New World*. New York: Cambridge UP.

Sepúlveda, Juan Ginés de. (1997). *Demócrates Segundo. Obras completas*. Vol 3. Brufau Prats, J. estudio históricos, Coroleu Lletget, A., edición crítica y traducción. Pozoblanco: Artes Gráficas.

Vega, Garcilaso de la. (2005). *Comentarios reales del Inca*. 2 vols. México, D.F.: FCE.

Vitoria, Francisco de. (1967). *Relectio de Indis o libertad de los indios*. Pereña, L. y Perez Prendes, J. M., edición crítica y traducción. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

White, Hayden. (1978). *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore and London: The Johns Hopkins UP.

Zavala, Silvio. (1977). *La filosofía política en la conquista de América*. México, D.F.: FCEM.

---. (1988). *Las instituciones jurídicas de la conquista de América*. México, D.F.: Porrúa.

REFLEXIONES EN TORNO A PROCESOS DE FORMACIONES IDENTITARIAS Y CULTURALES

LA LENGUA NATIVA EN LOS PROCESOS IDENTITARIOS DE LOS ABORÍGENES

QOM (TOBA)

Margot BIGOT

CIC – CIUNR

Lengua e identidad

Los contactos lingüístico-culturales se dan entre grupos humanos que interactúan en determinados contextos de poder. La desigualdad de poder genera, en los grupos subalternizados, determinadas prácticas lingüísticas (bilingüismo, diglosia) diversos procesos de síncretismo cultural, y distintas modalidades de reacción al mundo dominante, entre ellas estrategias de resistencia étnica y consecuentemente *particulares procesos identitarios*.

La capacidad de la lengua de significar la cultura, las prácticas sociales, la cosmovisión de un grupo (función de significar) y el carácter social (colectivo) de la práctica lingüística (función comunicativa de la lengua) confieren a la lengua un rol destacable en los procesos identitarios.

El concepto de comunicación lingüística implica intercambio de ideas, informaciones, expresión de sentimientos etc. entre personas, en base a una lengua (sistema de signos) parcialmente compartida, y también a un conocimiento parcialmente compartido del contexto sociocultural (es decir de las convenciones que prevalecen en una comunidad, pautas culturales, creencias, etc.) Cada lengua es parte de una cultura, y tiene a su vez la capacidad de significarla en su totalidad, mediatizando -en función de la relación lengua-categorías cognitivas- la percepción de la realidad.

La interdependencia entre las funciones comunicativa y significativa de la lengua - los procesos de comunicación se llevan a cabo sobre la base de sistemas de significación y todo sistema de significación tiene por fin la comunicación (Eco, 1990)- hace que la intercomunicación instituya un mundo común de significaciones, ubicando a la lengua como medio por excelencia con el que las personas, tramando sus relaciones, se constituyen en sociedades diferenciadas: la lengua contribuye a sustentar la cohesión grupal, a la vez que establece la diferenciación extragrupal. Y es este poder cohesivo y diferenciador de la lengua que cimenta su función de marcador identitario.

Pero es en las situaciones de conflicto entre sociedad dominante/grupo subalternizado donde se hace más patente la relación entre lenguas y procesos identitarios. La lengua nativa del grupo subalternizado puede ser sustituida, manipulada, o visualizada como marca de pertenencia identitaria. La función identitaria de la lengua “sólo se hace visible para sus hablantes en situaciones individuales particulares -exilio o inmigración, por ejemplo- o por su notable capacidad integradora y movilizadora en situaciones de conflicto” (Arnoux, 1999:16).

La identidad étnica como proceso

Nuestra perspectiva se distancia de las concepciones de “identidad étnica” vinculadas a una idea de la cultura como esencia, en las que “identidad” se confunde con “idéntico” connotando inmutabilidad, cristalización. El concepto que utilizamos destaca el carácter procesual de la identidad en las complejas dinámicas culturales que se generan en contextos de contacto lingüístico cultural en condiciones de desigualdad. Entre los qom los procesos identitarios manifiestan matices diferenciales, aún en un mismo asentamiento, por condicionamientos socio-históricos, lugares de procedencia, parcialidades de pertenencia, a los que se agregan variables generadas localmente: tiempo de residencia en el asentamiento, frecuencia de la interacción con sectores de la sociedad regional, sincretismo cultural. No obstante la lengua nativa qom (que definimos como conjunto de variedades) es reconocida como cohesionador étnico y símbolo identitario transversal a los heterogéneos procesos étnicos identitarios.

Estrategias de resistencia étnica y procesos de síncretismo

Así como la supervivencia de numerosas lenguas y culturas indígenas latinoamericanas, en la encrucijada de procesos de genocidio, etnocidio, relaciones de dominio/sometimiento, exclusión socio-cultural y económico-política, está ligada a complejas estrategias de resistencia que los indígenas han ido elaborando en multifacéticas modalidades para responder a los distintos contextos de dominación, la interacción de indígenas tobas con segmentos de la sociedad regional/nacional en términos de desigualdad, ha generado también “estrategias de resistencia étnica”, formalizadas en:

distintas respuestas conscientes (encarnadas en reivindicaciones y propuestas indianistas) e inconscientes (reflejadas en actitudes, valores y pautas de conducta) que los miembros de un grupo local construyen (a nivel individual y colectivo) como réplica a las distintas expresiones concretas de coerción a las que son sometidos por el grupo dominante (Bigot, Rodríguez y Vázquez, 1992: 15).

Las estrategias de resistencia étnica sesgan los “procesos de síncretismo resultantes de las relaciones socioétnicas y consisten en una reestructuración de los marcos culturales cuando éstos han perdido funcionalidad ante un cambio situacional. Entre los que estos procesos reorganizan -mediante inclusión, exclusión y resignificación de elementos- las prácticas lingüísticas, las pautas de conducta intra e intergrupales, el sistema de valores y las normas jurídicas, las creencias religiosas y las prácticas relacionadas con el concepto de salud/enfermedad, a fin de mantener una relación más equilibrada con el medio en la actual situación.

Los procesos de síncretismo manifiestan distintos niveles de anclaje en la cultura ancestral que dependen de la capacidad de coerción que, de manera consciente y no consciente, ejercen los grupos para mantenerse dentro del marco de las costumbres, conductas y significados que se aceptan y comparten. En las zonas rurales la capacidad de coerción se expresa de manera más acentuada, y, en los asentamientos urbanos, entre los migrantes de esas zonas rurales.

Estrategias de resistencia etnolingüística

Una dimensión relevante de las estrategias de resistencia étnica es la de las “estrategias de resistencia etnolingüística” referidas al uso de la lengua nativa. En los asentamientos qom de Rosario se despliegan con una fuerte impronta de la red comunicacional toba que se establece en los “contextos de comunicación” que son los ámbitos de relaciones sociales en los que están insertos los indígenas tobas de los asentamientos a los que se vincula el uso de una u otra lengua: qom y español.

En el contexto intraétnico "local" y "supralocal" se utiliza casi exclusivamente la lengua qom. El contexto de comunicación intraétnico supralocal propicia la tendencia a reproducir en los asentamientos urbanos las pautas culturales y sociolingüísticas de los lugares de origen. Entre los grupos rurales hay un mayor porcentaje de monolingües qom (los contactos con segmentos de la sociedad dominante tienen una menor frecuencia) y el uso de la lengua qom es exclusivo en la comunicación cotidiana. Si bien las ciudades son generalmente los espacios donde el contacto de lenguas favorece la transferencia a la lengua dominante, entre los indígenas qom, las constantes migraciones de nuevas familias - en muchos casos monolingües qom- a los asentamientos de las ciudades, y los viajes periódicos que con distintos motivos realizan los miembros de familias ya asentadas (desplazamientos que constituyen una readaptación de los aspectos migratorios de la cultura original) trasladan a la ciudad los hábitos lingüístico-culturales de los lugares de origen. La lengua qom se utiliza en distintos dominios de la comunicación intraétnica (familiar, grupal, religioso) y se trasmite a las nuevas generaciones, neutralizando en parte los efectos de la urbanización.

El contexto de comunicación socioétnico está marcado por relaciones "desiguales" y "asimétricas". "Desiguales" entre una sociedad política y económicamente dominante (cuyos sistemas educativo, jurídico, de salud, etc. están diseñados en vistas a la población mayoritaria) y los indígenas tobas subalternizados o excluidos. "Asimétricas" entre la minoría qom y la sociedad mayoritaria-hegemónica que ejerce una fuerte dominancia - presión no deliberada o dominación simbólica para Bourdieu (1985)- por su prestigio lingüístico y cultural. El contexto de comunicación socio-étnico impone necesariamente a los qom el uso instrumental de la lengua dominante, el español.

Aspectos lingüísticos y sociolingüísticos

Las "estrategias de resistencia etnolingüística" se despliegan en dos aspectos interdependientes, uno "lingüístico" y otro sociolingüístico.

En el aspecto "lingüístico" se inscriben los procedimientos fonológicos, morfosintácticos y semánticos que se implementan para mantener la funcionalidad de la lengua qom ante la extensión del mundo referencial del contexto de comunicación intraétnico hacia elementos, objetos, conceptos de la sociedad regional/nacional.

Los estudios realizados en el asentamiento de Empalme Graneros (Rosario) con informantes autodenominados *no^o olganaq* (Bigot, 1993), revelaron el uso recurrente de procedimientos intralingüísticos e interlingüísticos en la estructuración del léxico correspondiente a los "nuevos referentes". Los mismos procedimientos se han detectado también en Miraflores (Chaco) (Bigot, 1996) con grupos rurales *rapigemlek*, y en el barrio Toba de Resistencia.

La incorporación de préstamos (procedimiento interlingüístico) para la formación de “neologismos léxicos” correspondientes a referentes apropiados de la sociedad de contacto, se ajusta a las restricciones impuestas por la fonología y la morfosintaxis de la lengua toba.

Tanto la incorporación de préstamos siguiendo pautas estructurales de la lengua qom como los procedimientos intralingüísticos (“extensión semántica” e “innovaciones léxicas”) que consisten en utilizar nuevas combinaciones de morfemas de la lengua qom para la formación de nuevas unidades léxicas, son recursos que, dentro del proceso evolutivo de mantenimiento de la funcionalidad de la lengua en las actuales circunstancias de vida, se inscriben en una perspectiva de resistencia etnolingüística. Son recursos que tienden a frenar la penetración de la lengua dominante en el proceso evolutivo de funcionalización.

El aspecto “sociolingüístico” remite al uso cotidiano de la lengua qom en la comunicación intraétnica y a su transmisión a las nuevas generaciones, condiciones necesarias para el mantenimiento de la una lengua, que se dan acentuadamente en los lugares de origen, pero que la lógica migratoria lleva también a las ciudades (Bigot 2007).

Entre ambos aspectos hay una relación de interdependencia. Diversos autores han testimoniado la desaparición de lenguas por falta de adecuación a nuevos cuadros culturales. Si la lengua no evoluciona adaptándose a las necesidades comunicativas de los hablantes, va perdiendo funcionalidad, confinándose a dominios de uso cada vez más restringidos hasta ser totalmente reemplazada.

Conclusiones

La valoración positiva de la lengua qom se sustenta en elementos afectivos: es la lengua de la comunicación cotidiana con familiares, amigos, vecinos, es percibida como inherente a la pertenencia étnica y es, por lo tanto, un componente central en los procesos identitarios.

Por otra parte, las estrategias etnopolíticas⁵⁶ han producido una emblemización de la lengua qom y constantes reclamos sobre la implementación de la educación intercultural bilingüe.

La apreciación negativa de la lengua toba vehiculiza informaciones, opiniones y acciones concretas de la sociedad de contacto -estigmatización, discriminación, exclusión- y se refuerza por el reconocimiento de la limitación de su función a la comunicación intraétnica, cuyo correlato es la valoración positiva del castellano centrada sobre la “utilidad” en la interacción cotidiana con segmentos de la sociedad local/nacional.

Y en el marco de las estrategias etnopolíticas el dominio del castellano es imprescindible para comunicarse con eficacia en los canales jurídico políticos de la sociedad dominante. Para estos nuevos mecanismos de resistencia indígena, el desempeño lingüístico en español, y en especial la lectura y la escritura, constituyen un importante factor de poder. La motivación prioritaria del aprendizaje del español ya no es sólo la salida laboral, sino también el acceso a un mayor nivel de educación que les permita contar con profesionales propios que puedan asumir la defensa de los derechos étnicos. En este

⁵⁶ Son las modalidades que asume la resistencia indígena en el ámbito de las negociaciones con la sociedad dominante, donde los indígenas, instrumentalizando la identidad indígena, recurren a la legalidad en defensa de sus derechos (Bigot, Rodríguez y Vázquez, 1995).

contexto, es posible que para algunos grupos el bilingüismo qom-español pueda devenir constitutivo en los procesos identitarios.

Referencias bibliográficas

Arnoux, Elvira. (1999). "Política lingüística: los contextos de la disciplina", en *Políticas Lingüísticas para América Latina. Actas del Congreso Internacional. Buenos Aires, 26 AL 29 de Noviembre de 1997*. Instituto de Lingüística. Facultad de Filosofía y Letras. UBA. Buenos Aires.

Bigot, Margot. (1993). "Resistencia étnica, estrategias lingüísticas", en *Actas de las Primeras Jornadas de Lingüística Aborigen*. UBA, Buenos Aires.

---. (1996). "Adaptación del léxico en situación de contacto lingüístico-cultural (Variedad de la lengua "qom" -toba- hablada en Miraflores- Chaco)", en *Papeles de Trabajo N° 5*. ISSN 0327-6147. Centro Interdisciplinario de Ciencias Etnolingüísticas y Antropológico-sociales. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario.

---. (2007). *Los aborígenes "qom" en Rosario. Contacto lingüístico-cultural, bilingüismo, diglosia y vitalidad etnolingüística en grupos aborígenes "qom" (tobas) asentados en Rosario*. Rosario: UNR Editora.

---. (2010). "Discriminación indígena. Los indígenas qom de Los Pumitas", en *Papeles de Trabajo N°19 – Ene/Jun 2010*. ISSN 1852-4508.

Centro Interdisciplinario de Ciencias Etnolingüísticas y Antropológico-sociales. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario. En:

http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_serial&pid=18524508&lng=es&nrm=isohttp://www.scielo.org.ar/pdf/paptra/n19/n19a04.pdf

Bigot, Margot; Rodriguez, Graciela; Vázquez, Héctor. (1992). "Acerca de la resistencia étnica y de la resistencia indígena", en *Papeles de Trabajo N°2*. ISSN 0327-6147. Centro Interdisciplinario de Ciencias Etnolingüísticas y Antropológico-sociales. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario.

---. (1995). "Construcción de liderazgos y de estrategias etnopolíticas en un grupo de familias tobas asentadas en la ciudad de Rosario", en: *Papeles de Trabajo N°4*. ISSN 0327-6147. Centro Interdisciplinario de Ciencias Etnolingüísticas y Antropológico-sociales. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario.

Bourdieu, Pierre. (1985). *¿Qué significa hablar?* España: Akal.

Eco, Umberto. (1990). *Semiótica y Filosofía del lenguaje*. Barcelona: LUMEN.

EL ESPACIO Y EL TIEMPO SIMBÓLICO EN *LA Balsa de Piedra* de José

Saramago

Renata Bacalini

UNR- CONICET

El espacio⁵⁷

En la novela se relata la historia de la escisión de la Península Ibérica que se inicia con la ruptura de los Pirineos y continúa con la transformación de España y Portugal en una balsa, debido a que esta porción del continente se transforma en isla. Inmediatamente después de la separación del continente europeo (que se gestiona tanto física como simbólicamente) comienza un viaje por el Océano Atlántico en el cual los habitantes de este nuevo espacio van modificando su manera de pensar, de ver y entender el mundo. Esta separación es un claro símbolo de la unidad perdida entre España y Portugal con el resto de Europa ya que la función del espacio no es sólo la de situar geográficamente a los personajes, sino también influenciar y proporcionar la acción de los mismos.

⁵⁷ Para trabajar la cuestión del espacio en la narrativa abordaremos la propuesta de topoanálisis realizada por Ozís Borges Filho. Compartimos la idea del autor en relación al concepto de espacio como categoría interdisciplinar, por lo que analizaremos las diferentes funciones del espacio que son enumeradas en el libro *Espaço e literatura. Introdução à topoanálise*: caracterizar a los personajes, influenciar a los personajes y sufrir sus acciones, propiciar la acción, situar a los personajes geográficamente, representar los sentimientos vividos por los personajes, establecer contraste con los personajes o anticipar la narrativa. Además, consideraremos la distinción que establece la profesora e investigadora Cândida Vilares Gancho, en su libro *Como analisar narrativas*, entre espacio y ambiente: el espacio como lugar donde ocurren los hechos de una narración y el ambiente como término utilizado para designar un lugar psicológico, social, económico, etc.

Los hechos presentados en el libro suceden, concretamente, en la península, pero se mencionan también otras ciudades, países y comunas vinculadas con la problemática como Francia, Andorra, Estados Unidos, Canadá, las Islas Azores, entre otros. Podemos observar, tal como lo hace el propio narrador del texto, que todos estos espacios se corresponden con lugares geográficos que efectivamente existen: “É tempo de explicar que quanto aqui se diz ou venha a dizer é verdade pura e pode ser comprovado em qualquer mapa” (Saramago, *La balsa de piedra*: 18). Este fenómeno provoca un quiebre o choque entre la realidad y la ficción, ya que, si bien el texto es una novela y todo el relato responde a los postulados de la ficción, esta ficción es alegoría. José Saramago utiliza el recurso para presentar su postura frente a una problemática de su época, como podemos ver en el comentario que hace el autor sobre el libro en el discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura en el año 1998:

Fruto inmediato del resentimiento colectivo portugués por los desdenes históricos de Europa (sería más exacto decir fruto de mi resentimiento personal), la novela que entonces escribí -La balsa de piedra- separó del continente europeo a toda la Península Ibérica, transformándola en una gran isla fluctuante, moviéndose sin remos ni velas, ni hélices, en dirección al Sur del mundo (...) camino de una utopía nueva: el encuentro cultural de los pueblos peninsulares con los pueblos del otro lado del Atlántico (Saramago, “Discurso de aceptación del premio Nobel”).

La novela se inicia con una introducción en la que se presentan los personajes y el conflicto central. Por este motivo encontramos mencionados diversos acontecimientos que acaecen en diferentes lugares: la historia de Joana Carda, que transcurre a centenares de

kilómetros de Cerbère, el relato de lo que acontece en París cuando se enteran del hecho, lo que sucede con Joaquim Sassa en una playa del norte de Portugal, lo que realiza Pedro Orce en España, etc. En el segundo capítulo comienzan las grietas en los Pirineos, y en relación a este hecho se presentan los lugares comprometidos con la separación: Cerbère, Orbaiceta, Larrau, Collioure, etc. Consideramos que la multiplicidad de espacios es un rasgo importante a destacar en la novela, por eso decidimos analizar la categoría en relación con el eje de interculturalidad⁵⁸.

La interculturalidad espacial

A partir de la presencia de las grietas se inician los conflictos y las relaciones entre diferentes ciudades de España, ya que las autoridades deben decidir las medidas a tomar. Luego, las negociaciones y tensiones aumentan debido a que el problema acontece en la frontera con Francia, lo que suscita las problemáticas de en qué país están las grietas o cuál se quedará con el río Irati (Saramago, 1986: 22). A partir de la separación se inician comunicaciones, reuniones y vinculaciones entre ciudades y países para establecer qué hacer frente al conflicto. Las primeras relaciones interculturales de la novela surgen entre los países limítrofes de España, Francia y Portugal, espacios afectados en un primer momento por las grietas y luego por la separación.

⁵⁸ Néstor García Canclini, en su libro *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*, explica que el término “remite a la confrontación y al entrelazamiento, a lo que sucede cuando dos grupos entran en relaciones e intercambios (...) implica que los diferentes son lo que son en relaciones de negociación, conflicto y préstamos recíprocos” (15). Zulma Palermo, en su libro *Desde la otra orilla*, amplía el concepto al esbozar que la interculturalidad supone que “la incorporación de la diferencia implicaría que el conocimiento que el otro produce es valorado tanto como el propio; que no es percibido sólo como distinto y, por ende, como interesante desde una especie de turismo intelectual que se ve atraído por lo extraño, sino como una alternativa que puede producir firmas híbridas de saber” (132).

Podemos observar en la novela diferentes espacios donde se muestra concretamente la interculturalidad entre sus habitantes. Encontramos en el libro una relación de negociación constante entre los dos países de la península debido a que sufren juntos la dislocación, pero también observamos fuertes momentos de tensión, como lo ejemplifica el pensamiento del narrador sobre el quehacer de José Anaíço, profesor de Historia que va a tener problemas (ahora que la península es un único espacio) para presentar una historia contada de manera diferente, desde la perspectiva de Portugal:

José Anaíço é professor dos primeiros anos, e com isto se disse tudo, sem falar que está em terra doutra geografia e doutra história, como iria ele explicar aos meninos espanhóis que Aljubarrota foi uma vitória quando estão habituados a esquecer que foi uma derrota (243).

Portugal y España, mejor dicho sus habitantes, se ven obligados a establecer relaciones por los sucesos que los afectan. Para mostrar ese vínculo (más allá de la presencia de los gobernantes de los países tanto en acordar posturas como en darle explicaciones a la población), Saramago opta por incluir en su novela personajes nacidos en ambos países y relatar sus encuentros y desencuentros. Es paradigmático ver la facilidad que tienen todos para vincularse, más allá de la lengua y la cultura diferente, a lo largo de toda la novela.

Entre la península y otros países europeos observamos constantes momentos de tensión que no están provocados solamente por el fenómeno de la dislocación, sino que se muestra un conflicto preexistente basado en las diferencias entre estos dos espacios: “Não podemos ignorar que os problemas da nossa comunicação com a Europa, já historicamente

tão complexos, irão tornar-se explosivos” (Saramago, 1986: 42); además, encontramos ejemplos en los que se resalta que la península no es parte de Europa: “faça como eu, escolha Europa” (155), “Nós já não somos europeus” (71). Esta tensión recorre el libro, los personajes deben enfrentarse a esa pregunta de ser o no ser europeos para reconstruir su identidad. Esta es la gran metáfora que la obra quiere transmitir, el problema de la identidad de un pueblo en relación a lo geográfico: países, península, continente.

Otra relación de interculturalidad presente en el libro se percibe entre la península y los países americanos (Canadá y Estados Unidos), ya que podemos ver una preocupación por el conflicto y el trabajo para resolverlo. Cuando acontece el episodio en el cual la península corre peligro de chocar con las islas Azores -navega en su dirección-, los Estados Unidos intervienen: “apenas que os Estados Unidos da América tinham anunciado, pela Boca do próprio presidente, que os países que aí vinham podiam contar com o apoio e solidariedade moral e material da nação norte-americana” (259).

Este vínculo está muy presente en el libro, también en relación al pensamiento personal del autor de la obra, ya que nos muestra un país (Estados Unidos) que frente a la problemática de otros decide esperar y ver para buscar su provecho; un país que expresa su voluntad de ayuda, pero no siempre piensa concretar sus palabras. Cuando Saramago hace referencia a este punto en su discurso de aceptación del Nobel opina:

...desafiando así, a tanto se atrevió mi estrategia, el dominio sofocante que los Estados Unidos de la América del Norte vienen ejerciendo en aquellos parajes. Una visión dos veces utópica entendería esta ficción política como una metáfora mucho más generosa y humana: que Europa, toda ella, deberá trasladarse hacia el Sur a fin de, en descuento de sus abusos coloniales antiguos y modernos, ayudar a equilibrar el mundo. Es decir

Europa finalmente como ética. Los personajes de La balsa de piedra -dos mujeres, tres hombres y un perro- viajan incansablemente a través de la Península mientras ella va surcando el océano. El mundo está cambiando y ellos saben que deben buscar en sí mismos las personas nuevas en que se convertirán (sin olvidar al perro que no es un perro como los otros). Eso les basta (Saramago, “Discurso de aceptación del premio Nobel”).

El tema del espacio se analiza desde otros países, el mundo interviene para pensar cómo resolver el viaje de la península; gobernantes, periodistas, especialistas de diferentes regiones planifican, opinan, expresan ideas sobre lo que hay que hacer ante la problemática.

A partir del análisis de las relaciones de interculturalidad, podemos establecer que la separación se relaciona con las vinculaciones entre los macroespacios⁵⁹ presentados en el libro: la península y el resto del mundo.

Lo simbólico

Más allá de la noción de interculturalidad, y vinculada con ella, el narrador trabaja la cuestión del espacio como algo simbólico, ya que presenta una crítica muy fuerte sobre la relación de la península con el resto del mundo y manifiesta una percepción acerca de que en la península se vive una realidad diferente a la europea. También queremos mencionar el tratamiento poético del espacio que se presenta en el libro, debido a que la península se muestra a partir del uso de recursos poéticos como la personificación “Se a península Ibérica quer ir embora...” (Saramago, 1986: 42) y la metáfora: “A final é como se agora viajássemos num imenso barco” (132).

⁵⁹ Término trabajado como espacios mayores y polarizados a partir de la propuesta de Ozís Borges Filho.

José Saramago presenta una historia alternativa en la que muestra lo que percibe sobre la realidad de su país. España y Portugal no comparten la manera de ver el mundo de los europeos, ni los rasgos que los caracterizan; por eso, la península termina su viaje sola en el medio del océano, con conflictos con el continente que ya abandonó y, a su vez, separada de los dos continentes en los que colonializó países (relacionada con ellos, pero distanciada por este motivo). Este punto final de la novela es también símbolo de un comienzo, una nueva historia para la península que se representa como un nuevo espacio y, ya que todas las mujeres quedaron embarazadas, será una nueva generación la que reescriba esta historia. Podemos relacionar este punto con el interés del autor de la obra y su intención de presentar una reinterpretación de la historia y su país y a su vez de mostrar una propuesta diferente que es posible alentar en el presente. En el viaje simbólico se manifiesta también el proceso de aprendizaje que se presentan en cada recorrido, ya que siempre está presente la indagación de la identidad (tanto de los países como de los personajes); en esto se manifiesta la propuesta, escrita como novela, de José Saramago.

Los viajes

Otro punto a destacar en relación con la categoría de espacio son los viajes que se desarrollan en la novela y que, a su vez, son centrales para el argumento. Tenemos el viaje de los personajes principales del texto entre España y Portugal. Estos personajes viajan constantemente entre estos dos países, recorriendo diferentes pueblos y ciudades; siempre sus itinerarios están en relación con los movimientos de la península que determinan todo el accionar de los protagonistas, los cuales se mantienen en continuo movimiento: primero viajan para encontrarse, después todos juntos continúan el viaje para encontrar su lugar en el mundo, siguen viajando para hallar un motivo sobre qué hacer con sus vidas luego de la

dislocación. Como mencionamos, existe una analogía entre los movimientos de la península y el accionar de los personajes: cada decisión, acto, pensamiento de los seis personajes principales de la novela se ve afectado por los cambios de dirección y desplazamiento de la península. Mientras los personajes viajan sobre ella, la península se desplaza en el mar y se separa de Europa. Cuando inicia el itinerario se desconocen las razones, el tiempo y la dirección tomada, después vamos conociendo ese recorrido: una vez que España y Portugal quedan totalmente separados de Europa no se mantienen en el espacio físico propio de estos países sino que se encaminan en línea recta hacia América. Esto acarrea un problema, debido a que, si continúa el recorrido, habrán de chocar con las islas Azores, por lo tanto, la península cambia su dirección, esquivando el archipiélago y cae al sur. Una vez que supera la latitud de las Azores, retorna al recorrido inicial del oeste, posteriormente gira sobre su propio eje y finalmente se detiene y cae al sur. A lo largo de todo el viaje la forma de ver el mundo de la población cambia y se manifiesta una crisis con la identidad europea; sucede lo mismo que con el viaje de los personajes que representa la construcción de un nuevo comienzo.

Otros de los viajes que encontramos en el libro que manifiestan la vinculación entre el espacio y el argumento y que demuestran que lo que sucede espacialmente determina las acciones de la novela son:

1. El viaje de los turistas: otra consecuencia del desplazamiento de la península es que los turistas el mundo que se encontraban en España o Portugal en el momento de la separación vuelvan a sus ciudades. Particularmente, ese fenómeno se relata en la novela después de un apagón que sucede en las localidades provocando pánico y preocupación por lo que puede llegar a acontecer en el futuro a partir del alejamiento de los países. Recordemos aquí que cuando la península comienza su recorrido no se sabe por cuánto

tiempo va a seguir este periplo y esto tiene como consecuencia lógica una mudanza en el accionar de los personajes.

2. Las personas que viajan para ver pasar Gibraltar. En este viaje nos encontramos de nuevo con la relación entre el desplazamiento de los personajes y el espacio, tanto los protagonistas de la novela como muchos otros pobladores de la península inician un viaje casi turístico hacia la costa con el objetivo de ver el pasaje de Gibraltar frente a las costas de este nuevo espacio. Tenemos en este punto que destacar la presencia de la simbología presentada por Saramago, ya que España y Portugal no sólo se aíslan de Francia con el quiebre de los Pirineos; además, la porción de tierra que forma parte de la Península Ibérica, pero que pertenece políticamente a Gran Bretaña, también se separa.

3. El éxodo masivo de portugueses ante el miedo de que su país colisiones con el archipiélago de las Azores. Este episodio es uno de los más tensos de la novela, ya que nos enfrentamos a una catástrofe, si bien con posterioridad la península esquivada al archipiélago, antes de que suceda, tanto los portugueses del continente, como los de las islas deben ser evacuados o auto evacuarse para salvar sus vidas.

Observamos fehacientemente que el viaje de la península en busca de una nueva representación conlleva necesariamente a otros viajes, el principal relatado en el texto es el de Joana Carda, Joaquim Sassa, Pedro Orce, José Anaíço, Maria Guavaira y el perro Ardent dentro de la península. Todo se inicia porque el argumento narrativo está organizado a partir de diferentes situaciones insólitas en las que se ven absorbidos estos seis personajes a consecuencia de la separación de la Península Ibérica del resto de Europa y su viaje por el océano, tal como lo expresa Ronaldo Ventura Souza:

Dessa forma, a viagem no romance saramaguiano representa mais que um deslocamento geográfico, pois implica a aprendizagem do homem a respeito de si mesmo, do autoconhecer-se e do conhecer o outro, e faz surgir diante de nossos olhos a natureza contraditória do gênero humano. Quando as personagens centrais de *A Jangada de Pedra* iniciam suas andanças pela Península, elas abrem a possibilidade da descoberta de si mesmas e do outro. Cada uma delas aprende com a outra a sentir e agir de um modo diferente daquele como agiam no início da narrativa (Ventura Souza: 4).

Complejidad del tiempo⁶⁰

Después de analizar la categoría de tiempo de la narrativa podemos decir que existen grandes diferencias entre discurso narrativo y diégesis⁶¹, ya que es utilizada una multiplicidad de recursos para provocar anacronías y anisocronías⁶². La temporalidad se complejiza desde el inicio de la novela, puesto que el narrador utiliza los primeros capítulos para realizar una introducción (en la que presenta los hechos y los personajes centrales) en donde se relatan historias simultáneas, otras sobre las cuales no se tiene certeza temporal o algunas en las que no le interesa al narrador brindar datos precisos sobre el tiempo. Sin embargo, encontramos muchas referencias en el libro vinculadas a esta categoría: algunas

⁶⁰ Para analizar la categoría de tiempo consideraremos la propuesta del manual de literatura *Teoria da literatura* del autor brasileiro Vítor Manuel de Aguiar e Silva.

⁶¹ Partimos de la diferencia planteada por Vítor Manuel de Aguiar e Silva entre discurso narrativo y diégesis. El primero hace referencia al modo en el cual el narrador cuenta la historia y el segundo a la secuencia de acciones.

⁶² Diferencias de duración entre el tiempo diegético y el tiempo narrativo, pueden ser establecidas por resúmenes, elipsis, digresiones, descripciones, análisis de un hecho o acción, presencia de una narrativa intercalada (Aguiar e Silva).

que establecen un tiempo concreto, como mencionar el mes de agosto, y otras más generales como “la mañana del día siguiente” o “al otro día”.

Es el propio narrador quien presenta en el libro la temática de la complejidad del tiempo, de la cronología y de la acción de escribir eventos simultáneos:

Difícilimo acto é de escrever, responsabilidade das maiores, basta pensar no extenuante trabalho que será dispor ordem temporal os acontecimentos, primeiro este, depois aquele, ou se tal mais convém às necessidades do efeito, o sucesso de hoje posto antes do episódio de ontem, e outras não menos arriscadas acrobacias, o passado como se tivesse sido agora, o presente como um contínuo sem princípio nem fim, mas por muito que se esforcem os autores, uma habilidade não podem cometer por escrito, no mesmo tempo, dois casos no mesmo tempo acontecido (Saramago, 1986: 12).

Como podemos observar en la cita, este narrador reflexiona sobre su acto de escritura, lo que nos presenta otro rasgo de la temporalidad: la presencia del tiempo psicológico. El narrador todo el tiempo realiza comentarios sobre los hechos, manifiesta sus pensamientos, reflexiona, introduce digresiones, interviene siempre en la narrativa. De lo dicho podemos arribar a dos observaciones: que el tiempo de la narrativa es psicológico y que el tiempo de la instancia narrativa⁶³ es una constante en la novela.

Anacronías

Como mencionamos al inicio de este apartado, el narrador introduce en la historia una multiplicidad de recursos para alterar el tiempo de la historia. Esto se ve ejemplificado

⁶³ Según Aguiar e Silva, el tiempo de la instancia narrativa corresponde al tiempo en el que se sitúa y se procesa la propia escritura de la novela (750).

por los flashbacks, que surgen para presentar las historias del pasado. Los podemos encontrar, usados en forma recurrente, en dos situaciones puntuales. Por un lado, cada vez que se encuentran nuevos personajes se utilizan los flashbacks para relatar sus historias con el fin de presentarlos, tanto al lector como a los otros personajes del libro. Por otro lado, identificamos este tipo de anacronía cada vez que se rememoran hechos históricos vinculados con el relato principal.

Los flashforwards constituyen un recurso utilizado con frecuencia en la novela, principalmente para mantener la intriga en la narrativa, ya que las anticipaciones intentan conseguir que el lector continúe interesado en el relato. Un ejemplo claro de este recurso puede observarse en la estructura del capítulo cuatro del libro, que comienza con los tres personajes principales reunidos debajo de un olivo escuchando noticias de la radio; luego el narrador vuelve temporalmente y explica cómo se dio el encuentro de estos tres hombres. Para hacerlo, retoma el tema por medio de un resumen:

“Sabemos há três minutos que Pedro Orce vive na aldeia que esta escondida por trás destes acidentes, sabíamos desde o princípio que Joaquim Sassa veio duma paria do norte De Portugal, e José Anaiço, agora o ficamos a saber de ciência certa...” (Saramago, 1986: 46).

No es la única vez que el resumen aparece en el libro, puesto que muchas veces es utilizado para retomar el tema debido a la pluralidad de digresiones presentes en la forma de relatar los hechos: “Já falamos da vara do destino, já provamos que uma pedra, ainda que esteja afastada da linha de maré mais alta, pode vir a cair no mar ou regressar dele...” (18).

En relación a la vinculación entre pasado, presente y futuro que se observa en el libro, además de los flashbacks y los flashforwards encontramos varios episodios de simultaneidad temporal relatados, por supuesto, uno a continuación del otro: “Enquanto na

sala de estar do hotel se discutiam estas graves questões, o gerente, em gabinete retirado recebia uma delegação de proprietários...” (108).

Otro recurso central utilizado para romper la relación de duración entre el tiempo diegético y el tiempo narrativo es la presencia del tiempo psicológico, el tiempo vivencial de los personajes que recorre toda la novela. La linealidad cronológica se interrumpe constantemente por los pensamientos, no sólo de los personajes, sino también del propio narrador.

A su vez, se presentan otros recursos para interrumpir la secuencia de acciones, tales como los diálogos, las explicaciones, las descripciones. Estos tres recursos sirven para vincular el relato del libro con la lectura del mismo, ya que se utiliza el tiempo presente, por lo que se produce un efecto de simultaneidad, como si cada hecho sucediera en el preciso momento en que es leído. La organización del relato en relación a los hechos concretos en los que participan los seis personajes centrales está fundado principalmente en el diálogo, el cual es interrumpido por el fluir de la conciencia de los personajes o por la intervención del narrador.

El último punto que queremos destacar es la presencia de historias intercaladas, ya que tanto el narrador como los personajes relatan, en ciertos momentos de la novela, diversas historias que no tienen una vinculación aparente con los hechos centrales: “Um dia que já lá vai, D. João o segundo, nosso rei, perfeito de cognome e a meu ver humorista, deu a certo fidalgo uma ilha imaginária...” (Saramago, 1986: 61). La propia estructura de la novela propicia este fenómeno, ya que si bien se centra en seis personajes particulares, también presenta una multiplicidad de hechos vinculados con el viaje de la península.

Percepción del tiempo

Otro punto interesante para destacar en relación a la temática es la percepción del tiempo por parte de los personajes, puesto que existen muchas referencias sobre ese punto en relación a un tiempo visto como interminable. Un ejemplo importante lo encontramos cuando la península se queda sin luz y la gente siente que el tiempo se detiene “Passados quinze minutos, que, segundo a frase, pareceram quinze séculos” (36). Todo el viaje realizado por la península es visto por sus habitantes de una forma que no se corresponde con la realidad, ya que sienten una aceleración en el transcurrir temporal “supondo que a velocidade se tem mantido constante como informou a rádio nacional da Espanha, ainda só passaram cinco dia e parece que já lá vai um ano” (115).

El tiempo de la separación

El último punto interesante a destacar en relación con la categoría de tiempo es el de la separación: todo comienza de una forma sumamente lenta, el narrador es muy detallista, comenta lo que sucede en diferentes lugares, día a día, problema a problema; presenta capítulo a capítulo el tiempo y la distancia de la dislocación “De acordo com as últimas medições, a velocidade de deslocação da península estabilizou-se à roda dos setecentos e cinquenta metros por hora, mais ou menos dezoito quilômetros por dia” (45). Luego, sin una razón aparente, observamos una variación temporal:

Desde ontem à noite, inexplicavelmente, a velocidade de deslocação da península alterou-se, a última medição registra mais de dois mil metros por hora, praticamente cinquenta quilômetros em cada dia, isto é o triplo da que se verificava desde que a deriva começou” (191).

Finalmente, en la segunda parte de la novela el tiempo parece transcurrir con mayor rapidez debido a que se narran cada vez más las acciones de los personajes, en desmedro del tiempo psicológico.

Espacio y tiempo

Por último, resulta importante destacar la vinculación de ambas categorías, espacio y tiempo, ya que esta interacción es la que provoca las grandes mudanzas que se dan en la novela en relación al eje cultural: “Claro que tão grandes mudanças não puderam ser feitas em vinte e quatro horas, mais uma semana foi quanto bastou para que se modificasse, de alto a baixo e de largo a largo, radicalmente, a fisionomia social dos dois países ibéricos” (Saramago, 1986: 100).

Conclusión

Después de realizar un análisis de la novela centrándonos en la categoría de espacio y de tiempo, podemos establecer que:

El tiempo de la historia no es reconocible, ya que el narrador presenta diferentes acontecimientos y hechos relatados sin apegarse a un orden cronológico. Constantemente se interrumpe la diégesis con reflexiones, comentarios, descripciones, etc. En el libro, la ironía del narrador, el metalenguaje, junto a todos los recursos utilizados para provocar anacronías

inducen que el tiempo de la historia sea menor al tiempo del discurso, ya que a una temporalidad diegética corta le corresponde una temporalidad narrativa larga.

En relación a la cuestión del espacio observamos la multiplicidad de lugares, ciudades, pueblos, países, pero lo central es la vinculación de la Península Ibérica con Europa. El eje del libro es el desplazamiento, por lo que consideramos que la península es un macroespacio y el resto del mundo otro, y en ambos encontramos diferentes microespacios que recorren los personajes.

Ambas categorías -espacio y tiempo- son abordadas en el libro de forma simbólica, ya que la separación de la península funciona como metáfora de la división y diferencia real que existe en Europa. De ahí que en el final del libro España y Portugal finalicen su recorrido en una posición geográfica intermedia respecto a África y América.

Referencias Bibliográficas

Aguiar e Silva, Vítor. (1994). *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina.

Borges Filho, Ozísio. (2007). *Espaço e literatura. Introdução à toponímia*. São Paulo: Ribeirão.

García Canclini, Néstor. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.

Gotlib, Nádia Battella. (1995). *Teoria do conto*. São Paulo: Ática.

Mesquita, Samira N. de. (1987). *O enredo*. São Paulo: Ática.

Palermo, Zulma. (2005). *Desde la otra orilla*. Córdoba: Alción Editora.

Saramago, José. (1986). *A jangada de pedra*. Lisboa: Caminho.

---. “Discurso de aceptación del premio Nobel” en

<http://saramago.blogspot.com.ar/2004/10/discurso-de-acceptacin-del-premio-nobel.html>

(1998). Web. 12/06/12.

Vilares Gancho, Candida. (2007). *Como analizar narrativas*. Sao Paulo: Ática.

Ventura Souza, Ronaldo: “A viagem pela barca de pedra” en

[http://www.fflch.usp.br/dlc/revistas/desassossego/conteudo/01/Ronaldo%20Ventura%20S](http://www.fflch.usp.br/dlc/revistas/desassossego/conteudo/01/Ronaldo%20Ventura%20Souza.pdf)

[ouza.pdf](http://www.fflch.usp.br/dlc/revistas/desassossego/conteudo/01/Ronaldo%20Ventura%20Souza.pdf). Universidad de São Paulo. Web. 07/06/12.

LA FIGURA DEL MESTIZO: SU LUGAR INTERMEDIO E INTERSTICIAL.

IDENTIDAD Y CULTURA

Adriana Pifferetti

UNR

El Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española define *mestizo* como: “Persona nacida de padre y madre de raza diferente, en especial de hombre blanco e india, o de indio y mujer blanca”. Como segunda definición afirma: “Proveniente de la mezcla de culturas distintas”.

Estas enunciaciones nos están planteando algunos aspectos a tener en cuenta en el momento de abordar el tema propuesto. En primer lugar nos dicen que el “ser” mestizo involucra la suma de dos razas distintas, con el resultado de ciertas características físicas que reflejarán la combinación de las características de esas dos razas. En segundo lugar, dejan planteado un asunto en extremo significativo: el hecho de que en un mestizo convergen diferentes culturas.

¿Qué pasa entonces con estos seres, que físicamente tienen rasgos distintos a sus progenitores y culturalmente también, puesto que en su interior confluyen dos o más culturas? ¿Cómo se han adaptado los mestizos al lugar “intermedio” entre castas y culturas que les tocó en la sociedad a la que pertenecen? En el presente trabajo se considerarán estos ejes desde un plano histórico.

La figura del mestizo

En las sociedades de América Latina la figura del mestizo ha sido muy representativa. Desde la conquista de América por los españoles el fenómeno de mestización empezó a producirse. Su característica esencial es la convergencia de las diferentes combinaciones genéticas de tres razas que resultaron de las relaciones entre europeos, indios y africanos.

El surgimiento del mestizaje en Latinoamérica se vio favorecido por ciertas condiciones sociales y materiales. En un primer momento comienza a gestarse cuando los hombres españoles tenían hijos con mujeres indias. Esto se daba a través de la violación o la subyugación que los conquistadores hacían de las mujeres nativas. Uno de los principales motivos de aquello fue la escasa presencia de mujeres blancas en los primeros años de la conquista de América. Por otro lado, se daba la existencia de factores de prestigio favorables a la mujer india que estuviera con un español. Y también un reducido número de familias asentadas en suelo americano durante las primeras fases del poblamiento ibérico. Los españoles rara vez se casaban con las indias con las que convivían, por lo que los hijos nacidos de esas uniones no adquirían una legalidad social. Luego, con la llegada de negros al continente para ser utilizados como esclavos se sumó una raza más al proceso de mestización. De la combinación de esas tres razas empieza un proceso histórico de mestización cuyos alcances definirán la identidad de los pueblos latinoamericanos.

Por esta razón el mestizaje ha sido uno de los temas fundamentales de estudio en América Latina. Esta característica de fusiones culturales, fue acogida en el siglo XX para explicar el fenómeno de la pluralidad en las sociedades americanas.

La participación y fusión de distintas culturas que intervienen en la cuestión de la mestización fue denominada por el investigador Fernando Ortiz como *transculturación*: “Hemos escogido el vocablo transculturación para expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican...” (Ortiz, 1983: 86).

Para el autor este término expresa mejor las diferentes fases del proceso transitorio de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura como lo haría el vocablo *aculturación* sino, y esto es lo relevante del aporte de Ortiz, que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que se podría llamar una parcial desculturación.

La preocupación por las razas americanas se originó primeramente en la pregunta por el indio y su cultura. Surgieron así a principios de 1900 dos corrientes contrapuestas. De un lado la llamada *hispanista* generada por José de la Riva Agüero y Víctor Belaúnde. De otra parte surge el *indigenismo* iniciado por Julio C. Tello.

José María Arguedas en *Formación de una cultura nacional Indoamericana*, sostendrá que los hispanistas reivindicaron la grandeza del Imperio incaico pero no se ocuparon del indio vivo, marginado de todos sus derechos constitucionales republicanos. Por otro lado, esta corriente reconoció el valor humano del mestizo, como el de un producto social forjado durante el período colonial y con dominio de los valores hispánicos. Arguedas desde una postura crítica advierte que el *hispanismo* afirma la superioridad y predominancia de la cultura hispánica por sobre la india.

En el *indigenismo* se exaltan también los valores de la cultura Incaica, pero se tiene en cuenta la relación que el indio ha tenido y tiene con la cultura dominante. El mismo Arguedas expresará:

Pero durante el largo período colonial, el pueblo nativo asimiló una ingente cantidad de elementos de la cultura hispánica, aparte de los que las autoridades les impusieron. Ocurrió lo que suele suceder cuando un pueblo de cultura de alto nivel es dominado por otra: tiene la flexibilidad y poder suficiente como para defender su integridad y aun desarrollarla, mediante la toma de elementos libremente elegidos o impuestos. A todos los transforma (Arguedas, 1975: 193).

De esta forma, lo anteriormente citado refiere a la particularidad de transculturación mencionada.

Ángel Rama, en *Transculturación Cultural de América Latina*, planteará que Arguedas revisa el *indigenismo* sin apartarse del mismo, cuestiona de esta corriente la atención exclusiva y excluyente sobre el indio y su dominador, puesto que no rinde justicia a la mayor complejidad de la estructura social del Perú, ni reconoce la importante contribución de los nuevos sectores mestizos, y por otra parte, carece de un conocimiento serio acerca de la cultura india. Arguedas estaría entonces en un período del *indigenismo* que trata de paliar estas carencias. Al tiempo de subsanar las demandas sociales, económicas y políticas, procura perfeccionarlo con un mejor conocimiento de la realidad y la sociedad peruana, lo que sería una orientación que contemple en profundidad la cultura peruana.

En este sentido, este *indigenismo* perfeccionado conlleva una ideología del mestizo que lo incluye en el estudio cultural de la sociedad peruana. Rama menciona la formación de “una conciencia mestiza que alimentó ese movimiento”. Así, continúa el autor: “Este último indigenismo (...) ha sabido realzar el papel central que cabe al «mestizo» en la

formación de las tantas veces ambicionada «nacionalidad integrada» peruana...” (Rama, 1984: 208).

El mestizo en la sociedad

Como hemos mencionado, el mestizaje ha sido un componente fundamental de conformación de la identidad latinoamericana. En este sentido, sin dejar de considerar que el proceso de mestización fue muy diferente según de qué país latinoamericano se trate y según qué etnias se combinaron en un mismo país para formar uno u otro tipo de mestizo, podemos referirnos de manera general a un mestizo latinoamericano que ha sufrido iguales procesos de dominación y opresión por parte de culturas dominantes a lo largo de la historia.

La sociedad novohispana era una sociedad racista, multiétnica, multilingüe y estructurada según una fuerte jerarquía de «*castas sociales*».

En esa sociedad de «*castas*» la clase dominante estaba formada por los blancos que incluían a los españoles peninsulares y a sus hijos, los llamados «*criollos*», aunque también relegados en comparación con los peninsulares. Sin embargo, algunos mestizos podían ser tenidos por blancos puros si lograban tener fortuna y podían acceder a una posición económica y social privilegiada.

Ser descendiente de indios era considerado una degradación dado que los españoles veían a la cultura indígena como inferior, por lo que los problemas de identidad de los mestizos se relacionaban prioritariamente con el hecho de haber crecido despreciando la cultura indígena influenciados por lo que decían los blancos.

El mestizaje entre personas de diferentes etnias y culturas dio lugar a denominaciones basadas en los orígenes de cada individuo. La variedad de mestizajes desarrolló una sociedad de castas jerárquicas en las que había blancos, negros, mulatos, mestizos, y otras mezclas.

La investigación del autor Emiliano Endrek nos introduce en el tema de las jerarquías sociales en la sociedad rioplatense, pero que puede extenderse a toda Latinoamérica. En este estudio se establece que dentro del grupo blanco la jerarquización social mantuvo las mismas características que en España. La casi inmediata aparición de los mestizos no afectó singularmente la estructura social. Al principio los mestizos fueron incorporados al grupo blanco, sobre todo cuando sus padres españoles poseían prestigio y poder en la organización colonial. No obstante el rápido crecimiento de la población mestiza y la ilegitimidad casi general de su origen fue haciéndoles perder la consideración blanca hasta llegar a una verdadera segregación.

Endrek sostendrá:

En la cultura social de la Colonia el mestizo se encontró sin plaza, ya que no encajaba ni en la sociedad del blanco ni en la del indio. Su presencia determinó la falta de cohesión social, siendo factor importante de conflictos y tensiones. El sistema le ofrecía dos alternativas: o se sentaba a vivir relegado en tareas serviles u oficios mecánicos o adoptaba una actitud de rebeldía, dedicándose a la vida vagabunda y licenciosa del “desclasado”, aumentando así las prevenciones del blanco (Endrek, 1966: 23).

Por su parte, los indios se adaptaron mejor a la sociedad de los blancos, quienes los emplearon para trabajos pesados.

Por último, los esclavos fueron utilizados para el servicio tanto en la ciudad como en el campo.

El mestizo en la actualidad

En la época contemporánea la preocupación por el estudio del mestizo como ser intersticial inmerso en una sociedad culturalmente híbrida y el proceso de adaptación de éste a la misma, sigue siendo palpable.

Sí podemos mencionar el trabajo de Daniel Eric Bauer, quien en *Tradición e identidad cultural: Expresiones colectivas en la costa ecuatoriana*, analiza el caso de un pueblo ecuatoriano llamado Salango, en donde el Día de la Raza del 12 de octubre fue transformado (en la actualidad) de una celebración del mestizaje a una celebración de la identidad indígena. Pervive como una característica del patrimonio cultural mestizo y conforma una parte de la identidad nacional ecuatoriana actual. Quienes festejan este festival son descendientes de nativos del sur de la costa de Manabí, los Salagueños afirman una identidad propia ligada a la historia de la región. Así nos permite apreciar cómo nociones de identidad forman expresiones concretas de la representación de la identidad en determinado momento histórico.

Lo que observamos con respecto al Festival de la Balsa Manteña desde su inicio en 1992 y la designación formal de la comunidad de Salango como un pueblo Manta-

Huancavilca es un ejemplo de un proceso del abrimiento político y la expansión de las identidades que están ocurriendo por muchas partes de Latino América donde la historia y el patrimonio cultural ha sido negado a las poblaciones subalternas. En varios contextos vemos claramente las maneras en que las poblaciones subalternas están empezando el proceso de recuperar su identidad cultural y la expresión de esta identidad toma la forma de festivales públicos como el Festival de la Balsa Manteña (Bauer, 2010: 192).

Esta una muestra concreta de la identidad cultural de Salango. El festival representa una anécdota sobre el discurso cultural del mestizaje.

El mestizo en la literatura

Son muchas las manifestaciones de este particular personaje que se han plasmado en la literatura. Arguedas es uno de los escritores en cuya escritura el mestizo ha aparecido representado en su función social e histórica.

En este sentido, Rama analizará la forma en que los mestizos aparecen en los cuentos de Arguedas, siempre en ese lugar intersticial que ocuparon en las sociedades latinoamericanas. Dirá que aparecen en su literatura al servicio de los señores y como figuras esquemáticas, meramente ancilares del poder. Además, conllevan una zigzagueante gesta histórica y en constante reelaboración de las tradiciones artísticas.

Arguedas, explica el investigador Rama, no deja de atender a la ambigüedad que presenta esta figura social, a la velocidad con la que podía trasladarse del lado de los

señores terratenientes al de los indios y a cierta falta de moral. Pero comprendió mejor que nadie su realidad social, “su vivir en una tierra de todos los demás pero no suya, lo que le obligaba a desarrollar condiciones adaptables a ambientes hostiles” (Rama, 1894: 209-210).

Por último, Rama destaca que Arguedas entendió que dada la destreza y capacidad de adaptación del mestizo, este ser aparece como el único capaz de salvar algo de la herencia india en los difíciles trances de la aculturación. De ahí la importancia que tiene para la sociedad latinoamericana.

Conclusión

Para concluir, cabe decir que la preocupación que desde comienzos del siglo XX se ha tenido por la figura del mestizo está basada en la fuerte actitud que éste tuvo en la sociedad a lo largo de la historia. Ha sido una figura marginada, surgida en el centro de dos o más culturas, sin pertenecer completamente a ninguna. No obstante, lejos de tener una postura pasiva y dejarse subyugar por el poder de la cultura dominante, tuvo un accionar plenamente activo y supo darse un lugar en la sociedad, con una actitud transgresora, que en más de una ocasión ha molestado a la cultura hegemónica. Por ello tantos investigadores se han ocupado de su estudio. Los autores que hemos mencionado aquí son un ejemplo.

Referencias bibliográficas

Arguedas, José María. (1975). *Formación de una cultura nacional Indoamericana*. México: Siglo XXI.

Bauer, Daniel Eric. (2010). "Tradición e identidad cultural: Expresiones colectivas en la costa ecuatoriana". *Revista de Antropología experimental*. N°10. Texto: 183-194. Universidad de Jaén, España. En <http://www.ujaen.es/huesped/rae/articulos2010/10bauer10.pdf> 12/08/12.

Endrek, Emiliano. (1966). *El mestizaje en Córdoba*. Córdoba: Ed. de la Universidad Nacional de Córdoba.

Frabegat, C. Esteva. (1987). *El mestizaje en Iberoamérica*. Madrid: Alhambra.

Ortiz, Fernando. (1983). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Ed. de Ciencias Sociales.

Rama, Ángel. (1984). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: El Andariego.

Real Academia Española. (1992). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Vigésima primera edición.

ENSAYO, CRÍTICA E HISTORIA EN AMÉRICA LATINA, SIGLO XX

H. A. Murena, una reflexión desde los márgenes.

Carlos Solero

Facultad de Ciencia Política y RRH. UNR

I) Breve biografía de H. A. Murena

Héctor Álvarez Murena nació en Buenos Aires en 1923, en el seno de una modesta familia que no estaba demasiado preocupada por las cuestiones del mundo intelectual. En ese momento gobernaba la Argentina Marcelo T de Alvear, sucesor de Hipólito Yrigoyen. Murena realizó estudios de ingeniería en la Universidad Nacional de La Plata y de Filosofía en la Universidad Nacional de Buenos Aires, en ambos casos no los completó pero se transformó en un voraz lector y comenzó a escribir en su temprana juventud. En el año 1946 da a conocer su libro de cuentos *Primer testamento*, desde entonces, sus energías se orientan a la literatura y al ensayo de interpretación.

Según Christian Ferrer (2002), el ciclo de Murena comenzó con una primera etapa de visibilidad pública en la Revista Sur, disfrutando de una buena dosis de escucha entre gente de su generación, y duró hasta los primeros años de la década del 60. Durante el resto

de su vida, su ciclo autoral fue secreto: se había vuelto ilegible. No es cierto que se suicidara, como afirma la edición italiana de una de sus obras. Pero en sus últimos años variadas tribulaciones lo impulsaron a resguardarse en su departamento de la calle San José, esquina Estados Unidos —intersección de apóstol e imperio—, donde una placa recuerda hoy que allí vivió y escribió un ensayista argentino.

De todos modos, para entonces él sólo estaba preocupado por el absoluto y sobreviviendo de un cargo de representante de la editorial venezolana Monte Avila. Sólo el diario La Nación lo tenía en cuenta y la juventud moderna o revolucionaria no leía el medio de "los Mitre".

Mucho antes, había deambulado junto a tantos otros por las aulas de Filosofía y Letras, y más aun por las calles y bares de la proximidad. Una deriva generacional típica, como atípico fue su camino posterior, bifurcado de la ruta que seguirían muchos de sus compañeros. Había publicado en la revista del centro de estudiantes e intentado una aventura editorial efímera, la revista Ciento y Una. Lentamente, tradujo para la editorial Sur *Dialéctica del iluminismo*, de Adorno y Horkheimer, y los *Ensayos escogidos*, de Walter Benjamín, que tantos leerían demasiado tiempo después, y que luego serían traducidos nuevamente en España, donde últimamente parecieran creer que han publicado por primera vez lo que en Latinoamérica ya se leía en tiempos del Generalísimo.

La Argentina era un pandemónium de violencia social y política bajo el gobierno de María Estela Martínez de Perón, con listas negras de intelectuales, músicos y artistas. Los militares y las corporaciones empresarias acechaban el deteriorado proceso político iniciado en mayo de 1973. Héctor Álvarez Murena murió en Buenos Aires en este contexto histórico el 5 de mayo de 1975.

II) Los ensayos de Murena

El pecado original de América, 1954

El pecado original de América es, desde nuestra perspectiva de ensayos, paradigmático en la obra de H. A. Murena. Fundamos nuestra afirmación en que en él formula una interrogación radical, es decir, va a la raíz de los dilemas y problemáticas de este continente, destacando ambigüedades y contradicciones. Acción que le valió ser fustigado por sectores del nacionalismo-católico, como por intelectuales orgánicos de Partido Comunista, como Héctor P. Agosti.

En la advertencia a la primera edición de 1954, Murena advierte: “Las páginas de este libro componen una especie de autobiografía mental. Así las escribí, esto es, tratando de esclarecer la posición en que me hallaba en el mundo en que me toca vivir, y de saber también cómo gira este particular mundo” (1954: 11). Y continúa afirmando, acerca de sus reflexiones: “son si se quiere, los mitos que me forjé para explicarme el juego de las fuerzas humanas y sobrehumanas que hacen que este trozo de orbe llamado América milagrosamente ande y que su andar sea a la vez tan extraño y tan dificultoso” (1954: 11).

En *El pecado original de América*, H. A. Murena analiza las relaciones entre Europa y América. Es notoria la influencia de Ezequiel Martínez Estrada, de *Radiografía de la Pampa* y por sobre todo de la biografía de Sarmiento, escrita por el gran pensador santafesino.

Murena es considerado por algunos críticos como epígono del ensayismo pesimista de la llamada tendencia del “ser nacional”. *El pecado...* lo escribió a la par que continuaba con la escritura y publicación de sus poemarios, volúmenes de cuentos y novelas. En las

Observaciones para la segunda edición de 1965 de *El pecado original de América*, H. A. Murena afirma: “Varios lustros han pasado desde que las metáforas, razones u obsesiones - llámeselas como se desee- contenidas en estas páginas empezaron a perseguirme. Más de dos, desde que aparecieron en forma de libro. Y sin embargo, este libro no deja de perturbarme.” Dice también: “Mi libro buscaba apuntar a las razones metafísicas que yacen tras de la superficie social que determinan a ésta” (1965: 14).

En estas Observaciones hay un párrafo que nos parece pertinente traer a colación, pues muestra el talante del pensamiento de Murena confrontando con la emergente sociología académica que surgió en esta latitud del mundo de la mano de Gino Germani a mediados de los años 50 y comienzos de los 60 del siglo XX. Escribe Murena:

Contemporáneamente se ha producido un fenómeno para el que América, por sus negatividades, no estaba demasiado preparada. Se trata del auge de la interpretación de la realidad por medio de la llamada sociología. No este el lugar para poner en claro la completa ilusión -o desesperanza- que encierra ese supuesto sistema de conocimiento que se titula científico, porque se fundamenta en cifras estadísticas. Me limitaré a señalar que no se puede obtener ningún conocimiento de los hechos humanos mediante sistemas cuantitativos, puesto que lo humano es fundamentalmente cualitativo y sólo se deja aprehender como cantidad en su aspecto petrificado, muerto inhumano, de evento que no se repetirá. Y añadiré que, aun en el caso de que lo antedicho no fuese así, el supuesto de la sociología de ser neutral, científica, de dejar hablar a los hechos en bruto, a las cifras desnudas, es un despropósito o una quimera, puesto que no sólo tal neutralidad es imposible -porque ningún hecho existe sin el parcial registro humano y porque el hombre no puede eludir la parcialidad de su registro-, sino que además no se puede iniciar la recolección de las cifras sin una hipótesis previa que ordene tal

recolección, con lo cual las cifras son amoldadas a la hipótesis, para constituir el todo una mera conjetura vergonzante (1965: 17).

Continúa diciendo que:

Este procedimiento llamado sociología nos da de nuestros países cuadros de carácter estadístico en los que se exponen unos problemas demográficos, económicos políticos, etc., según los cuales tales países son comparables e intercambiables con muchos otros del mundo. [...] La sociología nos arrastra así hacia el anonimato vergonzante (1965: 17).

La demoledora reflexión de Murena apunta hacia la Teoría estructural-funcionalista del norteamericano Talcott Parsons. Gino Germani utilizó gran parte de ese andamiaje teórico en auge durante las décadas del '50 y el '60, principalmente en sus libros iniciales como *Política y sociedad en una época de transición*. El estructural-funcionalismo y la sociología de la modernización se presentaban como *la* sociología, como el único saber válido para explicar los fenómenos sociales, defenestrando como simple ensayismo literario los trabajos como Martínez Estrada, Scalabrini Ortiz, Silvio Frondizi y otros pensadores.

En realidad, la doctrina económica desarrollista tuvo como correlato en el análisis de lo social a la Teoría de la modernización y se impuso en América Latina luego de la Segunda Guerra Mundial. Fueron coartada filosófica, elaborada en plena Guerra Fría de EE UU y la URSS, avanzadas ideológicas como la impulsada por John Kennedy: la Alianza para el progreso y otras iniciativas imperiales de radicación de capitales transnacionales y

el sometimiento continuado de los pueblos del continente mediante tratados como el TIAR y organismos como la OEA.

El pecado... está compuesto por los siguientes apartados: Los parricidas: Edgar Allan Poe; El sacrificio del intelecto: 1-Horacio Quiroga, 2-Roberto Arlt; La lección de los desposeídos: Martínez Estrada; La pugna contra el silencio: Florencio Sánchez y El pecado original de América: I.Mundo, II.Psiquis, III. Potencialidades. Todos los tópicos son abordados, con espíritu crítico y rigor, de modo lúcido procurando establecer por esta vía las claves del desencuentro americano con Europa y las marcas de la conquista y la colonización. Murena busca captar las razones de la particularidad latinoamericana y la impostergable tarea de autorreflexión, pero autónoma de los cánones de conquistadores y colonizadores.

Homo Atomicus, 1961

Los escritos de H.A. Murena reunidos en *Homo Atomicus* sigue la línea de las reflexiones planteadas en *Ensayos sobre Subversión*. El volumen está dividido en los siguientes capítulos: El perro que nos observó, La erótica del espejo, El ultranihilista, La muerte de Dios, La irrupción del futuro. Aquí nos interesa realizar una reflexión sobre algunos pasajes de este libro que, desde nuestra perspectiva, son los más relevantes.

El 4 de octubre de 1957 se produjo el lanzamiento de Sputnik 1. Éste fue el primero de varios satélites lanzados por la Unión Soviética durante su programa Sputnik, la mayoría de ellos con éxito. Le siguió el Sputnik 2, como el segundo satélite en órbita y también el primero en llevar a un animal a bordo, una perra llamada Laika.⁶⁴ Este acontecimiento singular para la Humanidad impactó fuertemente en Murena y es el que motiva el

⁶⁴ Fuente: Wikipedia, la Enciclopedia Libre

comienzo de su irónica reflexión con un capítulo al que denomina “El perro que nos observó”. Afirma allí:

Hacia 1957, se había anunciado que el hombre iniciaba la conquista de los espacios planetarios. Sonaban las trompetas que celebraban los prodigios de la técnica y el intelecto humanos. Había vuelto a exponerse el cada de vez menos inverosímil proyecto de dominio del cosmos por el hombre. Perfecto, me decía yo. Pero ¿y el perro? El hombre por cierto construyó el cohete, el hombre lo lanzó y nadie dudaba que el hombre lo utilizaría. Sin embargo yo prefería pensar en el perro Porque la construcción y el lanzamiento constituían pasos previos al hecho; la utilización una hipótesis. Se trataba –toda aquella música glorificadora- de preludios al hecho y de interpretaciones del hecho. El hecho desnudo era hasta aquel momento que un perro había estado observándonos desde la vastedad sideral. No obstante, se adoptaba respecto al perro un tono conmisericordioso: era la víctima. Mientras que el hombre se ha transformado rápidamente en superhombre. ¿Cómo calificar este punto de vista henchido de sentimentalismo? Vanitas. Pues a la sazón -detalle interesante- el hombre no había salido de la tierra (1961: 15 y 16).

Y, sobre esta cuestión, agrega el autor con sarcasmo: “Significaba que para poder iniciar la aventura sobrehumana de salir fuera de la tierra el hombre había necesitado apelar a lo subhumano. Lo subhumano ha sido el instrumento capital en esta empresa” (1961: 15 y 16). Es decir, la proeza del Suptnik dejó en evidencia “que la humanidad se había mirado a sí misma a través de los ojos de un perro”. Más aún:

Con un agregado: la amplitud radicalmente nueva de la perspectiva con que habían contado esos ojos, el alcance por primera vez mundial de esa mirada, indicaban que se había iniciado para el mundo una nueva época. Una época que tiene por emblema a un animal. En el cielo había estado la señal para que todos viésemos: había comenzado la era de la sub-humanización del hombre. Tal era el sentido del hecho, del perro, tomado al pie de la letra” (1961:16).

Y se pregunta Murena si el perro no habría anunciado “que giraba en el espacio el ocaso de la individualidad, un largo eclipse de la persona (1961:17). Es el mismo contexto luego de la Segunda Guerra Mundial, en el cual los filósofos de la Escuela de Francfort T. W. Adorno y M. Horkheimer (de quienes Murena tradujo, como ya mencionamos, *Dialéctica del iluminismo*), se preguntaron: ¿se puede continuar escribiendo poesía después de Auschwitz?

Completan el libro los capítulos: El ultranihilista y La irrupción del futuro.

Ensayos sobre subversión, 1962

El título de este volumen es, de por sí, inquietante. Ahora bien, para Murena “la subversión es la esencia de la vida espiritual o humana. La subversión *barre con lo muerto* para dar paso a lo que está vivo, *para renacer*. La tarea específica del hombre de letras es la toma de conciencia y la ejecución de la dialéctica subversiva del espíritu.” En esta misma reflexión, señala también que están “las falsas subversiones de las que está hecha casi la totalidad de la cultura, que le reclaman al hombre de letras solidaridad con sus contemporáneos, es decir contemporaneidad. El hombre de letras, si desea ser contemporáneo, debe *ser anacrónico, estar contra el tiempo*” (1973:13).

Para Murena, entonces, entregarse de manera total, sólo al presente, sería una entrega parcial, inmediata, una forma de atemporalidad. Él piensa que “sólo se vive con plenitud en el presente cuando se lo percibe en su totalidad desde la perspectiva del pasado. Sólo se es con profundidad contemporáneo al sumergirse en la contemporaneidad con la distancia del anacronismo” (1973:13). En estos enunciados también es evidente la marca benjaminiana. Ya el autor de *Las tesis sobre la filosofía de la historia* (Walter Benjamin), afirmaba que a la historia había que indagarla a contrapelo, para captar la persistencia de las luchas del pasado en el presente. Consideremos que es dable observar en los trabajos de este autor elementos que abrevan en la tradición socialista libertaria y el mesianismo judaico. Además, Benjamin señalaba que la historia era discontinua, que la única continuidad era la de los opresores. En Murena es perceptible que el pensamiento filosófico debe complementarse con otros saberes que den cuenta también de otras dimensiones de la existencia humana. Por esta razón afirma que:

El hombre de letras no es más que la conciencia expresiva del hombre común, y la cultura por la cual lucha constituye la posibilidad de una mediación, entre los hombres que afirme esa distancia que permite las aproximaciones, los contactos, una vida no animal, no mecánica, sino humana (1961:13).

Es decir, romper con la alienación que provocan las sociedades contemporáneas con su carga de burocratización y deshumanización.

La metáfora y lo sagrado, 1973

La metáfora y lo sagrado es el último libro de H. A. Murena. Componen el volumen los ensayos: 1-Ser música, 2-El arte como mediador entre este mundo y el otro: “Melancolía: que la poesía conduce”, La Melancolía: “Más perniciosa que el pecado”, El poeta: “Implanta privadamente un régimen perverso en el alma”, El Hombre: “El Cielo es su Padre, La Tierra es su Madre”, La “Pérdida del Centro”, Negro más negro que el negro. 3- La Metáfora y lo sagrado: 1-Historia del silencio, Vergüenza y redención, La operación del arte, La Casa de la Metáfora, Una camisa paradisiaca, Alles Vergängliche, Ist nur fin gleichnis. 3- La sombra de la unidad: El arte de traducir, La decadencia del tao, La dispersión, Las lenguas de fuego, palabras de un Rabí. Los escritos reunidos en este postrer libro evidencian ya desde sus títulos un tono fatalista de despedida.

Son casi un réquiem que invoca la metafísica, la filosofía china del El Tao: sendero de la virtud, El I Ching: libro de las mutaciones y la mítica jasídica. También están presentes los tópicos que lo inquietaron desde las décadas anteriores de su existencia, desarrollados en *El pecado original de América*. Es como si Murena deliberadamente nos exhibiera una síntesis de sus lecturas, su recorrido de profunda meditación y reflexión sobre lo real, lo imaginario y lo sagrado.

Con la potencia de la vida y el acoso de la muerte, la reciente reedición de estos ensayos de Murena puede continuar su interpelación a las nuevas generaciones de lectores que lo aborden y de algún modo potenciar muchos de los debates filosóficos contemporáneos. Consideramos que la obra de Murena es un verdadero estímulo para la reflexión y el pensamiento crítico en tiempos de imposición compulsiva de banalidades.

Referencias bibliográficas

Fuentes:

Álvarez Murena, Héctor. (1961). *Homo Atomicus*. Buenos Aires: Ed. Sur.

---. (1965). *El pecado original de América*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.

---. (2002). *Visiones de Babel*. México: Fondo de Cultura Económica.

---. (2012). *La metáfora y lo sagrado*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

Bibliografía citada:

Ferrer, Christian. (2002) “La matriz de lo sagrado”. En: *Revista Ñ*.

**ENTRE LO NACIONAL Y LO AMERICANO. UNA DIMENSIÓN AMERICANISTA
SINGULAR EN ALGUNAS INTERVENCIONES DE RAÚL SCALABRINI ORTIZ⁶⁵**

Ivana Incorvaia

UNR-CONICET

Luego de haberse consagrado como escritor entre los círculos literarios porteños, Scalabrini Ortiz incursionó casi con exclusividad en la producción de ensayos políticos y económicos, en los cuales definió, de modo más categórico, su postura nacionalista democrática y popular⁶⁶, que confluye a mediados de los años 30 con una de las vertientes del radicalismo. Es sabido que, a pesar de no haberse afiliado nunca a la Unión Cívica Radical, participó del alzamiento del coronel Bosch en 1933 y al regreso de su exilio, forzado por este hecho, intervino activamente en el espacio que las bases yrigoyenistas conformaron en discordancia con la conducción alvearista: la Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina (F.O.R.J.A.).

En algunas de las intervenciones realizadas a partir de estos años, se percibe un aspecto singular de su discursividad, cierta dimensión americana que postula aquello que podría sintetizarse como el problema de la “balcanización” del continente, posicionamiento activado en lo fundamental por las discusiones respecto de los conflictos bélicos internacionales. Ya en su participación en F.O.R.J.A. pueden encontrarse apreciaciones sobre la identidad americana, ciertas reflexiones históricas de conjunto y también algunas

⁶⁵Trabajo leído en el XI Encuentro Arte, Creación e Identidad en América Latina. Año 2012.

⁶⁶ La denominación y caracterización de esta vertiente específica del nacionalismo argentino es tomada de Barbero y Devoto (1983).

consideraciones sobre el modo de pensar el orden internacional, dado el marco de una serie de procesos más amplios vinculados con la dialéctica imperialismo / antiimperialismo en América Latina⁶⁷.

Fundada en 1935 por Arturo Jauretche, Homero Manzi, Gabriel del Mazo, Luis Dellepiane, entre otros, F.O.R.J.A., si bien retomó concepciones de la doctrina nacionalista, autoproclamándose como una corriente “auténticamente argentina”, también recibió influencias de Manuel Ugarte, Raúl Haya de la Torre y el aprismo⁶⁸, combinando, tanto en sus ideas como en sus enunciados, una perspectiva nacionalista, americana y antiimperialista.

⁶⁷Oscar Terán (1986) sostiene que entre la guerra hispano-cubana-norteamericana y el estallido de la Primera Guerra Mundial, comienzan a circular en la esfera política y cultural latinoamericana una serie de discursos antiimperialistas. Este fenómeno, lejos de agotarse, se profundiza luego de la llamada Gran Guerra y la Revolución de Octubre. Un intelectual como Scalabrini Ortiz, junto con el espacio político con el que interactuaba en los treinta, sin duda expresa una de las vertientes antiimperialistas situada en esta coyuntura.

⁶⁸Pueden establecerse ciertas conexiones entre F.O.R.J.A. y A.P.R.A. (Alianza Popular Revolucionaria Americana). El espacio fundado hacia 1924 en Perú por Raúl Haya de la Torre, propone, a grandes rasgos, la conformación de un frente único de trabajadores manuales e intelectuales, el enfrentamiento al imperialismo y la unidad política de América Latina. Al respecto, señala Halperin Donghi que F.O.R.J.A. encontró su inspiración en el A.P.R.A., puesto que también proclamaba “una firme reivindicación del papel directivo de las clases medias en el movimiento antioligárquico y antiimperialista en que aspiraba a transformar al radicalismo” (2003: 139). Además de esta característica en común en cuanto a la dirección del frente político, ambos espacios coincidieron en otros aspectos: entendieron la unidad americana como contracara del imperialismo colocando la opresión imperialista por encima de la opresión de clase, impulsaron el enfrentamiento a los sectores locales oligárquicos y terratenientes, denunciaron sus planes y los del imperialismo en la división de los países de América y promulgaron una postura neutralista respecto de los conflictos extranjeros. En *FORJA y la década infame* de 1964, Jauretche (1984), en uno de los apartados de este balance del movimiento y partiendo del análisis que Hernández Arregui realizó sobre F.O.R.J.A. en *La formación de la conciencia nacional*, advierte que el movimiento yrigoyenista retomó en su contenido postulados de la Reforma Universitaria, principalmente su posición originaria de darle a la Universidad el contenido nacional y en consecuencia americano, aunque para Jauretche la Reforma luego cayó en manos de dirigentes del “ala izquierda del pensamiento foráneo”. Aquí también advierte, que A.P.R.A. estuvo influenciado por la proyección americana que tuvo la Reforma, pero que el partido peruano “tomó real contacto con el pueblo de su país y fue adecuándose a la realidad local [...] precisamente porque trató de crear y no de imitar, satisfaciendo reclamaciones populares y no vanidades intelectuales” (77). Concluye afirmando que la influencia de A.P.R.A. en F.O.R.J.A. fue, en lo fundamental, el análisis general sobre el fenómeno imperialista. Más allá de esta cuestión que implicaría un análisis específico en sí mismo, importa destacar aquí la explicitación de cierta conexión, lo cual no sólo indica algunas coincidencias ideológicas particulares sino también el “clima de ideas” que recorría América Latina que habilitaba una discursividad americanista y antiimperialista.

En mayo de 1936, en el primer número de *Cuadernos de FORJA*, principal actividad del grupo, se publica un trabajo de Scalabrini Ortiz que lleva como título general *Política británica en el Río de la Plata*, más dos apartados denominados *Las dos políticas: la visible y la invisible* y *La Argentina, base y arma del abastecimiento inglés*. Aquí el ensayista desarrolla sus hipótesis centrales acerca del rol del capital extranjero en Argentina, denuncia el modo en que el trabajo nacional se habría constituido como base del enriquecimiento inglés y desenmascara las sutilezas diplomáticas “invisibles” del sometimiento británico. A pesar de incluir una cantidad de datos económicos y evaluaciones de carácter histórico, es notable la “potencia” discursiva que caracteriza su escritura, siendo la expresión un factor de peso decisivo, específicamente los usos persuasivos de la metáfora, como una marca evidente en cada una de sus argumentaciones.

Así, encabezando este desarrollo que combina “lo técnico” con “lo literario”, se incorpora un texto a modo de prólogo que sugiere, a través de metáforas y otros recursos también literarios, una lectura singular respecto de la identidad americana. Scalabrini Ortiz propone una reflexión acerca del origen y desenvolvimiento del continente, presentando el texto como una suerte de marco general o justificador del análisis ulterior. Uno de los aspectos singulares radica, precisamente, en la postulación de su nacionalismo combinado con una perspectiva continental de reflexión histórica e identitaria conjunta, elaborando, en tal sentido, un aspecto poco difundido o no muy señalado de sus ideas: el problema de la fragmentación americana.

La idea específica propuesta en este prólogo es que América⁶⁹ se erige como una gran nación despedazada, comparada con un cuerpo ultrajado por la expoliación extraña, y

⁶⁹En 1940 aparece la primera edición de *Historia de los Ferrocarriles argentinos* con el mismo texto, a modo de prólogo, que el utilizado en este trabajo de *Cuadernos...*, sólo que intitulado “Ubicación inicial”. A

que la responsabilidad de tal agravio y desintegración, recae tanto en los países colonizadores como también en los cómplices locales. A través de un “ida y vuelta” entre pasado y presente, Scalabrini Ortiz denuncia las artimañas que la conquista primero y la dominación extranjera contemporánea después concibieron para dividir el continente y subsumirlo, también en términos de enfermedad, como la gangrena que sube por un cuerpo, cuando el daño patológico llega a un límite alarmante. Para este análisis de la relación dramática entre Europa y América establece un paralelo entre el modo en que la hostilidad y la crueldad caracterizaron el trato europeo durante la conquista (“con lo autóctono primero, con lo asimilado después”) y la astucia financiera contemporánea constituida como factor central del exterminio actual: “como al indio, como al gaucho, Europa se apronta a exterminar a esos nuevos americanos por la extenuación corporal, la decrepitud de la anemia, la desesperanza, la humillación” (2012: 30). La exterminación acaecida en el pasado se repetiría en el presente casi como un sino inevitable, pero las investigaciones y denuncias concretas respecto del imperialismo económico resultan tarea necesaria para mostrar cómo el despojo fue posible y continúa realizándose cada día en su actualidad:

Mostrar cómo esa exterminación fue posible y cómo se realizan todos los días del presente es objeto primo de la descripción aquí acometida. No es ella tarea distraída.

La urdimbre financiera y económica del encadenamiento son hilos finísimos de

diferencia de éste, hacia el final agrega un párrafo en el que aclara y recorta los alcances de la palabra América: “Es preciso decir que la palabra América se emplea con un sentido restrictivo y en la imaginación del autor sólo representa esa fracción del continente que tiene una unidad de idiomas, de razas fundadoras, de religiones, de costumbres y que geográficamente llega hasta el límite de Méjico” (2006: 17). En igual sentido, Luis Dellepiane, en la conferencia dada en F.O.R.J.A. el 4 de mayo de 1939, señala: “Creo necesario insistir en que, para nosotros, América comienza en la frontera norte de México. Denunciamos la designación intencionada de América, comprendiendo sólo a los Estados Unidos de Norteamérica, como una táctica del imperialismo frente a la conducta de nuestra América. ¡Nuestra América! ¡Infinita perspectiva de acasos, fecundada con la sangre autóctona de generaciones abolidas, madre expectante y anhelosa de hijos que arraiguen en la comprensión de su inmortal destino!” (2012: 354).

obligaciones parciales, que se sostienen y consolidan con una ceñida trama de conocimientos parciales, de ignorancias parciales y de mentiras formuladas con increíble aplomo (Scalabrini Ortiz, 2012: 30).

La explotación extranjera es vivida por el cuerpo americano como un cáncer que lo consume y aniquila lentamente, tal como sucedió con lo autóctono en el pasado, exterminado por la rapiña de la conquista europea. Esta suerte de proyección del accionar colonizador pasado en el imperialismo económico contemporáneo, se convierte en la guía para entender la imposibilidad de un colectivo americano en el presente o la configuración de una familia popular americana.

Scalabrini Ortiz ubica con certeza lo americano en el espacio de lo popular: “La convicción de que lo americano es lo popular lleva su preocupación hacia los números inmensos que son como el apellido de la colectividad. Sólo allí reside la esperanza de una familia americana” (2012: 30). Pero la expectativa radica en una zona proyectiva, futura: “lo americano es lo constantemente presente, no lo fenecido. Es lo que está llegando no lo que pasó” (2012: 32), por lo cual el presente americano en su raigambre popular, con la certeza de lo originario amputado, construye una historia, una tradición, breve y heterogénea: “por la sangre, a la corta o a la larga, todos somos europeos. Lo indiscutiblemente americano fue tronchado de América. América es un sentimiento, no una materialidad, y menos una consanguinidad” (2012: 32).

Por un lado, no puede desconocerse la intromisión europea en la conformación de la propia historia e identidad, pero, por el otro, se admite que, por fuera de esta materialidad o parentesco ineludible, existe una zona, exclusivamente sentimental, en donde la americanidad se encontraría como tal. Esta identidad se sitúa en una zona fragmentaria e

imperceptible, encerrada “en la mudez de esa choza de barro y paja”. Lo americano estaría recluido allí, en la afonía con la que “el agricultor orea los sudores que regó el trigo que comerá Europa, no sus hermanos americanos” (2012: 31). Así la identidad, truncada, enquistada, carga con una historia de exterminio pasado y expoliación presente que se constituye como el gran apellido de esta suerte de familia o colectividad, historia que habita una zona del sentimiento que uniría el continente a pesar de todo. Pues la historia presente también es común, y los números de la dependencia -especie de nombre ineludible- pueden entenderse como la mole económica del accionar imperial que el pueblo americano porta o carga en sus espaldas, como una nueva imposición que se reitera una y otra vez desde la colonización.

Si el fraccionamiento americano fue ideado en la mente europea, el conquistador habría diseñado por la fuerza una América a su medida y puesto en práctica el “divide y reinarás”, al punto de convencer a los propios americanos de una determinación para el suelo fragmentado: “Lo desunido y desapegado es característicamente americano en estos cuatro siglos transcurridos, hasta el punto de inducir en la creencia de que es determinado y bien premeditado por los que se aprovechan de esa desunión” (2012: 30).

La identidad americana se configura entonces a partir de la dispersión y lo colectivo se vuelve una suma de individualidades sueltas sin posibilidad de confluir en una voz genérica. Su representación posible se constituye en impostura de lo europeo, pues el método de la conquista y el arma de explotación europea contemporánea, desde esta perspectiva, se traducen de nuevo, una y otra vez, en la misma intención: “azucar una parcialidad americana contra la restante, enardecer un localismo o una discrepancia” (2012: 31).

Utilizando como punto de partida estas ideas y metáforas sobre la identidad y la balcanización, F.O.R.J.A. desarrollará muchos de sus argumentos para reclamar la abstención frente a los conflictos extranjeros y arribar a su lectura acerca del orden internacional. Desde que se desataron los enfrentamientos en Europa el espacio postuló su decisión de no tomar partido en el asunto. A excepción de lo sucedido frente a la guerra civil española que acarreó algunos debates⁷⁰, la Segunda Guerra Mundial no encontró resistencias para que los radicales yrigoyenistas sostuvieran su insistente prédica a favor de la neutralidad.

Luis Dellepiane fue uno de los miembros de F.O.R.J.A. que desplegó con mayor profundidad una serie de argumentos para sostener esta postura. Consecuente con la afirmación de principios que la redacción de *Cuadernos...* realizó en el primer número, Dellepiane denuncia las “banderías exóticas”, el fascismo y el “sovietismo”, considerándolas como “desviaciones marxistas”. Tanto el auspicio de los reaccionarios por el nazi-fascismo como las tácticas de los frentes populares y antifascistas a favor de los aliados, para Dellepiane, como para el resto de los miembros de F.O.R.J.A., son estrategias “desvirtuadoras de la Revolución Emancipadora Americana”.

⁷⁰Indica Dellepiane: “Los pueblos americanos saben bien que el aspecto cruel de la conquista no fue del pueblo español, sino de sus monarcas extranjeros y de su Iglesia implacable. Por eso, vivieron el drama del pueblo español como si fuera el propio, e intuyeron que su lucha, por emanciparse de la intromisión de Europa, es el anticipo de nuestra lucha, ¡Pueblo español, vanguardia americana en Europa! ¡Una debilidad humillante, fraguada en una persistente y letal traición de usurpadores, hizo que no pudiéramos darte una mano en el mortal conflicto!” (2012: 359). Galasso (2008: 226) describe las diferencias que tenían sobre este asunto Scalabrini Ortiz y Dellepiane. Cuenta a modo de anécdota una conversación entre ellos en la que Dellepiane quería tomar postura apoyando la República y Scalabrini Ortiz “se niega pertinazmente a definirse en el conflicto”, considerando que a Dellepiane lo empuja su no superada postura aliadófila y el respeto a la cultura europea. Casi tres décadas después, en su libro publicado en 1962, Jauretche (1984) sigue defendiendo la posición neutral ante la guerra como sostenimiento acorde con una “postura nacional”. Al contrario, quienes se subordinaban a “lo externo”, privilegiaban la postura belicista que consistía en “dividir el pensamiento argentino en función de problemas extraños o no inmediatos, de ideología o de dogmas, para hurtar al pueblo el conocimiento de la realidad y sus soluciones. Así la guerra de España, la invasión de China por los japoneses, y la guerra europea, eran transferidas, al escenario nacional con el objeto de dividirlo en función de aquellas, para que actuáramos como la prolongación de los bandos combatientes...” (32).

“Se quiere mezclarnos en la contienda”, fue una de las frases categóricas del volante con el que se anunció la conferencia de Luis Dellepiane, cuya intervención se incorpora luego como texto en la edición del número 9 de *Cuadernos de F.O.R.J.A.*, octubre de 1939, bajo el título *Conducta argentina ante la crisis de Europa*. Allí concluye:

La crisis del mundo, en su máxima incidencia europea, nos plantea a los argentinos y americanos un dilema de hierro: o América se considera colonia de Europa y procede como tal, siguiendo las alternativas de sus distintas parcialidades, o se dispone, como entidad original, a luchar por una cultura y una justicia característica (2012: 354).

Para defender y argumentar la neutralidad, Dellepiane se posiciona en una línea similar a la desarrollada por Scalabrini Ortiz en el prólogo citado. Ambos parten de un presupuesto básico: nada positivo puede venir de Europa, advirtiendo que, desde la conquista, el viejo continente se consagró a la destrucción de América, y que lo autóctono americano se reafirma a través de ese proceso devastador, aglutinándose, a causa de un mismo pasado destructivo, el indio, el paisano y el hijo del inmigrante. Habría un pasado común de esta “entidad original”, un mismo enemigo y una serie de sujetos oprimidos por las parcialidades europeas que cada guerra, y la Segunda Guerra Mundial con mayor ímpetu, quiere actualizar.

Tal como lo proclamaba F.O.R.J.A., Dellepiane anota que aquello que se pretende poner en juego en la guerra es el dominio material del mundo, certeza de peso suficiente para que Argentina y América entera se mantengan al margen del conflicto: “en la crisis actual del mundo, no son las ideologías las que combaten, sino los intereses materiales de los imperialismos dominantes o en ciernes” (2012: 360). Desde este punto de vista, todos

los imperialismos aspirarían a continuar la obra destructiva inaugurada con la conquista y la guerra sería un eslabón más de este trabajo devastador.

F.O.R.J.A., en este aspecto, fue configurando una suerte de discursividad colectiva alrededor de la idea de América como nación despedazada y fragmentada por el exterminio Europeo. Una historia común que habría diseñado rasgos identitarios respecto de lo propio americano y definido una lectura internacional y postura política frente a los conflictos mundiales. De tal forma, las parcialidades europeas parecerían corromper no sólo la unidad y los intereses de América, sino su propia esencia identitaria. En este sentido, Dellepiane afirma:

Desde todos los ángulos, las parcialidades de Europa, jaquean la originalidad de la creación americana y no estamos en momentos de polémica sino de lucha. Un conquistador quemó o simuló quemar las naves al penetrar en tierra americana. El revolucionario de la revolución americana debe quemar las naves de sus supersticiones y de sus prejuicios que lo llevarán sin darse cuenta, a luchar en América, no por ella, sino por algunas de las parcialidades de Europa (2012: 364).

Habría una suerte de explicación casi esencial que justificaría la no intromisión en la guerra. América portaría algo diferencial respecto de Europa, una identidad de conjunto, una “creación original” que no podría tener nada en común con todo aquello que interviene en la contienda bélica europea. En Scalabrini Ortiz, pasados algunos años, esta idea se resignifica particularmente. Específicamente en 1950, pronuncia una conferencia en el Ateneo de Estudios Sociales intitulada “Perspectivas para una esperanza argentina”. Allí despliega una lectura singular respecto de la identidad argentina y americana, aunque ahora

lo hace advirtiéndole que EEUU estaría presionando para intervenir en la guerra de Corea, y es en tal sentido que retoma los postulados de neutralidad desarrollados en F.O.R.J.A.

Galasso (2008) señala que esta conferencia resultó condicionada por el contexto poco afortunado que el ensayista atravesaba en el período peronista. Durante estos años, sin dejar de admitir sus diferencias, Scalabrini Ortiz apoyó el proceso iniciado en el 45, aunque se mantuvo al margen de la participación orgánica admitiendo haber sido apartado y silenciado en algunas ocasiones; de hecho esta intervención en 1950 fue su último acto público hasta 1955. El biógrafo indica que el condicionamiento puede detectarse en el despliegue de argumentos poco políticos para pensar la guerra, pues ésta llega a explicarse, lejos de las reflexiones económicas usuales, por motivos raciales. Afirma Galasso (2008: 390-391) que estas ideas no son retomadas en el futuro, hecho que para el historiador daría la pauta de la coyuntura poco ventajosa con la que contaba Scalabrini Ortiz en 1950 para pensar con precisión el contexto, pero también de que estas nociones no caracterizarían su pensamiento.

Sin embargo, en abril de 1958, en el número 175 de la revista *Qué sucedió en 7 días*, Scalabrini Ortiz transcribe lo fundamental de esta conferencia, ratificando allí, explícitamente, la actualidad de aquellas ideas. Importa subrayar esta cuestión porque, si bien puede resultar acertada la observación de Galasso respecto de los argumentos raciales y poco políticos que Scalabrini Ortiz plasma en esta intervención, no es menos cierto que lejos de no recuperar estas nociones, las reproduce literalmente, casi una década después. Él mismo las considera actuales, dado que explicita la necesidad de volver a plantear en esos mismos términos el dilema de la participación o la neutralidad en los entredichos mundiales. Además, estos planteos no podrían interpretarse como excepcionales, pues a lo

largo de toda su producción el autor va retomando tópicos de su propio pensamiento actualizando, como en este caso, ideas ya planteadas.

Algunas de las que fueron expuestas en la intervención de 1950 y recuperadas en 1958 ya se encuentran en *El hombre que está solo y espera* publicado en 1931. Por dar sólo un ejemplo, Scalabrini Ortiz inicia la conferencia afirmando que “la lucha de Estados Unidos y de Rusia no es más que la crisis del materialismo racionalista, que ha llegado allí a la cúspide de sus probabilidades de creación” (2007: 225), idea ya plasmada, casi en los mismos términos, en su ensayo de 1931. Señala en su “Libreta de apuntes” bajo el rótulo de “Abstención”: “hay una lucha enorme ya planteada y entablada entre dos gigantescas potencias materialistas: EE.UU. y la Rusia Soviética. Ninguna de las dos tiene una migaja de espíritu.” (2008: 93) Tanto en el 31 como en los años 50, las consideraciones acerca del rol de estos países parecen enmarcarse en un plano filosófico espiritualista más que político o social.

Para publicitar su postura sobre la participación en los conflictos mundiales, no le otorga importancia a los datos sociales, políticos o económicos. Todo lo contrario: prima el tono metafísico, las imágenes metafóricas, las argumentaciones acerca de la espiritualidad de una nación, cuya esencia suscitaría, como pasa en América, un espacio propicio para la expectación. En este sentido, el planteo más singular presente en el texto de la conferencia - el mismo que Galasso puso en discusión pero excusó rápidamente por entenderlo parte de una coyuntura compleja- es, justamente, el postulado acerca de una neutralidad característica, innata, propia de la identidad argentina. Así, al preguntarse cuál debe ser la posición del país en el entredicho de Corea, responde:

La República Argentina, junto con la parte de América situada al Sur del Ecuador, junto con Australia que está en nuestras antípodas y tiene otros problemas, es la primera experiencia de reproducción acometida por la raza blanca en el hemisferio austral. Estamos tan lejos de nuestros progenitores como si hubiésemos sido depositados en otro planeta. La inmensa distancia que nos separa de nuestros orígenes, nos acerca en espíritu a las civilizaciones autóctonas que existieron aquí y que fueron aniquiladas por el hombre blanco, porque el tiempo es equivalente a la distancia en acción y la distancia no es nada más que el tiempo que está acostado. Así lo que existió en esta parte del planeta y lo que fuimos en nuestros ascendientes, confraternizan en nosotros en una alianza de extrañas perspectivas. Algo de nuestra naturaleza nos inclina a ser espectadores, no actores, del inmenso drama que se prepara en aquellas lejanas zonas del planeta que se extienden al Norte de la línea ecuatorial (2007: 227).

Al igual que en 1936, habría una América (ahora situada al sur de Ecuador), cuyo denominador común, en toda su extensión, es el aniquilamiento por parte de Europa o la expoliación de las civilizaciones autóctonas acometida por el hombre blanco. No obstante, mientras en los años treinta la neutralidad era proclamada como contracara de un enfrentamiento mundial que expresaba una pugna de parcialidades sin ningún beneficio para los americanos, ahora la abstención se explica por la distancia geográfica y espiritual en la que se ubica América respecto de Europa; una suerte de esencialismo, anclado en la zona austral del mundo, que por su propia naturaleza empuja a los americanos a ser espectadores y no partícipes de estos entretelones.

Desde esta perspectiva, aquellos europeos progenitores de los americanos se encontrarían demasiado lejos para una identificación esencial (cuando en los años treinta se admitía no poder negar la ligazón material inevitable con lo europeo), distancia que

acercaría al americano a las comunidades originarias y, en consecuencia, lo tornaría distante de cualquier enfrentamiento bélico mundial. Pero se centra especialmente en una característica medular que define y diferencia a esta latitud que se erige opuesta a la boreal: esta particularidad aparece reflexionada como la “insularidad”. Scalabrini Ortiz afirma que ésta

influye en la definición de nuestro temperamento con un ahínco tenaz y nos concede una homogeneidad difícil de alcanzar en los pueblos continentales y una solidaridad que se ajusta en la necesidad de resolver sin ayudas ajenas la eventualidad de los acontecimientos (2007: 228).

A estas ideas singulares para comprender el vínculo entre europeos y americanos, Scalabrini Ortiz le suma otra consideración realmente llamativa sobre las características argentinas que predisponen el aislamiento. Considera que la combinación de elementos primigenios y aportes inmigratorios en el país se funde sin esfuerzo, entonces, en la misma “pluralidad de origen”, residiría “una de las bases más sólidas de nuestra invariable neutralidad” (2007: 228). Esta multiplicidad “originaria” define seres “multígenos” en oposición a los “monógenos”, lo que genera, entonces, pueblos con ingenio político, sensibles y altruistas, en el primer caso, y pueblos abocados a la técnica, en el segundo. Luego concluye lo siguiente:

Sobre estos cuatro pilares: el alejamiento, la insularidad, la unidad territorial y la pluralidad de origen, se asienta la grandeza auténtica de la muchedumbre que ha sido, es y quiere seguir siendo espectadora de los conflictos ajenos, hasta alcanzar el

imprescindible grado mínimo de madurez, de consolidación y seguridad que disipe todo riesgo o apariencia de disgregación o disolución del espíritu nacional (2007: 229).

Estos últimos planteos, amén de que en algunos textos pareciera eximirse de estas nociones, recuperan cierta concepción metafísica, fundamentalmente en cuanto al planteamiento sobre el tiempo y el vínculo con la naturaleza, tanto para la configuración de una identidad como para la definición de una postura política. De todos modos, importa aquí destacar que desde estas bases reflexivas el nacionalismo de Scalabrini Ortiz convivió por momentos con cierta dimensión americana que le permitió arribar respuestas identitarias de conjunto, fundamentalmente en contextos bélicos. Su perspectiva americanista al respecto, quizás más declamatoria que programática, se centró en la reflexión acerca del problema de la fragmentación del continente, los rasgos identitarios definidos por la historia (o en algunos casos por la naturaleza y la geografía) y la neutralidad americana frente a los conflictos europeos como su consecuencia esencialista inexorable.

El mismo fraccionamiento que América vivenció durante el exterminio de la conquista primero y por la expoliación económica después, Europa lo buscaría reforzar mediante la guerra, involucrando a los americanos en parcialidades foráneas que profundizarían su segmentación. Scalabrini Ortiz, en la reafirmación de su discurso antiimperialista, entiende el continente americano signado por problemáticas similares, aunque sólo la cuestión nacional, argentina, se haya constituido en su objeto privilegiado. No obstante, como advirtiera él mismo en 1936 al publicar sus primeras investigaciones históricas económicas en *Cuadernos de F.O.R.J.A.*, aunque se dedicara al estudio de Argentina, América entera latía en cada uno de sus estudios y denuncias emprendidas,

constituyéndose en ejemplo típico de un continente atravesado como conjunto por el sometimiento extranjero y la obediencia a tradiciones y modelos ajenos.

Referencias bibliográficas:

Barbero, M. I.; Devoto, F. (1983). *Los nacionalistas*. Bs. As.: CEAL.

Dellepiane, Luis. (2012). “Conducta argentina ante la crisis de Europa”, en Jaramillo, Ana. (comp.). *Cuadernos de FORJA*. Bs. As.: Universidad de Lanús.

Galasso, Norberto. (2008). *Vida de Scalabrini Ortiz*. Bs. As.: Colihue.

Halperin Donghi, Tulio. (2003). *La Argentina y la tormenta del mundo, ideas e ideologías entre 1930 y 1945*. Bs. As.: Siglo XXI.

Jauretche, Arturo. (1984). *FORJA y la década infame*. Bs. As.: Peña Lillo. 1era. ed. 1962.

Scalabrini Ortiz, Raúl. (2006). *Historia de los Ferrocarriles argentinos*. Bs. As.: Lancelot. 1era ed. 1940.

---. (2007). “Neutral ante el mundo, la muchedumbre argentina madura el espíritu nacional”, en Jaramillo, Ana. (comp.). *Forjando una Nación. Scalabrini Ortiz y Jauretche en la revista Qué sucedió en siete días*. Vol 2. Bs. As.: Universidad de Lanús.

---. (2008). “El hombre que está solo y espera”, en: *El hombre que está solo y espera. La manga. Tierra sin nada, tierra de profetas*. Rosario: Ed. Fundación Ross. 1era ed. 1931.

---. (2012). “Política británica en el Río de la Plata”, en Jaramillo, Ana. (comp.). *Cuadernos de FORJA*. Bs. As.: Universidad de Lanús.

Terán, Oscar. (1986). *En busca de la ideología argentina*. Bs. As.: Catálogos.

TRADICIÓN Y VANGUARDIA EN LA LITERATURA

ARGENTINA DEL SIGLO XX

VANGUARDIA Y TRADUCCIÓN: EL CASO *MARTÍN FIERRO* (1924-1927)

Santiago Venturini

FHUC

Con su modo de intervención paródico e impugnador, el “periódico quincenal” *Martín Fierro* (2º época, 1924-1927) aparece como el símbolo de la vanguardia argentina. A lo largo de sus cuarenta y cinco números, la revista dirigida por Evar Méndez llevó a cabo una tarea modernizadora y configuró al “martinfierismo” como un “complejo ideológico-estético” con características propias.

Este trabajo se propone revisar el lugar que tuvo, en la elaboración de ese complejo, la importación de literatura –o mejor dicho, de poesía– extranjera, la cual ingresó no sólo a través de la traducción sino también de otras formas de “refracción” como la crítica. En esa diferencia de grado, no sólo entre lo que se importa y lo que no –una política de traducción–, sino también entre los modos en los que esa importación se opera, se explica la colocación secundaria que tuvo la práctica de la traducción en el órgano de difusión del martinfierismo y el cumplimiento de una tarea modernizadora, llevada a cabo a través de la exposición de nuevos nombres extranjeros.

Enciclopedia

Parte de un proceso cultural, las vanguardias no irrumpieron de forma abrupta en el espacio latinoamericano sino que, siguiendo de cerca y de forma más o menos atenta el derrotero europeo,⁷¹ se elaboraron como un nuevo posicionamiento estético y una nueva moral artística a lo largo de años, años durante los cuales terminaba de configurarse el campo intelectual vernáculo que la vanguardia vendría a desestabilizar (esto, al menos en el caso argentino). Por esa razón, entre otras, el impulso historiográfico de establecer su inicio certero y su final, es decir, su periodización, fue una tarea que dio forma a versiones críticas divergentes (Schwartz, 1992).

En todas esas versiones, no obstante, la década del veinte aparece como el período más contundente de la efervescencia vanguardista, el lapso de su corroboración, la cual se extenderá hasta entrada la década siguiente. Esta coincidencia crítica puede explicarse con facilidad: en el transcurso de ese período aparecieron, con una simultaneidad innegable, una constelación de obras, sobre todo poéticas, que fueron decisivas para la comprensión de la vanguardia latinoamericana como fenómeno;⁷² se lanzaron los manifiestos que definieron a los movimientos más trascendentes,⁷³ irrumpieron y desaparecieron las más diversas

⁷¹ El primer manifiesto del Futurismo, publicado en 1909, fue traducido por Rubén Darío en las páginas *La Nación* pocas semanas después de su aparición.

⁷² Entre ellas *Trilce*, de César Vallejo (1922); *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía*, de Oliverio Girondo (1922); *Pau Brasil* de Oswald de Andrade (1925); *Residencia en la Tierra*, de Pablo Neruda (1925-1931), *Altazor*, de Vicente Huidobro (1931), libro, este último, del cual se publicaron varios “anticipos” ya desde mediados de la década del veinte (Schopf, 2003: 1493).

⁷³ Como los sucesivos manifiestos del Creacionismo chileno (Huidobro publica una serie de manifiestos desde 1920 hasta 1935, aunque el inaugural, el “Non Serviam”, fue leído por el poeta ya en 1916), del Ultraísmo argentino, del Modernismo brasileño, del Estridentismo mexicano, del Diepalismo, Euforismo, Noísmo y Atalayismo puertorriqueños, etcétera (ver Schwartz, 1992: 95-244).

revistas que asumieron, también de manera divergente, la tarea de promocionar lo nuevo.⁷⁴ se plantearon debates y polémicas que reorganizaron las prioridades del campo intelectual.

Es una obviedad señalar que las vanguardias latinoamericanas no pueden ser pensadas como meras derivaciones de los movimientos europeos que las antecedieron y que funcionaron, en cierta medida, como sus paradigmas. Al igual que las europeas, las formaciones vanguardistas de esta parte del continente fueron provocadoras, corrosivas, exhibicionistas, pero llevaron a cabo una puesta en funcionamiento idiosincrática de esa voluntad de ruptura que se erige como el mandato inmediato de la vanguardia – idiosincrasia que se explica por las características propias del campo intelectual que las alojó, y de la tradición (o tradiciones) contra las cuales reaccionaron–, y elaboraron de diferente modo el sentido de lo nuevo. Es sabido que la cuestión de la novedad se articuló en las vanguardias latinoamericanas con el desarrollo de una reflexión crítica sobre la propia cultura, con aquello que podría denominarse ampliamente la “cuestión nacional” (la definición de una identidad, de una lengua, de una cultura nacionales), problemática clave en la configuración del programa martinfierrista.

Martín Fierro, martinfierrismo

El auge vanguardista de la década del veinte es indisociable de la irrupción y la circulación de esos objetos híbridos, productos de la modernidad, hoy en retirada: las

⁷⁴ Títulos de un corpus enorme, pueden citarse a publicaciones muy diferentes como las revistas argentinas *Prisma* (la revista mural que contó con dos números entre 1921 y 1922), *Proa* (1° época: 1922-1923; 2° época: 1924-1926), *Inicial* (1923-1926), *La Campana de Palo* (1925-1927), y la que es objeto de este trabajo, *Martín Fierro* (1924-1927); la peruana *Amauta* (1926-1930), la uruguaya *La Pluma* (1927-1931); las brasileñas *Klaxon* (1922-1923) y *Revista do Antropofagia* (dos períodos: 1928-1929; 1929); la mexicana *Contemporáneos* (1928-1931), etcétera.

revistas literarias y culturales. Las revistas aparecen como configuraciones híbridas, fugaces pero con una capacidad nada despreciable de intervención en la trama cultural, en parte porque están animadas por una fuerza opositora y una propositiva (es decir, irrumpen con un programa más o menos explícito y delineado).

El primer número del *Martín Fierro*, “Periódico quincenal de arte y crítica libre” dirigido por Evar Méndez, sale a la calle en febrero de 1924. La revista, que hace constar en su portada la mención “segunda época”,⁷⁵ se abre ostentando un procedimiento estructurador de su propuesta editorial, la parodia (así aparece en la portada una “Balada del intendente de Buenos Aires”, acompañada por una caricatura ridiculizadora). A pesar de su formato tabloide, *Martín Fierro* se inicia de un modo más mesurado, menos estridente que la primera entrega de *Proa* en su segunda época, lanzada meses después. *Proa*, una revista con un formato clásico, sobria al lado de la que dirige Méndez, se inaugura con un texto claramente programático –aunque su programa sea futuro y esté por hacerse– en el que la juventud aparece como la única codificadora –y decodificadora– de lo nuevo: “PROA aspira a ser la tribuna perfecta de todos los jóvenes libres aun de las garras descastadoras del triunfo fácil y de la complicidad ambiente” (*Proa*, N°1, 6). Si bien *Martín Fierro* también se definirá como una revista de jóvenes,⁷⁶ no sería desatinado afirmar que la publicación tiene su verdadero comienzo en el cuarto número (mayo de 1924), cuando el

⁷⁵ “La vuelta de ‘Martín Fierro’”, columna firmada por “La Dirección”, aparece en la portada del número inaugural y define a la nueva publicación como la sucesora del programa innovador que había llevado a cabo la revista homónima aparecida en 1919. Aunque la elección de ese título –“La vuelta de Martín Fierro”–, trae a escena la segunda parte del libro de José Hernández (1879) y da cuenta de la impronta que tuvo el criollismo en la elaboración de la vanguardia martinfierrista.

⁷⁶ Hay muchas afirmaciones explícitas de esta identidad a lo largo de las entregas, como la que aparece en el N° 8-9: “MARTIN FIERRO es el reflejo de las nuevas aspiraciones, de los nuevos ideales, de la nueva sensibilidad argentina, de la juventud. Juventud que avasalla y rompe con las viejas ideas cristalizadas desde nuestros orígenes hasta la fecha” (*Martín Fierro*, 1995: 68). La revista de Evar Méndez tiene, además, la necesidad constante de reivindicarse y reafirmarse, como toda revista beligerante de vanguardia.

manifiesto contundente que redacta Oliverio Girondo expone en la portada un programa en el que aparecen en tensión el cosmopolitismo y el nacionalismo.

Es cierto que *Martín Fierro* lleva a cabo rupturas con respecto a otras revistas de la época que se vuelven legibles ya desde su materialidad de objeto editorial. Entre ellas, la adopción del tamaño tabloide –formato común de los diarios en el futuro–, la novedosa combinación de texto e imagen –en *Martín Fierro* hay un abuso de la imagen, lo que la aleja del paradigma de la revista cultural y la acerca a las revistas de tirada masiva–, la interacción entre los avisos publicitarios y los contenidos –que podría llevar a pensar en una coexistencia en página del arte y del mercado, coexistencia que no obstante será criticada por el martinfierrismo y servirá de argumento para atacar a los escritores de la extrema izquierda, esos productores de una “subliteratura, que alimenta la voracidad inescrupulosa de empresas comerciales creadas con el objeto de satisfacer los bajos gustos de un público semianalfabeto”(*MF*, 1995: 56)–; la utilización de diferentes tipografías, la diagramación de portada y la incorporación del sumario en tapa, que más allá de ser un detalle implica una estrategia novedosa que las revistas no adoptarán sino hasta la década del cincuenta (Traversa, 2009: 150-151). Estos rasgos, sumados a una tirada importante (la tirada máxima alcanzó los 20.000 ejemplares), dan cuenta de la ambición de captar la atención del público y, al mismo tiempo, de crear uno nuevo.

No obstante, a pesar de haberse configurado como un inédito dispositivo gráfico, es necesario reconocer un desfase entre el objeto *Martín Fierro* y el martinfierrismo, desfase en el que cree Oscar Traversa cuando afirma que “*Martín Fierro como periódico* tenía más que decir que lo dicho en sus páginas” (2009: 165). Beatriz Sarlo aportó, en un trabajo ejemplar, el término clave para la definición del martinfierrismo y de la vanguardia argentina: su moderatismo, ligado a una serie de rasgos como el rechazo del nihilismo (la

destrucción no puede darse sin la construcción de un nuevo orden), el diseño de un “linaje nacional” para la cultura argentina; la crítica estética pero no moral ni ideológica al “filisteísmo burgués” (la vanguardia argentina es bienpensante) (Sarlo, 1983: 247-248). Este moderatismo marcó también, como veremos, su lectura de las vanguardias europeas y el uso que la revista hizo de la traducción.

La traducción, el comentario

Si puede afirmarse, de manera general e imprecisa, que la traducción es una práctica propagadora, es debido a que su resultado final es siempre una adición, un agregado; la operación traductora produce, siempre, un suplemento. Pero eso que agrega –textos, es decir, procedimientos, imaginarios, representaciones– nunca es del todo ajeno, nunca viene, del todo, de *otra parte*, porque como práctica de lectura y escritura, la traducción lleva siempre la marca de una ejecución, por eso no puede evitar metamorfosear lo que toca, transformar lo que traduce, haciendo de la aduana otra instancia de configuración de lo que importa. Raúl Antelo señaló que la ambición martinfierrista de “atrapar la antropogénesis de lo criollo” se sostuvo en una reapropiación de la cultura occidental desde la *diferencia* criolla, con el fin último de encontrar “un modo sudamericano de ser universal” (2008: 124).

En las páginas de *Martín Fierro* la literatura ingresa, sobre todo, a través de la poesía, aunque el interés de la revista no es solamente literario: el espacio cedido a las manifestaciones actuales del arte, desde la pintura a la decoración, pero también a la música, delata otros centros de atención. En una nota titulada “Rol de ‘Martín Fierro’ en la

renovación poética actual” (Nº 38, febrero de 1927), Evar Méndez declara que su revista “aparece casi exclusivamente como un periódico de poetas” interesado por los nombres de la “nueva poesía” (MF, 1995: 304). En esa misma nota, Méndez destaca uno de los puntos fuertes en el programa de *Martín Fierro*, la traducción, cumplida a través de

la difusión de excelentes versiones de piezas célebres y características de poetas como Palazeschi, Paul Morand, Valery Larbaud, Apollinaire, Supervielle, o bien otros autores de espíritu moderno y los comentarios a escritores de primera fila en la literatura mundial del día... (MF, 1995: 304).

En la cita, la traducción aparece como una tarea indudablemente cumplida. Si bien es cierto que a lo largo de sus cuarenta y cinco números *Martín Fierro* tradujo a escritores – poetas– de lengua extranjera, esa afirmación exige al menos dos acotaciones, una sobre la política de traducción que implementó y otra sobre la importancia que tuvieron en sus páginas otras formas de *refracción* de lo extranjero.

Con respecto a la primera, como lo ha señalado Ana Porrúa, la biblioteca que arma *Martín Fierro* “no responde a un gesto programático claro” (Porrúa, 2008: 136); es caprichosa y se construye sobre omisiones demasiado importantes como para ser considerada la biblioteca modelo de la vanguardia:

No están allí los textos de las vanguardias europeas y tampoco los de las latinoamericanas. En forma aislada aparecerá ‘Zona’ de Apollinaire, algún poema de Alfred Jarry, Jules Supervielle o St. John Perse. Sí estará presente Valéry Larbaud, habrá poesía española nueva y ultraísta, claro, y alguna selección de poesía mexicana –

Villaurrutia, Carlos Pellicer y Salvador Novo, entre otros—. Ni el Modernismo brasileiro, ni César Vallejo, ni Vicente Huidobro, ni André Breton, ni Tristán Tzara, para mencionar sólo algunas de las ausencias (2008: 136).

El repaso permite vislumbrar el eje incierto de la política de traducción que implementó la publicación. En la selección hay, no obstante, una regularidad: los autores franceses. No es casual que de los cinco nombres que Méndez trae a colación en la nota citada anteriormente, cuatro sean franceses. *Martín Fierro* es francófila.⁷⁷ En un trabajo sobre la revista, Horacio Salas señala que

el buen ojo en la selección de los colaboradores incluyó —naturalmente— a creadores franceses. Se publicaron trabajos de Guillaume Apollinaire, que había muerto en 1918, pero cuyo nombre continuaba concitando fervores como el poeta de Zona y teórico de la vanguardia; de Jean Cocteau (nacido el mismo año que Gironde, 1892) y que se encontraba en pleno proceso hacia la modernidad de su poesía; de Paul Eluard, que todavía no había escrito más que sus textos primerizos, pero con los años sería el poeta surrealista de mayor influencia en la poesía latinoamericana; así como textos de Jean Giraudoux; la notable *Oda a Marcel Proust* de Paul Morand en traducción de Ernesto Palacio (cuando aún el propio Proust no había sido traducido al castellano y constituía un autor exclusivo de élites) y colaboraciones de Paul Valéry y Jules Lafforgue; tampoco faltaron en las páginas de *Martín Fierro* los poemas de A. O. Barnabooth, el poeta apócrifo creado por Valéry Larbaud que —como ya se dijo— tanto habría de influir sobre buena parte de la generación martinfierrista (Salas, 1995: XI-XII).

⁷⁷ Esta recurrencia señala, además, el peso que en el período continúa arrastrando el francés como lengua y cultura *relevo* (Willson 2006, 669).

No obstante, las inclusiones pueden dar lugar a hipótesis divergentes. Es el caso de los poemas de Paul Éluard que aparecen publicados en uno de los últimos números (Nº 43), en una traducción enviada desde París, el epicentro cultural, por Luis Bernárdez. Para Salas, tal como se lee en la cita que acabamos reproducir, la inclusión habla de una anticipación: la entrada al espacio argentino de un poeta decisivo pero aun en ciernes, “que todavía no había escrito más que sus textos primerizos”. Para Beatriz Sarlo, se trata más bien de una incorporación tardía que delata una carencia: la ausencia de una lectura crítica del surrealismo por parte de la vanguardia argentina (Sarlo, 1983: 247).

Con la misma ambigüedad puede leerse la inclusión de “Zona” (1912) de Guillaume Apollinaire, publicado en el Nº 32 (agosto de 1926), en traducción de Lysandro Galtier. “Zona”, poema apertura de *Alcools* (1913) y artefacto vanguardista, verbaliza las rupturas operadas por la vanguardia pictórica cubista. Antes de este número, la trascendencia de Apollinaire había quedado expuesta en una elogiosa columna incluida en la entrega inaugural de *Martín Fierro*, en la que se lo presenta como el iniciador de la poesía francesa contemporánea, paradójicamente desconocido en el ambiente argentino, “un ambiente tan impregnado de literatura francesa” (*MF*, 1995: 6).⁷⁸ La traducción aparece como la confirmación –tardía, es cierto– de esta importancia. El poema se anuncia como la “primera traducción al español, especial para ‘Martín Fierro’, por Lysandro Z. D. Galtier”.⁷⁹ Sin dudas, la inclusión de “Zona” revela una atención hacia la vanguardia. Pero, al mismo tiempo, en el poema que da a leer Galtier –cuyos versos se amontonan en una página para

⁷⁸ El tono es por completo apologético: “Guillaume Apollinaire ha sido uno de los escritores de mayor influencia en la poesía contemporánea. De su obra y de su propaganda futurista derivan todas las nuevas tendencias, que han dado poetas tan interesantes como Max Jacob, Reverdy, Cendrars y Cocteau” (*MF*, 1995: 6).

⁷⁹ Un amigo de *Martín Fierro*: se le dedica un artículo en el mismo número por su labor de ceramista. Galtier publicará, además, poemas escritos en francés en números posteriores (números 36 y 40),

acabar excediéndola sin remedio— no se acata uno de los aspectos programáticos del poema de Apollinaire: la ausencia de puntuación, que tiene una trascendencia clave en el mecanismo de superposición que configura al texto y en el efecto vertiginoso de lectura que prioriza; en la traducción de Galtier, las comas y los puntos son signos que normativizan y ordenan el flujo textual.

Ambos casos dan cuenta, aunque de modo tangencial, de la colocación particular que tuvo la traducción en las páginas de la revista. Una cuestión no menor, que contribuye a definir esa colocación, es la mención, no sistemática y no en un lugar fijo, del nombre del traductor. En *Martín Fierro* esta inclusión es altamente irregular: a veces se consignan sólo unas iniciales,⁸⁰ a veces el nombre completo,⁸¹ a veces nada.⁸² El formato fijo y la regularidad de esta mención jugarán un rol determinante en el proceso de la profesionalización del traductor, el cual se cumplirá tiempo después, en parte a través del hábito, importado, por la revista *Sur* (Willson 2004: 123-124).

Pero para dar cuenta del rol de la traducción en el órgano martinfierrista, es preciso entrar en la segunda acotación que planteamos más arriba, una acotación relacionada con el modo en que *Martín Fierro* operó la entrada de lo extranjero en sus páginas. Si es cierto que la revista hizo de la traducción una práctica casi regular, también es innegable que le dio tanta o más trascendencia a la difusión de nombres extranjeros a través de otras formas

⁸⁰ Como la mención “Trad. de H. C.” que aparece al final de la “Oda a Marcel Proust” de Paul Morand, publicada en el N° 4 —la cual desentona con las versiones que aparecen, en el mismo número, bajo el título “De Luis L. Franco. Traducciones”, que destaca la figura del traductor—; o las iniciales “B.M.”, en tipografía más reducida, que se consignan como responsables de la traducción del “Saludo a Buenos Aires” de Rudyard Kipling, publicado en el N° 39.

⁸¹ Como en las versiones que aparecen bajo el título “Cuatro aspectos de la poesía moderna” (N° 14-15), en las que los traductores son identificados por su nombre completo, o en la traducción del poema “Tierra” de Jules Supervielle firmada por Antonio Vallejo —el apellido aparece en mayúsculas—, incluida en el N° 29-30.

⁸² Como en los poemas de Valéry Larbaud que aparecen en la portada del N°16, a pesar de que el lector pueda inferir que el responsable de la traducción es Francisco Luis Bernárdez. Lo mismo, aunque en este caso la adjudicación es más evidente —porque hay una nota debajo de las versiones—, sucede con los poemas de Paul Éluard incluidos en el N° 43.

de *refracción* (Lefevere, 1982), como la crítica,⁸³ aun cuando estas formas no haya tenido como fin apuntalar una traducción, sino implantar un nuevos nombres extranjeros, favorecer su circulación, para asegurar así el cumplimiento de una tarea netamente modernizadora. No es casual que en la cita reproducida antes, al recuperar el rol de *Martín Fierro* en la poesía, Evar Méndez coloque al mismo nivel de la traducción, los “comentarios a escritores de primera fila en la literatura mundial del día” (MF, 1995: 304). Esta cuestión se advierte de manera ostensible con Valéry Larbaud, uno de los nombres recurrentes en la revista. Larbaud, ese poeta “relativamente desconocido y marginalizado”, que busca “fuera de Francia, en la manía deambulatoria como en la lengua, el sentimiento de lo nuevo” (Maulpoix, 2006: 291-292) aparece con dos poemas de su “Poesía de A. O. Barnabooth” en la portada del N° 16, sin ningún tipo de comentario. La inclusión resulta mínima si se la compara con el extenso ensayo del chileno Francisco Contreras, “Valéry Larbaud y su obra”, que se publica a lo largo de siete números (del N° 32 al 38). El ensayo fraccionado instala a Larbaud, por la recurrencia crítica, como un referente ineludible del martinfierrismo, en parte, como se lo afirma en la nota que introduce el texto, porque Larbaud es un “decidido partidario de una vinculación cada vez más estrecha entre los países de origen latino de Europa y América” (MF, 1995: 234). Puede pensarse que frente a

⁸³ André Lefevere propone el término “refracción” (*refraction*) para dar cuenta de la “adaptación de una obra literaria a un público diferente, con la intención de influir en la manera en que ese publico leerá la obra” (Lefevere, 1982: 234-235). La noción, que destaca la dimensión ideológica que implica toda apropiación, es sospechosa por su labilidad y su amplitud: se dispersa en un conjunto de prácticas discursivas diferenciadas que configuran el proceso de importación de una obra extranjera. Si bien la traducción aparece como una de los procedimientos canónicos de esta adaptación, la refracción excede el marco particular de esta práctica. Dice Lefevere: “Es a través de refracciones críticas que un texto se instaura dentro de un sistema dado (desde el artículo de revistas eruditas hasta esa forma de crítica más declaradamente comercial, el resumen o nota de contraportada [*blurb*], que es con frecuencia mucho más efectiva para vender el libro que la primera). Es a través de traducciones, combinadas con refracciones críticas (introducciones, notas, comentarios que acompañan a la traducción, artículos sobre la misma) que una obra literaria producida fuera de un determinado sistema, toma su lugar en este ‘nuevo’ sistema” (Lefevere, 1982: 246, *la traducción es nuestra*).

esta voluntad integradora, ideológicamente afín al grupo argentino, la publicación de un ensayo tan extenso aparece como un deber hacia la figura de Larbaud, una “cooperación en su empeño” que excede su calidad literaria como escritor.

En la misma dirección debe leerse la intervención frecuente, a partir del N° 27-28, de corresponsales en el extranjero o “martinfierristas europeos”, como son definidos en la nota titulada “Martín Fierro 1926” (MF, 1995: 196), entre los que aparecen Marcelle Auclair –futura cofundadora del semanario femenino *Elle*– o su marido Jean Prevost, que participa activamente como especialista en literatura francesa.⁸⁴ Aunque más tardías, estas intervenciones dan cuenta de dos cuestiones: por un lado, la importancia de la conexión con la metrópoli o el verdadero “meridiano cultural”: París; por el otro, señalan que la preeminencia de *Martín Fierro* es, más que la traducción, el ensayo u otros géneros periodísticos: los martinfierristas necesitan hablar de lo nuevo, glosarlo, en el gesto divulgatorio se juega su rol modernizador. En esa diferencia de grado, no sólo entre lo que se importa y lo que no –una política de traducción–, sino también entre los modos en los que esa importación se opera, se explica la colocación secundaria que tuvo la práctica de la traducción en el órgano de difusión del martinfierrismo.

La revista dirigida por Evar Méndez expuso de manera constante, además, sus vínculos, hizo del capital social –que se traduce en capital cultural– un valor y un tema, tal como se observa en las sucesivas fotografías de los homenajes organizados por la redacción para sus miembros y para los visitantes extranjeros. *Martín Fierro* hizo una puesta en escena de los nombres con los que quiso vincularse (Ramón Gómez de la Serna), construyó un acerbo onomástico de agentes culturales modernos para autolegitimarse. Por eso fueron

⁸⁴ De hecho, su primera intervención, una página después de su presentación oficial, se titula “El movimiento literario en Francia” (MF, 1995: 197)

fundamentales, especialmente para el grupo martinfierrista, los viajeros culturales (Jules Supervielle, Valery Larbaud, Marinetti, pero también M.G. Jean Aubry o Ernest Ansermet). Como lo ha señalado Gonzalo Aguilar:

la presencia de los viajeros culturales en la Buenos Aires de los años 20 sirve a la estrategia de dislocación que llevan adelante las vanguardias. El viajero –o lo que el contexto de recepción pretende hacer de él– es el portador de una inestabilidad, de un momento de cambio que se vectoriza en sus traslados (2009: 174).⁸⁵

Fiel a su espíritu cosmopolita, *Martín Fierro* privilegió el contacto, el vínculo personal, la camaradería con lo (el) extranjero. Esta prioridad hizo que la traducción, aun a pesar de tener cierta continuidad en sus páginas, no fuera aprovechada como una práctica compensatoria o un mecanismo de incorporación y que el traductor no tuviera el espesor de un agente clave en la trama cultural.

Referencias bibliográficas

Fuente

Revista *Martín Fierro* (1924-1927). (1995). Edición Facsimilar. Estudio preliminar de

Horacio Salas. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Revista *Proa*. N° 1. Buenos Aires, agosto de 1924.

⁸⁵ A través de una afirmación como la siguiente, además, Aguilar complementa el planteo de Antelo al que antes hicimos referencia: “El movimiento dislocatorio, entonces, es el momento cosmopolita y metropolitano de las vanguardias argentinas a partir del cual los integrantes piensan su recolocación, en definitiva, su acento nacional o ‘criollo’: nuevos mapeamientos y nuevas posiciones” (2009: 174).

Teórica y crítica

Aguilar, Gonzalo. (2009). *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Antelo, Raúl. (2008). “La traducción infinita”. En: *Crítica acéfala*. Buenos Aires: Grumo.

Lefevere, André. (1982). “Mother Courage’s Cucumbers. Text, system and refraction in a theory of literature”. En: Lawrence Venuti (ed.) *The Translation Studies Reader*, Routledge: New York.

Maulpoix, Jean-Michel. (2006). “L’éclatement poétique. Aux XX^e siècle”. En: Michel Prigent (dir.) *Histoire de la France Littéraire*. Tomo 3. Berthier, Patrick y Jarrety, Michel (dir.) *Modernités*. Paris: Quadrige/Puf.

Porrúa, Ana. (2007). “La revista *Martín Fierro* (1924-1927): una vanguardia en proceso”. En: Gloria Chicote y Miguel Dalmaroni (eds.). *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España y América Latina (1880-1930)*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Salas, Horacio. (1995). “El salto a la modernidad”. En: *Revista Martín Fierro (1924-1927)*. Edición Facsimilar. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

---. (1999). “*Martín Fierro* y *Proa*”. En: Saúl Sosnowski (ed.). *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*. Buenos Aires: Alianza.

Sarlo, Beatriz. (1983). “Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*”. En: Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano. (1997). *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.

---. (2007). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Schwartz, Jorge. (1993). *Vanguardia y cosmopolitismo en la Década del Veinte*. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade. Rosario: Beatriz Viterbo.

---. (1991). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Schopf, Federico. (2003). "Lectura de *Altazor*". En: Vicente Huidobro. *Obra poética*. Edición crítica, Cedomil Goic, coordinador. México: ALLCA XX.

Traversa, Oscar. (2009). "*Martín Fierro* como periódico". En: Noé Jitrik (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*. Manzoni, Celina (dir.) *Rupturas* (Vol. 7). Buenos Aires: Emecé.

Willson, Patricia. (2004). "Página impar: el lugar del traductor en el auge de la industria cultural". En: Noé Jitrik (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo 9. Saítta, Sylvia (dir.) *El oficio se afirma*. Buenos Aires: Emecé.

---. (2006). "Traducción entre siglos: un proyecto nacional". En: Noé Jitrik (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo 5. Rubione, Alfredo (dir.) *Las crisis de las formas*. Buenos Aires: Emecé.

ROBERTO ARLT Y EL REALISMO

Roberto Retamoso

UNR

1) Poética del Realismo

Dentro de la vasta bibliografía referida al género novelístico, resulta un lugar común afirmar que, en sus versiones originarias y en cierto modo canónicas, la novela se caracteriza por ser un género de tipo *realista*. Semejante proposición no siempre explicita sus supuestos y sus sentidos fundamentales, por lo que conviene precisar algunas de las significaciones que tal enunciado contiene.

Caracterizar a la novela -como a cualquier otro discurso, literario o no- como un género realista, supone concebirla como un constructo verbal o discursivo que se halla en relación con algo (un ente, un mundo, un espacio) que definimos como *realidad*. Así, la realidad sería una suerte de *a priori extraverbal o extradiscursivo* al que la novela vendría a *representar*. La realidad -término ciertamente problemático que no debería aceptarse sin someter a crítica sus presupuestos- se constituiría, según este punto de vista, en una suerte de plenitud ontológica (de reino del ser) que brindaría sus sentidos al relato novelístico para que éste, más allá de las recreaciones propias de toda ficción, los *reprodujera* por medio de un discurso que nunca dejaría de leerse como *reflejo del mundo real*.

Es notoria la impronta aristotélica que esta clase de enunciados supone. Pero si la *mímesis* que definió Aristóteles consistía en la representación poética de hechos muchas

veces situados en la lejanía del pasado (tal como acontece en la tragedia y en la epopeya), la mimesis novelística actualiza esos hechos -los torna presentes-, revelando en ese desplazamiento temporal los lazos genealógicos que la vinculan antes que con los géneros *altos*, con aquellos géneros que Aristóteles concibió como *bajos*: la sátira y la comedia.

Así, quizás podría sostenerse que la novela no es más que un producto *bastardo* de la mimesis clásica, por lo menos en el sentido del desplazamiento de los objetos y los lenguajes *elevados* que la tradición poética había establecido a partir de Aristóteles. Desplazamiento que en la crítica especializada encontraría distintas interpretaciones o hipótesis explicativas, como las formuladas por Georg Lukacs y Erich Auerbach. Para Lukacs, es sabido, la novela es una suerte de continuidad moderna del género épico, que se diferencia de éste por la falta de armonía entre el héroe y el mundo, dado que la novela trata de héroes problemáticos en un mundo degradado (Lukacs, 1985). Para Auerbach, por su parte, la novela consiste en una transgresión de la teoría aristotélica de los niveles estilísticos de representación, al tratar de manera *trágica* personajes y situaciones de naturaleza *inferior* (Auerbach, 1993).

De manera que ambas interpretaciones coinciden en señalar ese desplazamiento del objeto de la mimesis clásica que opera la novela, al constituir un nuevo objeto narrativo, cercano en el tiempo y el espacio, despojado de todos los atributos propios de los héroes tradicionales, investido de atributos inéditos en la construcción discursiva de los héroes *modernos*, y narrado con un lenguaje prosaico tanto en el sentido literal como figurado del término.

Esa mutación de las formas clásicas de la narración se corresponde, en consecuencia, con la mutación del mundo por representar. Porque la novela moderna, es sabido, ya no trata de personajes nobles o divinos mediante una fábula de raíces míticas,

sino que trata de personajes *actuales* que protagonizan historias no necesariamente épicas o trágicas, por lo menos en el sentido clásico de esos términos. Por el contrario, las historias que protagonizan los héroes novelescos están mucho más ligadas a la experiencia del hombre burgués moderno, y a las cuestiones fundamentales que modelan y dan sentido a su vida: el dinero, el matrimonio (entendido como una institución donde el interés predomina sobre el amor), o el ascenso y la legitimación social a través de posiciones que disputan el poder ejercido hasta entonces por las clases nobles.

Pero si en tal sentido la novela supone una ruptura respecto de los modos y las formas de la narración clásica, por otra parte supone una continuidad en cuanto a la manera de concebir las relaciones existentes entre relato y realidad. La novela moderna, desde este punto de vista, consiste, antes que en un quiebre, en un mantener la *episteme* donde históricamente se funda el realismo literario.

Ello permite sostener que el realismo de la novela moderna se corresponde con una filosofía (una gnoseología) de tipo *empirista*. Para esa filosofía lo real es aquello *empíricamente* existente, y en tal sentido no pueden desconocerse las correspondencias que esta clase de concepciones guardan respecto de la ciencia y la epistemología de la modernidad europea.

Así, una misma concepción del mundo se proyecta en órdenes discursivos diversos. Y aunque la ciencia moderna se vuelva cada vez más formal y cuantificadora, mientras que la novela se expresa por medio de los signos *naturales* del lenguaje humano, una suerte de actitud común comprende la tarea del científico y del novelista en los albores de la modernidad: la tarea de ambos opera sobre una misma *fuentes*, la empiria de lo real (o la *realidad empírica*), a la que ambos investigan para extraer de ella los datos que informan

sus respectivos discursos. Diríase, en consecuencia, que en la modernidad europea, *episteme* y *poética* se anudan en una única manera de concebir la realidad.

Sin embargo, esta clase de proposiciones no deberían entenderse más que como enunciados de carácter genérico. Porque si bien es cierto que, desde sus momentos de constitución, el género novelístico se revela como un género impregnado por una cosmovisión de carácter empirista -y ello en todo caso como consecuencia de su inscripción en una cosmovisión mayor a la que podría definirse como una *ideología burguesa*-, por otra parte el género novelístico nunca deja de manifestar tendencias o *líneas de fuga* que en múltiples casos lo llevan a desbordar los límites de una perspectiva puramente empirista.

En la historia de la novela moderna, diversas especies como lo *fantástico*, lo *gótico* o lo *romántico* representan momentos donde el género se proyecta sobre ámbitos o dimensiones del mundo que trascienden lo empírico. Se trata, en todo caso, de especies novelescas donde el relato explora universos que no se fundan en la materialidad del mundo fáctico, puesto que remiten a órdenes o espacios situados por fuera de lo empírico: lo sobrenatural, lo espiritual, lo incorpóreo, lo fantástico, lo fantasmático o lo divino.

Así, cierta *inquietud metafísica* retorna para filtrarse, a veces de manera subrepticia, en el interior del género novelístico. Desde ya que ese retorno no deja de ser conflictivo, en primer lugar respecto del espacio mayor del género -al interpelar, muchas veces trastocando, sus supuestos fundamentales-, y en segundo lugar respecto de cada experiencia singular de escritura novelística, dado que una novela de carácter metafísico se revela, en principio, como una contradicción en sus términos. De todos modos, de esas formas antitéticas e incluso aporéticas está hecha la compleja historia de la novela moderna.

2) La hipérbole del realismo

El realismo de Arlt puede leerse como una hipérbole de la poética realista. Esto querría decir que la escritura de *Los Siete Locos/Los Lanzallamas* consiste en una torsión intensa, y si se nos permite el término, brutal, de las formas que prescribe el canon de la novela realista. Porque Arlt trabaja desde el interior del género, pero tensando sus formas de tal modo que los modelos canónicos se vean desbordados, excedidos, por la fuerza de una escritura que los potencia hasta el punto en que la representación realista deviene en *otra cosa*. Esa otra cosa por momentos es una representación grotesca de personajes y situaciones, que evoca ciertos modos y lenguajes propios de una literatura expresionista.

Pero además, el realismo de Arlt está plagado de momentos oníricos y fantasmáticos. Su escritura, en principio, aspira a representar el orden de lo real: sus personajes, su mundo, el territorio urbano por donde transitan, aparecen claramente datados y fechados en la Buenos Aires de fines de los años veinte y comienzos de los treinta. Aunque la visión de sus criaturas no es meramente exterior y por lo mismo objetiva; por el contrario, se trata de una visión “desde dentro”, subjetiva, que muestra no sólo los cuerpos y los actos de los personajes sino también sus pensamientos, sus fantasías, sus alucinaciones y sueños.

Y esa visión, que no se detiene en los lugares de una tópica narrativa convencional - exterior/ interior, objetividad/subjetividad, superficie/profundidad- se va desplazando por los distintos polos de esas oposiciones para trazar una representación potente de su materia narrativa, que no es más que una deformación intensiva de la poética realista y sus procedimientos.

Así, en las novelas de Arlt el realismo se lee como las formas de una desmesura. Porque es desmesurado el “mundo interior” de su personaje axial, Erdosain, como lo son las búsquedas, los deseos y las utopías de quienes los rodean y, a su modo, lo acompañan: El Astrólogo, Ergueta, Barsut, La Coja. La desmesura, es sabido, puede ser una marca melodramática, y esa marca sin duda está presente en una escritura que busca, antes que conmover, *impactar* al lector, con la fuerza de un “cross a la mandíbula”.

Pero *Los Siete Locos/Los Lanzallamas* es algo más que un melodrama, aunque apele de manera intensa y desbordante al *pathos* del lector. Del mismo modo que es algo más que un folletín, aunque su escritura se valga de las formas y estructuras propias de los relatos folletinescos. En tal sentido, diríase que la escritura arltiana se apropia de esos géneros populares para consumir una estrategia que persigue, más que comunicar, *sacudir* a quien la lee. Así, la narrativa de Arlt resultaría consecuente respecto de las prescripciones históricas del realismo, que desde Aristóteles ha sancionado que la fábula narrada, o representada, debe conmover el alma del espectador provocando la *catarsis* de sus emociones, pasiones y sentimientos. En Arlt, esas prescripciones son ejecutadas en el nivel mayor de sus posibilidades, o en otros términos, como una inflexión máxima en el nivel de los modos y procedimientos de contar la fábula.

Semejante fuerza, tamaño potencia narrativa, no pueden menos que suscitar la pregunta acerca del por qué y el para qué de su ocurrencia. Pregunta seguramente ingenua en el plano de los sentidos dóxicos acerca de la literatura, pero que se vuelve pertinente cuando se intenta proponer alguna clase de hipótesis interpretativa respecto de lo que se está leyendo. Por qué tanta intensidad, nos preguntamos al leer las fábulas arltianas, o también con qué fin -si es que la literatura persigue alguno- se la desata. Y la respuesta que produce la lectura -provisoria, conjetural, relativa- consiste en vincular esa fuerza

hiperbólica con la voluntad de inscribir algo que está más allá del campo canónico de la novela realista.

Ese algo sería aquello que pertenece a un orden que excede la contingencia de lo meramente fáctico y empírico. En las novelas de Arlt recibe denominaciones de carácter místico y religioso: Dios, Alma, Belleza, Bondad. Pero ese misticismo y esa religiosidad no pueden ocupar el espacio total de las novelas, puesto que en tal caso no estaríamos hablando de realismo. Son, por así decirlo, una especie de reverso del signo realista; la cara velada de su ser concreto. Sin embargo, en el devenir de la letra de Arlt, en el despliegue sinuoso de su fuerza escrituraria, ese reverso del signo no deja de irrumpir: por ello, la escritura de Arlt se revela como una escritura quebrada y fragmentaria, que en la sustancia realista de sus enunciados expone, según ritmos variables, ese otro lado (y ese otro mundo) que cerca las fronteras del género.

Desde ese punto de vista, Erdosain no es más que un sujeto desgarrado. Desgarrado entre sus pulsiones carnales, el goce perverso de su poder (real o aparente) sobre los otros, y sus ansias de una trascendencia que le permitiera desasirse de su cuerpo y de la materialidad del mundo. Pero esa imagen puede ser una impostura, tal como lo señala el Comentador.⁸⁶ Porque en las novelas de Arlt ninguna representación puede admitirse sin más como cierta. Hay un relativismo notorio en las perspectivas con que se representan las cosas -lo que saben o cuentan los personajes desmiente lo que otros personajes dicen o saben, y lo que cuenta el Comentador (no sólo el Narrador sino en definitiva el Gran

⁸⁶ En el episodio “Arriba el Árbol”, último del Capítulo Primero de *Los Siete Locos*, el Comentador dice: “Mira en redor casi extrañado de encontrarse en semejante posición, de pronto el semblante de la remota criatura estalla en él como una flor, e inmensamente avergonzado de la comedia que representa, baja de la planta. Está vencido. Es un desgraciado”. El párrafo contiene una *Nota del Comentador* a pie de página que a su vez refiere “Dos explicaciones me dio Erdosain respecto de esta comedia. La primera es que sentía un placer interno en simular un estado de locura, placer que comparaba ‘al del hombre que habiendo bebido un vaso de vino finge que está borracho ante sus amigos, para inquietarlos’.” Cfr.: Arlt, Roberto, *Los Siete Locos/Los Lanzallamas*. Buenos Aires, Biblioteca Ayacucho - Hyspamérica, 1986, pág. 67.

Intérprete de los hechos novelados) muchas veces refuta lo que los personajes dijeron- que determina la inestabilidad y lo mutante de la verdad del relato.

Así, la ficción arltiana termina mostrándose como un enorme simulacro. Todo lo que las novelas cuentan termina volviéndose sospechoso, excepto en la instancia donde la palabra es asumida por el Comentador. El Astrólogo en un gran embaucador, El Mayor un farsante, Barsut un simulador o Erdosain un impostor. Sin embargo, una verdad última irrumpe sobre el fin del relato: la verdad trágica. Desmontados todos los artilugios que sostenían la trama, agotados todos los intentos de Erdosain por conquistar el mundo material, la única vía que siempre atisbó en el horizonte de su propia existencia se impone como la salida necesaria. Esa vía es la que gobierna la pulsión de muerte -máxima realización del Mal y por ello el camino elegido para acceder a una trascendencia divina-, que Erdosain finalmente proyecta sobre el otro (La Bizca), pero también sobre sí mismo.

Referencias bibliográficas

Arlt, Roberto. (1986). *Los siete locos/Los lanzallamas*. Buenos Aires: Biblioteca Ayacucho.

Auerbach, Erich. (1993). *Mímesis*. Madrid: FCE.

Lukacs, Georg. (1985). *Teoría de la Novela*. Madrid: Grijalbo.

**FÁBULAS REGRESIVAS E IMAGINARIO DE DESCONFIANZA ANTE LA
NOCIÓN DE PROGRESO. SOBRE “UN FENÓMENO INEXPLICABLE”
DE LUGONES Y “LOS HOMBRES FIERAS” DE ARLT**

Ernesto Martín Ghioldi

UNR

A mediados del siglo XIX, la hegemonía del discurso positivista dotó de una increíble fuerza seductora a la palabra ‘ciencia’. Discursividades heterodoxas, de voluntad disidente y desestabilizadora, sin embargo, no negaron ni intentaron despojarla de tal seducción –probablemente también fascinadas ante su belleza– sino que convirtieron a la ciencia positiva en una suerte de *femme fatale*, invirtiendo así el ideal del ‘progreso’ al que el positivismo se había aliado. Los avances del conocimiento, de la ciencia y de la técnica eran proyectados, desde esta última perspectiva, negativamente, despojados de todo optimismo. No resultó extraño entonces que las representaciones literarias, nutridas de esta superposición de discursos, prestaran su atención a lo que los fantasmas de Fausto y Frankenstein tenían para decirles. Y no solamente a ellos, ya que reciclaron, reimplantaron y reinterpretaron viejos ‘mitos’ y obsesiones que por breve tiempo parecieron ser acallados por la ideología del progreso.

A partir de la hegemonía de la *episteme* positivista como organizador de la racionalidad e imaginarios de la sociedad de fines del siglo XIX, ensayaremos en primer

lugar una lectura del cuento “Un fenómeno inexplicable”⁸⁷ de Leopoldo Lugones, teniendo en cuenta el horizonte de ideas y discursos coyunturales en los que este texto se inscribe (positivismo, evolucionismo, modernismo).

Unos 35 años después y ubicado en un contexto muy diferente (con un positivismo e ideal del progreso que han perdido buena parte de su vigor y un horizonte literario cuyo régimen, podría decirse, es el de la narrativa realista y cosmopolita), Roberto Arlt compone su cuento “Los hombres fieras”⁸⁸, al cual nos aventuraremos a calificar como una suerte de variación del relato de Lugones, dado que son múltiples los puntos de contacto entre ambos relatos. Arlt conocía y aprobaba el relato de Lugones, aún cuando no aprobara a su persona. En su escrito juvenil “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”⁸⁹ –suerte de ensayo en el que denuncia la farsa de la Sociedad Teosófica– rescata, sin embargo, el libro entero de *Las fuerzas extrañas* y, particularmente (aunque sin nombrarlo), el cuento “Un fenómeno inexplicable”:

El señor Leopoldo Lugones, que ha estudiado excesivamente la *Doctrina Secreta* para no poder evitarnos de recordar ciertas partes de ella en su hermosa obra *Las fuerzas extrañas*, plantea magistralmente un hecho impresionante, el caso de un ocultista que ha perdido la conciencia común de las cosas, y que a causa de ello está sumido en una espantosa desesperación, y es la del hombre que percibe su doble inmóvil, que continuamente le mira con dos espantosos ojos de simio... (Arlt, s.f.: 31).

⁸⁷ La edición utilizada para el análisis se encuentra detallada en las referencias bibliográficas y pertenece a Lugones (2009: 41-49).

⁸⁸ La edición utilizada para el análisis se encuentra detallada en las referencias bibliográficas y pertenece a Arlt (2008: 229-235).

⁸⁹ Publicado el 28 de enero de 1920, en el N° 63 de *Tribuna Libre*. La edición digital utilizada en este trabajo fue extraída de la página web www.elalpeh.com el día 1° de mayo de 2012.

“Un fenómeno inexplicable” de Lugones y “Los hombres fieras” de Arlt comparten temas, motivos y problemas. Son el relato de un suceso inexplicable, un prodigio (algo excluido del campo de estudio de las ciencias positivas). Narran la inconfesable confesión de un personaje que ha transgredido un tabú (el cual está ligado al deseo de conocimiento, a un saber excesivo que lleva a la desgracia). En ambos encontramos el desdoblamiento de uno de los personajes y el descubrimiento de que lo ‘otro’ que emerge de él es un animal. Es así como estos textos coinciden en tematizar el encuentro del hombre con una fuerza animal latente que ha sido despertada en él. (Y es en esta tensión existente en el hombre entre su animalidad y su humanidad donde confluyen las teorías de Darwin y Freud).

A partir de esto, plantearemos como hipótesis de lectura que tanto el texto de Lugones como el de Arlt –aún cuando hayan sido compuestos en coyunturas diferentes– trabajan a partir de (y con) los materiales que los discursos ideológicos del progreso, del positivismo y del evolucionismo tienen para ofrecerle. En primer lugar, a partir del análisis de las tensiones entre lo humano y lo animal que se dan en ambos relatos nos centraremos en las problemáticas alimentadas por el discurso evolucionista. Luego, abordaremos la presencia del mito fáustico o del drama del conocimiento como crítica a la ideología del progreso. Y, por último, abordaremos el singular uso que hacen ambos cuentos del recurso del doble o *doppelgänger* centrándonos en el giro darwinista que éste tópico tiene en ambos relatos: lo ‘otro’ oculto en el hombre es un animal (a partir de lo cual volveremos nuevamente sobre el discurso evolucionista y las tensiones y articulaciones de lo humano y lo animal).

Dos fenómenos inexplicables: Breve introducción y síntesis argumentales

“Un fenómeno inexplicable”⁹⁰ pertenece a la colección de cuentos *Las fuerzas extrañas* (1906) y es la versión modificada de un texto publicado originalmente en septiembre de 1898 en la revista *Philadelphia*⁹¹ de Buenos Aires con el título de “La licantropía”⁹² (Castro, 2003; Piglia, 1993). En el relato definitivo de 1906 encontramos al hombre de ciencia que experimenta sobre sí mismo y que es víctima de su propia indagación y descubrimiento. El resultado de estas ansias de saber es el desdoblamiento del personaje; escisión que en este caso particular da un giro darwinista: lo otro que emerge del hombre es un mono. El científico, que termina por ser testigo de su propia animalidad proyectada en forma de sombra, se encuentra diariamente enfrentado con su ‘yo’ atávico. Este terror y conciencia de consanguinidad adoptan la forma de constante persecución provocando una profunda angustia en el personaje.

El texto se estructura a partir del relato de un narrador en primera persona acerca de su encuentro, acaecido once años antes del comienzo de la narración, con un inglés, hombre de ciencia tanto como aquél. En busca de albergue durante su viaje por la región agrícola

⁹⁰ De ahora en más *FI*. Las citas de este cuento son tomadas de Lugones (2009: 41-49).

⁹¹ La revista *Philadelphia* era una “revista mensual que llevaba el subtítulo *Órgano de la rama argentina ‘Luz’ de la Sociedad Teosófica. Buenos Aires*. Leopoldo Lugones fue secretario general de esta Sociedad.” (Castro, 2003: 195). Lo mismo indica Ricardo Piglia cuando dice que hacia 1900 Lugones “era secretario general de la Rama Luz de la sociedad teosófica argentina, filial de la secta científica fundada por la vidente Helena Petrovna Blavatsky, y hasta su muerte fue un iniciado en el saber maldito.” (Piglia, 1993: 52).

⁹² Sobre el término ‘licántropo’ nos remitimos a lo que expone Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos*: “Según la leyenda, hombre al cual el diablo cubre con piel de lobo y obliga a ir errante por los campos dando aullidos. Simboliza la irracionalidad latente en la parte inferior del hombre, la posibilidad de su despertar. Por ello, sentido similar al de todos los monstruos y seres fabulosos malignos” (1969: 289). Aunque la definición de ‘licantropía’ se refiera principalmente a la metamorfosis del hombre en lobo (del griego *lýkos* ‘lobo’, *ánthrōpos* ‘hombre’), el término a menudo es usado para referirse a la transformación en cualquier otro animal. La elección de este animal suele variar según el folclore de cada cultura. Así, por ejemplo –y para ir adelantando algunas cuestiones que conciernen al relato “Los hombres fieras” de Arlt– en varias culturas del África es común oír hablar de los hombres-hiena u hombres-leopardo que rondan por la selva durante la noche.

que separa las provincias de Córdoba y Santa Fe, el narrador se dirige por recomendación de un juez de paz a la residencia del mencionado extranjero, quien terminará hospedándolo. El personaje del inglés es presentado como un ser tan respetable y cortés como solitario y reservado. Esta reserva ya es anunciada por el juez de paz al advertir al narrador que “[n]adie ha podido penetrar en su casa más allá del dormitorio donde se instala a sus huéspedes, muy escasos por otra parte” (*FI*, 41), lo que es otro modo de decir que nadie alcanzó a internarse en la intimidad del inglés.

La misma descripción de la desolada casa es un reflejo de la personalidad del anfitrión: “Entre las plantas que casi podía tocar con la mano, crecía libremente la hierba”; “todo parecía deshabitado” (*FI*, 42). Esta descripción se complementa con el análisis de raigambre lombrosiana que hace el narrador de su anfitrión a partir de la observación de sus rasgos faciales. Éstos le permiten concluir que quien se encontraba frente a él poseía un equilibrio entre tendencias impulsivas y un desdén imperioso, que debía ser “un tanto místico” y que “podía ser lo mismo un militar que un misionero”, agregando por último que hubiera deseado “mirar sus manos para completar mi impresión” (*FI*, 43).

Durante la cena, la perfecta cortesía del inglés es acompañada por manifestaciones de inquietud y preocupación visibles en cada instancia en que este personaje observa el rincón de la habitación donde se encuentra su sombra. Aún así, la charla se anima cuando ambos personajes descubren la pasión compartida por la ciencia. Este vínculo y saber común hace que el inglés encuentre por primera vez un confidente de su secreto en su interlocutor.

Aquí comienza entonces el relato del inglés acerca de cómo durante su estadía en la India como subteniente del ejército de su país vio operar a los *yoghis*. Su curiosidad y audacia lo llevan a querer desarrollar “idénticos poderes”: “En poco tiempo llegué a dormir.

Al cabo de dos años producía la traslación consciente.” (FI, 46). A pesar de que los resultados de su experiencia son nocivos –“Me sentía espantosamente desamparado”; “Sentía mi personalidad fuera de mí, mi cuerpo venía a ser algo como una afirmación del *no yo*” (FI, 47)–, su obsesión e impulso fáustico prevalecen, por lo que el inglés resuelve ver “*qué era lo que salía de mí, siendo yo mismo*, durante el sueño extático.” (FI, 47). Y una vez que logra su objetivo puede comprobar que “esa forma era un mono, un horrible animal que me miraba fijamente” (FI, 47). Desde este momento, el inglés ya no logra unificar la identidad entre su sombra y su persona. Al desatar fuerzas que no puede controlar se vuelve un laboratorio vivo de sus experimentos y termina por ser perseguido por su doble animal, desdoblamiento que lo atormenta diariamente.

En “Los hombres fieras”⁹³, relato de Roberto Arlt que pertenece a la colección de cuentos *El criador de gorilas* (1941), nos encontramos con el hombre que deja de dominar su animalidad y pasa a ser dominado por ella. El desdoblamiento del personaje –a diferencia del caso de “Un fenómeno inexplicable”– se da por medio de la transformación del mismo, lo que vuelve al cuento una suerte de variación de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson: el personaje es un respetable juez durante el día y una fiera criminal durante la noche. En el campo semántico de la obra de Arlt, la palabra ‘fiera’ se encuentra muy cercana a ‘monstruo’. Sin embargo, a diferencia de otros personajes creados por este autor, donde la monstruosidad es de índole moral, en este relato la monstruosidad de los personajes proviene de la adopción de comportamientos propios del animal salvaje. En “Los hombres fieras” –‘fiera’, del latín *fērus* ‘silvestre’, ‘feroz’ (Corominas, 2006: 272)– se trata literalmente del salvajismo feroz; de hombres-bestias

⁹³ De ahora en más *HF*. Las citas de este cuento son tomadas de Arlt (2008: 229-235).

cuya fuerza mal contenida se manifiesta en el exterior con furor y sin discernimiento. Por tanto, la animalización de los hombres –una constante de los temas arltianos– se vuelve, en este relato, literal.

El furor y la bestialidad de los crímenes cometidos en este relato evidencian la afinidad del mismo con el periodismo sensacionalista. Ahorcar a un niño es el tema cuya discusión inicia el relato; a lo que enseguida se agrega que la criatura en cuestión es un “pequeño antropófago” (*HF*, 229). La violencia, la perturbación y el escándalo estructuran el relato. El comienzo es un ejemplo de estos planteos ya que aborda cuestiones de alto impacto social y afines a los intereses de la prensa amarillista: mediante la discusión acerca del veredicto judicial de ahorcar a un niño antropófago se traen a colación temas tales como la pena de muerte, la penalización de infantes criminales y el canibalismo.

Además de los pequeños antropófagos, las figuras centrales del relato son tres personajes de raza negra: un sacerdote católico negro, y dos jueces negros norteamericanos llegados a Liberia (país donde transcurren los hechos) para asumir un cargo judicial. El primero de ellos, el doctor Traitering, ya ha fallecido en el presente del relato. El segundo, el joven juez Denis, recién llegado de los Estados Unidos, tiene un encuentro con el sacerdote para pedir su opinión sobre el caso del niño antropófago que tiene que juzgar. Como respuesta, el sacerdote le narra la historia de la muerte del juez Traitering, quien tuvo que enfrentarse a un caso similar.

El relato del sacerdote comienza con unas misteriosas desapariciones que tenían lugar en la zona y que, más tarde, se descubre que son producto de sangrientos rituales antropofágicos llevados a cabo por un numeroso grupo de personas. Una vez descubiertos y arrestados, quienes tomaron parte en ese banquete alegan haberse metamorfoseado en bestias antes de ingerir vivas a sus víctimas. Los caníbales, a excepción del pequeño Gan –

un niño de 12 años que también formó parte de los festines—, son condenados a la horca y colgados en la ruta que conduce a Monrovia. El juez Traitering, encargado del caso, conserva con vida al niño. Lo hace no tanto por el piadoso consejo del sacerdote sino por la curiosidad que le provoca el mismo. El pequeño caníbal deviene entonces objeto de estudio del juez, quien está escribiendo un libro “sobre las costumbres de nuestros negros” (*HF*, 231). Pero el contacto con el infante contagia y corrompe al juez despertando su deseo de animalizarse, de —como él mismo plantea— “degradar mi dignidad humana” (*HF*, 233) y “convertirme en una bestia” (*HF*, 234). El juez, que comienza imitando al niño-bestia, termina yendo junto a él a la selva y, “metamorfoseándose” en tigre, ambos atacan y devoran al primer transeúnte que encuentran. A pesar del humano remordimiento diurno, los asesinatos y festines nocturnos del juez se repiten por la noche. Desesperado decide, en un “intervalo de lucidez” (*HF*, 235), matar al pequeño Gan y, tras su confesión ante el sacerdote, quitarse la vida.

La narración del infortunio de Traitering llega al lector y al juez Denis a través del relato del sacerdote, estableciendo así una instancia de mediación: el sacerdote cuenta lo que oyó de parte del fallecido juez. Asimismo podemos observar cómo el texto establece un paralelismo entre los dos jueces, quienes se enfrentan a una situación similar. Hay una identificación entre Traitering y Denis. Ambos tienen que condenar a un niño antropófago, el juez Denis al niño Tul y el juez Traitering al niño Gan; ambos se enfrentan a los consejos del sacerdote; estos consejos se dan en la misma ubicación espacial (ambos jueces se sientan en la misma silla, en el mismo bungalow y, mientras unos niños juegan alrededor del elefante de mister Marshall, escuchan al sacerdote bebiendo el aguardiente que éste les sirve). Hay una identificación entre Traitering y Denis que contribuye al influjo turbador que tiene la historia del sacerdote sobre el joven juez y, por tanto, favorece cierto tinte

aleccionador del relato. El sacerdote intenta, entonces, que este relato aleccionador que le refiere le sirva al joven e inexperto juez “para ponerse en guardia” (HF, 235) ante “el engranaje del misterio bestial que en todos nosotros ha puesto el demonio, siempre en acecho del alma animal de estos pobrecitos salvajes”, engranaje del que, tal como es el caso de su interlocutor, “el hombre de color extranjero se ha visto desvinculado” al haber abandonado sus antepasados “el clima de la selva y de la tierra” (HF, 230).

La articulación de lo humano y lo animal

¿Cómo concebimos lo humano y lo animal? Relatos literarios como el de Lugones y Arlt ¿son parte de las ficciones que van tejiendo y reactualizando constantemente las definiciones de lo humano? ¿Contribuyen a esa suerte de mecanismo estructurante que nos otorga coordenadas y organiza nuestras nociones?

El filósofo italiano Giorgio Agamben, quien, en su libro *Lo abierto*, se pregunta qué es lo humano y cómo se produce, presupone la existencia de un mecanismo –al que llama “máquina antropológica”– que nos permite rearticular constantemente la relación entre lo humano y lo animal. La “máquina antropológica” de nuestra cultura descrita por Agamben es una suerte de dispositivo cultural que produce lo humano y su reconocimiento: “en ella está en juego la producción de lo humano mediante la oposición hombre/animal, humano/inhumano” (2006: 75). Esta máquina funciona “instituyendo en su centro una zona de indiferencia en la que debe producirse –como un *missing link* siempre faltante porque ya virtualmente presente– la articulación entre lo humano y lo animal, el hombre y el no-hombre, el hablante y lo viviente” (2006: 76) o, dicho de otro modo, trabaja

produciendo una “especie de estado de excepción, una zona de indeterminación en la que el afuera no es más que la exclusión de un adentro y el adentro, a su vez tan sólo la inclusión de un afuera.” (2006: 75). Esta zona de “indiferencia” o “indeterminación” que produce la máquina es, necesariamente, un lugar vacío y de decisión coyuntural sobre lo que es humano y lo que no lo es; una “íntima cesura” a partir de la cual la “máquina antropológica” es reconfigurada o actualizada constantemente.

Agamben explica la articulación entre lo humano y lo animal como un campo de tensiones en constante actualización. Define al hombre como un cuerpo “irremediamente tenso y dividido entre la animalidad y la humanidad” (2006: 28) y en el apartado que dedica al filósofo ruso Alexandre Kojève señala:

En la lectura de Hegel que hace Kojève, el hombre no es, en efecto una especie biológicamente definida ni una sustancia dada de una vez y para siempre; es, más bien, un campo de tensiones dialécticas ya cortado por cesuras que separan siempre en él –al menos virtualmente– la animalidad “antropófora” y la humanidad que se encarna en ella. El hombre existe históricamente tan sólo en esta tensión; puede ser humano sólo en la medida en que trascienda y transforme el animal antropóforo que lo sostiene; sólo porque, a través de la acción negadora, es capaz de dominar y, eventualmente, destruir su misma animalidad (es en este sentido que Kojève puede escribir que el ‘hombre es una enfermedad mortal del animal’, 554) (2006: 28).

Si concebimos la articulación que hay en el hombre entre lo humano y lo animal como un campo de tensiones en el que nuestro Yo, elemento humano o social, actúa como una fuerza que controla o reprime nuestro cuerpo, elemento natural o animal, es decir,

como un campo en el que lo que hace al hombre humano es el dominio de su animalidad o, citando a Agamben, un campo en el que el hombre se vuelve humano “en la medida en que trascienda y transforme el animal antropóforo que lo sostiene” (2006: 28) ¿debemos ver en estos cuentos la venganza de nuestro componente natural o animal, de una siniestra fuerza latente, por nuestro dominio sobre ellos?

Tanto en “Un fenómeno inexplicable” como en “Los hombres fieras” lo que encontramos es una animalización de lo humano. Y esta animalización se da de un mismo y particular modo: a partir del “despertar” de la vida animal que hay en nosotros. En el relato de Lugones leemos: “el poder despertado en mí se volvía más rebelde [...] Sentía mi personalidad fuera de mí”, por lo que “resolví una noche ver [...] *qué era lo que salía de mí, siendo yo mismo*, durante el sueño extático” y “esa forma era un mono, un horrible animal que me miraba fijamente” (FI, 47). Para el sacerdote de “Los hombres fieras” existe “un misterio bestial que en todos nosotros ha puesto el demonio” (HF, 230) y, hacia el final del relato, aprueba el suicidio del juez Traitering argumentando: “Comprendí que el juez Traitering tenía razón en querer matarse. Él no quería destruir al hombre que llevaba en sí, sino a la fiera despierta en él.” (HF, 235). De este modo, ambos relatos coinciden en concebir una fuerza oculta o irracionalidad latente (“un misterio bestial”) que está esperando su oportunidad para despertar. Esta fuerza mal contenida no es otra que los instintos y pasiones reprimidos o desfigurados por la civilización. Según Jung, “el animal representa la psique no humana, lo infrahumano instintivo, así como el lado psíquico inconsciente” (citado en Cirlot, 1969: 80). Volviendo a lo descrito arriba por Agamben, recordemos que es humano lo que domina su animalidad, que el hombre es humano en la medida en que “trascienda y transforme” la animalidad que lo sostiene.

Vimos anteriormente que, en el caso de “Un fenómeno inexplicable”, la personalidad del desdichado inglés se encuentra en buena medida representada por el estado de su hogar. Esto queda plenamente expuesto con el comentario que hace el juez de paz que da la carta de recomendación al narrador: “Nadie ha podido penetrar en su casa más allá del dormitorio donde se instala a sus huéspedes, muy escasos por otra parte” (*FI*, 41) como modo de decir que nadie ha logrado penetrar o indagar en la intimidad del inglés. En la impresión que el narrador se lleva de la casa, todo connota soledad, abandono y misterio. Al silbido del viento y el ambiente desolado –“todo parecía deshabitado” (*FI*, 42)– se suman descripciones donde la mano del hombre (la civilización) y la de la naturaleza se combinan. “Entre las plantas que casi podía tocar con la mano, crecía libremente la hierba; y una pala cubierta de óxido yacía contra la pared, con su cabo enteramente liado por una guía de enredadera.” (*FI*, 42-43). A la representación del anfitrión inglés como hombre solitario, lejos de su patria, viudo, sin hijos y “extraordinariamente reservado” (*FI*, 41) habría que agregar la respetable reputación –“se lo tenía por hombre considerable” (*FI*, 42)– que le conceden los pobladores del lugar. Esta combinación de “hombre considerable” y “extraordinariamente reservado” (tanto que llega a la reclusión) envuelve al personaje en un halo de misterio. Existe cierto matiz gótico en la representación y circunstancias en las que el narrador llega a la casa del anfitrión inglés o, por lo menos, ciertos puntos de contacto con la narrativa gótica: la atmósfera de misterio y el ambiente “deshabitado” de la imponente casa descuidada (similar al castillo abandonado o en ruinas), junto al personaje extraño y extranjero, sumido en una profunda angustia debido a una maldición que pesa sobre él o, por lo menos, a un fenómeno de difícil explicación. Si el narrador es advertido previamente y luego es testigo del aislamiento, reserva y respetabilidad del inglés, lo que descubre al lograr llegar más allá que otros es la

angustia de este personaje, anticipada en la imagen de la “triste dulzura” (*FI*, 42) de su casa.

Esta angustia del inglés nos permite entrar en la relación humano/animal que se establece en el cuento de Lugones. Este personaje se vuelve testigo de su propia animalidad. La observa y es observado por ella y, como frente a un espejo acusador, se culpan mutuamente. Como sombra la ve constantemente proyectada y el terror atávico que le produce esta conciencia de su propia animalidad lo lleva a una angustia permanente. El impacto traumático de esa conciencia la vuelve un espacio que no puede ser asumido por el sujeto. Se encuentra literalmente enfrentado con su ‘yo’ atávico, al punto de dejar de reconocerse y percibirse a sí mismo como humano.

Pero es interesante detenerse brevemente en las circunstancias que llevan a este despertar de lo animal y, por ende, a la conciencia de la animalidad. Si ambos cuentos se desarrollan como pesadillas, en el de Lugones el sueño ocupa un lugar esencial. Los sueños son, para Freud, satisfacciones simbólicas de deseos que han sido reprimidos. Inaceptables para la mente consciente, son una especie de salida, de ‘vía de escape’ de lo que el hombre reprime. No es difícil, por lo tanto, asociar en el cuento de Lugones aquella tensión antes señalada entre el elemento civilizador (humano) y el elemento instintivo (animal) con la tensión entre el espacio diurno de la conciencia y la razón y el espacio nocturno del sueño y la irracionalidad respectivamente. Y es el juego con el sueño lo que desata la catástrofe; el intento (y fracaso) de controlarlo, manipularlo. El inglés ve operar a los *yoghis* —cuya capacidad destacada en el relato es “la facultad de producir cuando quieren el autosonambulismo” (*FI*, 46)— y quiere desarrollar idénticos poderes: “Los resultados fueron sorprendentes. En poco tiempo llegué a dormir. Al cabo de dos años producía la traslación consciente.” (*FI*, 46). Entonces hay algo que despierta durante el sueño del hombre.

Aquello relegado a la noche y al dormir de la conciencia comienza a tener vida propia, a volverse autónomo y a reclamar su lugar en la vida del hombre. “Me sentía espantosamente desamparado”; “el poder despertado en mí se volvía más rebelde... Una distracción prolongada, ocasionaba el desdoblamiento. Sentía mi personalidad fuera de mí, mi cuerpo venía a ser algo como una afirmación del *no yo*”; “resolví una noche ver mi doble. *Ver qué era lo que salía de mí, siendo yo mismo*, durante el sueño extático.” (FI, 47).

El caso de “Los hombres fieras” se vuelve mucho más violento y sus consecuencias más brutales ya que en el centro del relato tenemos al hombre que deja de dominar su animalidad para ser dominado por ella. Literalmente los antropófagos de este relato dejan de sentirse humanos para percibirse a sí mismos como no-humanos. Y es ese el argumento que dan a sus jueces a la hora de justificar los crímenes que cometieron. El juez Traitering transgrede –del latín *transgrēdi* ‘pasar a través’ (Corominas, 2006: 580)– una y otra vez la frontera convirtiéndose en una variante de *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Juez y “hombre recto” de día y “monstruo”, animalidad pura y feroz de noche. Y si su remordimiento humano vuelve su vida insoportable, la tentación animal logra dominarlo para seguir compulsivamente adelante.

El sacerdote, a modo de advertencia para el joven juez Denis –negro norteamericano al igual que Traitering– detalla cómo funciona el vínculo de la humanidad del hombre de color con el “misterio bestial” que les puso el demonio:

Yo he sostenido siempre que el hombre de color, extranjero en este país, está desvinculado del clima de la selva y de la tierra. Y cuando menos lo espera, se encuentra enganchado por el engranaje del misterio bestial que en todos nosotros ha

puesto el demonio, siempre en acecho del alma animal de estos pobrecitos salvajes (HF, 230).

Al parecer el ambiente natural despierta el “alma animal” de los negros. Sin desconocer el importante lugar del exotismo y orientalismo presente en el texto (y en el volumen completo) de Arlt, dejémoslo momentáneamente entre paréntesis para ver cómo se desarrolla el vínculo entre lo humano y lo animal en el relato. En este sentido, es interesante detenernos en el primer encuentro entre el juez Traitering (representante de lo humano como dominante en la dualidad del hombre) y el pequeño Gan (representante de lo animal como dominante). Allí el deseo de animalizarse por parte de Traitering se da prácticamente como por contagio o por hechizo. A pesar de no llegar a establecer ningún tipo de comunicación por medio del lenguaje, el juez comienza a sentir cierto “lazo de amistad” (HF, 233) hacia el pequeño caníbal. “Gan no abrió la boca. Continuaba mirándome fijamente, y cuanto más él me miraba, más simpatía experimentaba yo hacia él.” (HF, 233). Traitering empieza a sentirse igual que Gan –*sympátheia* ‘acto de sentir igual que otro’ (Corominas, 2006: 444)– y, como frente a un espejo, comienza a repetir los gestos del niño “fiera”: “no sentí ningún desagrado por ese gesto bestial, sino, riéndome, también yo fruncí los labios, mostrándole los dientes al caníbal”, “apoyando las manos en el suelo, también me puse a caminar como una fiera”, “yo le imitaba y ambos parecíamos dos fieras que no se resuelven a reñir.” (HF, 233). Y para cuando confiesa experimentar “un placer vertiginoso en degradar mi dignidad humana” (HF, 233) la fiera ya ha sido despertada. Inmediatamente después de esta experiencia revela el nuevo vínculo establecido con la civilización y con la naturaleza: “el cuadro de civilización del puerto me causó repulsión. Ansiaba vehemente volver a la selva, convertirme en una bestia.” (HF, 234). La

impaciencia del juez alude a esa fuerza despierta que desborda. Algo en el interior se ha quebrado, pues ya no puede ser contenida.

Pero centrémonos por un momento en la frase “en aquel momento experimenté un placer vertiginoso en degradar mi dignidad humana” (*HF*, 233). ¿Cómo no ver y sentir en esta frase el más profundo gesto liberador? Seguramente la liberación más radical concebible para el ser humano. Quizás esta simple, frívola y poco sutil frase que asocia el “vértigo” y el “placer” con el romper las cadenas que nos atan a lo humano y a la cultura sea el punto neurálgico del relato. No sólo –como señalamos anteriormente– se ha quebrado algo, sino que algo se ha distendido. Hay una suerte de alivio corporal y mental, de relajación, en esa frase. Lo que se relaja es ese campo de tensiones que define al hombre. La cacofónica, retórica y afectada voz humana que había invadido al hombre y tomado el poder de forma totalitaria comienza a ser derrocada. La voz invasora que controlaba y dominaba al hombre es reemplazada por la sencilla, franca y espontánea voz de la naturaleza.

Uno de los últimos pasajes de *Dialéctica de la Ilustración* (publicada originalmente en 1947) de Theodor Adorno y Max Horkheimer ilustra ejemplarmente lo que intentamos decir. El fragmento se titula “Le prix du progrès” y pertenece a la sección de “Apuntes y esbozos” del libro. Allí se cita extensamente la argumentación que el fisiólogo Pierre Flourens da para su oposición al uso del cloroformo en las intervenciones quirúrgicas:

la operación con cloroformo, como probablemente también las otras formas conocidas de narcosis, constituyen sólo una ilusión. Tales medios obran sólo sobre ciertos centros motores y coordinadores, así como sobre la facultad residual de la sustancia nerviosa. Bajo la acción del cloroformo, ésta pierde una parte notable de su capacidad de acoger

y conservar huellas de impresiones, pero no pierde en modo alguno la sensibilidad como tal. [...] [por el contrario] los dolores son sentidos más agudamente que en el estado normal. La ilusión del público nace de la incapacidad del paciente para recordar lo sucedido una vez que se ha ejecutado la operación (Citado en Adorno, Horkheimer, 1997: 274).

Adorno y Horkheimer ven en esta cita de Flourens una metáfora de la relación entre la Razón y la Naturaleza. La vida “no sería un sueño, sino una narcosis” (1997: 275) y en ella la Razón cumpliría su papel de narcótico que nos mantiene “ciegos frente al dolor” interno. “[E]l dominio permanente sobre la naturaleza [...] recibe su fuerza de esta ceguera; más aún, ella se ha hecho posible sólo merced al olvido. Pérdida del recuerdo como condición trascendental de la ciencia.” (1997: 275).

Si en “Un fenómeno inexplicable” y “Los hombres fieras” nos encontramos con la animalización del hombre, podemos citar, como caso inverso –es decir, como ejemplo de la humanización de lo animal– el cuento “Yzur” de Leopoldo Lugones que integra también el volumen de *Las fuerzas extrañas*.

Probablemente el candidato más célebre para ocupar ese espacio vacío que es la frontera no marcada que separa al hombre del animal sea el lenguaje. Los mitos de creación y las ciencias sociales lo han respaldado reiteradamente. El hombre es el “animal parlante”. En “Yzur”,⁹⁴ Lugones ficcionaliza la humanización de un chimpancé a través de su entrada al lenguaje.

⁹⁴ De ahora en más Y. Las citas de este cuento son tomadas de Lugones (2009: 113-123).

El relato inicia con el postulado ficcional de que los monos son hombres primitivos degradados. Este postulado antropológico del narrador, que cumplirá las funciones de científico-intelectual-pedagogo en este relato, es una inversión de la hipótesis fundamental del evolucionismo: “Los monos fueron hombres que por una u otra razón dejaron de hablar. [...] y el humano primitivo descendió a ser animal” (Y, 115). Nos enfrentamos así con el reverso de los cuentos anteriores. Lo que se encuentra dormido u oculto pero en potencia en “Yzur” es la humanidad del animal. La capacidad del lenguaje –“no hay ninguna razón científica para que el mono no hable” (Y, 116)– es reprimida y/o anulada por una misteriosa elección o abstención por parte del mono. Según el narrador, los antiguos hombres de la selva optaron –o las circunstancias los forzaron a optar– por el mutismo, es decir, por el “suicidio intelectual”.

El narrador resuelve demostrar su postulado devolviendo al mono al lenguaje. Y la elección por Yzur como sujeto pedagógico no es inocente. Es un mono joven, con educación de circo y muy capaz; pero, por sobre todas las cosas, es un chimpancé, y “sábese que el chimpancé (Yzur lo era) es entre los monos el mejor provisto de cerebro y uno de los más dóciles, lo cual aumentaba mis probabilidades.” (Y, 116). Tanto las características físico-biológicas –los labios móviles, la laringe y el cerebro del chimpancé– como su comportamiento y capacidades intelectuales –su tendencia imitativa, su memoria, su capacidad de atención y reflexión– justifican la elección del científico narrador de esta historia, instalando al chimpancé como la criatura más cercana al hombre –y convirtiéndose en un pariente inmediato del hipotético *Homo alalus* de Haeckel. Estas características descriptas sumadas a lo que el narrador denomina la “humanidad detenida” (Y, 116) en Yzur, instala a este animal en esa “zona indeterminada”.

En sus análisis, reflexiones y estudios anatómicos, el científico narrador establece relaciones analógicas entre el chimpancé y los idiotas, cretinos, sordomudos, niños, mulatos, negros y hasta “marineros borrachos”, llegando a destacar la superioridad del primero sobre los niños:

Felizmente los monos tienen, entre sus muchas malas condiciones, el gusto por aprender, como lo demuestra su tendencia imitativa; la memoria feliz, la reflexión que llega hasta una profunda facultad de disimulo, y la atención comparativamente más desarrollada que en el niño. Es, pues, un sujeto pedagógico de los más favorables (Y, 116-117).

El método utilizado para desarrollar el aparato de fonación de “Yzur” es la misma gimnasia de labios y lengua con la que se trata a los sordomudos. Y las analogías se extienden nuevamente hasta el niño:

Yzur se encontraba, respecto al lenguaje, en la misma situación del niño que antes de hablar entiende ya muchas palabras; pero era mucho más apto para asociar los juicios que debía poseer sobre las cosas, por su mayor experiencia de la vida (Y, 118).

Ahora bien, la exposición detallada de las características y capacidades de Yzur junto con la sentencia de la “humanidad detenida” (Y, 116) del mismo, nos tientan a instalarlo de lleno en esa “zona indeterminada” de la “máquina antropológica” descrita por Agamben. Y de resultar exitoso el experimento del narrador y, por tanto, instalar al chimpancé en el lenguaje y en la humanidad, sin duda suscitaría una nueva configuración y

actualización de esta máquina y de las relaciones animal/humano. Pero esto también lleva a preguntarnos ¿cuál es el rango que otorga el narrador –y Lugones– a los idiotas, sordomudos, negros, niños y marineros borrachos antes mencionados dentro de la “máquina antropológica”?

Los años pasan y el mono no llega a pronunciar palabra alguna. Aún así los cambios en el carácter de Yzur son notables y su humanización avanza:

Tenía menos movilidad en las facciones, la mirada más profunda, y adoptaba posturas meditabundas. Había adquirido, por ejemplo, la costumbre de contemplar las estrellas. Su sensibilidad se desarrollaba igualmente; íbasele notando una gran facilidad de lágrimas. (Y, 120).

La *hybris* del narrador, el “demonio del análisis” y su excesiva curiosidad, junto con la sospecha de que Yzur no habla porque no quiere, lo llevan maltratar y azotar a mono, que termina por caer mortalmente enfermo. “La proximidad de la muerte habíalo ennoblecido y humanizado.” (Y, 121).

Su convalecencia seguía estacionaria. La misma flacura, la misma tristeza. Era evidente que estaba enfermo de inteligencia y de dolor. Su unidad orgánica habíase roto al impulso de una cerebración anormal, y día más, día menos, aquél era caso perdido (Y, 122).

El relato mantiene en el terreno de lo incierto la causa de la muerte de Yzur. ¿Muere a causa de la violencia de los golpes de su amo o muere “enfermo de inteligencia y dolor” a

causa de su humanización? Nos concedemos abrir un breve paréntesis para recordar que pocos años más tarde, el Unamuno de *Del sentimiento trágico de la vida* (publicado originalmente en 1913) mudaría la definición del hombre como “animal racional”, por la de “un animal esencial y sustancialmente enfermo” (1983: 64). Según el filósofo español, “el hombre, por ser hombre, por tener conciencia, es ya, respecto al burro o al cangrejo, un animal enfermo. La conciencia es una enfermedad” (1983: 40). Quizás la nostalgia y los consuelos de la animalidad eran demasiado fuertes y entrañables en Yzur como para animarse a cruzar resuelta y solitariamente un umbral que necesita de millones de años de titubeos.

El aprendiz de brujo

Como señalamos anteriormente, los relatos aquí analizados se nutren –como todo relato– de discursos heterogéneos a los cuales transforman, desarrollan, varían y responden. Como en la forma musical tema y variaciones, el tema es sometido a distintos tipo de elaboraciones y desarrollos, se lo invierte, se pone a prueba su flexibilidad o elasticidad, etc. De este modo, encontramos en los relatos de Lugones y Arlt el desarrollo de múltiples temas o discursos. Así como en el apartado anterior abordamos la tensión entre humanidad y animalidad presente en los cuentos, en este apartado intentaremos desarrollar el “drama del conocimiento” (Piglia, 1993: 53) que lleva al estudioso a la desgracia.

La obsesión, la audacia y “excesiva curiosidad”, los estudios, las observaciones y el demonio del análisis, la pedantería, la “sabiduría materialista” y la “angustiosa lucidez” son tópicos que comparten ambos cuentos. Por encima de ellos sobrevuela el mito de Fausto. Es

por demás de claro que, en el caso del relato de Lugones, estamos indiscutiblemente frente a una tragedia de reminiscencias fáusticas. El científico como héroe audaz con ansias de aventurarse en mundos desconocidos para conquistarlos es el tema de muchos de los cuentos de *Las fuerzas extrañas*. Todos ellos –“La fuerza Omega”, “Un fenómeno inexplicable”, “La metamúsica”, “El psychón” y, de un modo diferente, “Yzur”– conducen a un final trágico. Y, probablemente no tan claro como en “Un fenómeno inexplicable”, sino mostrándose con mayor timidez, podemos encontrar que en “Los hombres fieras” también la curiosidad y el estudio son uno de los motivos que llevan a la perdición. En ambos cuentos, los personajes despiertan fuerzas extrañas que, como el aprendiz de brujo de Goethe, no pueden ya controlar. Un modo de introducirnos en este “drama del conocimiento” es explorando un poco la formación de la idea de ‘progreso’, particularmente en lo que respecta a la Era Moderna.

El ideal del progreso, paradigma que entra en crisis a partir del siglo XX, es herencia –según el historiador francés Jacques Le Goff– del Siglo de las Luces y la Revolución Francesa. Según este autor, con el Iluminismo “se afianzó una visión optimista de la historia a partir de la idea de progreso” (Le Goff, 1998: 9).

Para decirlo lo más sencillamente posible, *la idea de progreso sostiene que la humanidad ha avanzado en el pasado –a partir de una situación inicial de primitivismo, barbarie o incluso nulidad– y que sigue y seguirá avanzando en el futuro*. J. B. Bury lo dice con una frase muy acertada: la idea del progreso es una síntesis del pasado y una profecía del futuro. Es una idea inseparable de otra según la cual el tiempo fluye de modo unilineal (Nisbet, 1996: 19).

Pero los problemas surgen cuando se intenta dar contenido a esta noción de progreso. ¿Qué se entiende por ‘progreso’? O, para decirlo con palabras de Le Goff, “¿En qué criterios, en qué valores se funda la idea de progreso?” (1998: 196). A partir de esta cuestión, cuya respuesta varía a lo largo de los siglos, surge la distinción entre el progreso técnico-científico –el perfeccionamiento “de los diversos conocimientos técnicos, artísticos y científicos, de las múltiples armas con que el hombre se enfrenta a los problemas que plantea la naturaleza o el esfuerzo humano por vivir en sociedad” (Nisbet, 1996: 20)– y el progreso moral –el desarrollo de las virtudes morales o espirituales del hombre en la tierra, el perfeccionamiento de su naturaleza humana–. Según Le Goff, a partir del siglo XVIII

se difundió –no necesariamente en ambientes ‘materialistas’– la idea de que el progreso tecnológico determina también el progreso político, si no el moral, mientras que en otros ambientes –no exclusivamente ‘reaccionarios’– y especialmente de cincuenta años a esta parte, asomaba la idea según la cual no sólo el progreso moral no seguía al progreso técnico, sino que por el contrario éste tenía efectos deletéreos sobre la moral individual y colectiva (1998: 196).

En el segundo de estos enunciados nos enfrentamos a la idea de que cada descubrimiento esconde dentro de sí algo demoníaco.

Lo cierto es que esta última idea que Le Goff señala, es decir, aquella que brinda la imagen de un progreso científico o tecnológico y un progreso moral como opuesto y en tensión –o, mejor dicho, la sospecha de una relación inversamente proporcional entre ambos– es tan antigua que podemos encontrarla, por ejemplo, en mitos como el del Jardín del Edén o el de la caja de Pandora. En ambos la felicidad es inversamente proporcional al

conocimiento ya que el ansia de saber es duramente castigada por la divinidad. Adán y Eva son expulsados del Jardín del Edén por culpa tanto de su curiosidad como de su insaciable deseo de conocimiento (no hay que olvidar que el fruto prohibido pertenece del árbol del discernimiento; esa transgresión les otorga el juicio). En el mito griego de la caja de Pandora todos los males del mundo son liberados por el irreprimible deseo de saber (de conocer el contenido prohibido de la caja). Tampoco hay que olvidar que Pandora es el regalo que los dioses han otorgado a los hombres; es la venganza de Zeus para castigo de la raza humana debido a las astucias de Prometeo, el bienhechor de la humanidad.

Los que acompañan esta concepción generalmente subrayan la imprudencia del accionar de Eva y Pandora, imprudencia movida por la mera curiosidad y el orgullo. De todos modos, sea tildada de mera curiosidad, ansias de saber, ambición, obsesión, compulsión o exceso, esta aventura del conocimiento tiende a adoptar la forma de tragedia –*La tempestad* de Shakespeare es una formidable y soberbia excepción.

La Edad Moderna tiene su propio mito que, probablemente, sea el que mejor encarna para nosotros este drama del conocimiento. Fausto, personaje medieval cuyo verdadero nombre fue Georg Zabel (1480-1540 aprox.), renace y se fortalece a partir del Renacimiento. Tras el mago y timador de comprobada existencia en la Edad Media –al que se lo sospechaba servidor del diablo– se esconde el moderno intelectual y hombre de ciencias. Fausto, gran estudioso y lector, erudito profesor más poderoso que la ciencia de su tiempo, devora y asimila todo lo que ésta le puede ofrecer sin quedar satisfecho. Desilusionado pacta con el diablo con el deseo de descifrar y penetrar en los secretos abismales de la naturaleza. Vende su alma a cambio de conocimiento: “Señores, yo les vendí el alma [a Lucifer y Mefistófeles] a cambio de mi sabiduría” (Marlowe, 1982: 214). La tragedia de Fausto es literalmente una des-gracia, es decir, la pérdida del don que Dios

le otorgó, por la cual deja de ser agradable a sus ojos⁹⁵. En el coro que abre *La trágica historia del doctor Fausto* (escrita en 1588 aprox.) de Christopher Marlowe, podemos leer los excesos (la *hybris*) del sabio maldito y encontrar la imagen que compara la Razón al vuelo de Ícaro:

Pronto se aventajó en teología, obteniendo los frutos de la escolástica, con lo que en breve fuele otorgado el grado de doctor. Excedió a todos aquellos cuyo deleite consiste en discutir los celestes asuntos de la teología, hasta que, ensordecido por su inteligencia y amor propio, con alas de cera se elevó más allá de donde podía, y, al ellas derretirse, tramaron los cielos su caída. Por lo cual, dando en diabólicas ejercitaciones y saciándose de los dorados dones de la cultura, entró en la maldita necromancia. Nada fue tan dulce para él como la magia, que prefirió a las mayores felicidades (1982: 161-162).

Con la frase “ensordecido por su inteligencia y amor propio” volvemos a encontrarnos con la imagen que Adorno y Horkheimer toman del fisiólogo Pierre Flourens: la Razón que nos ensordece o enceguece (1997). Parece haber algo abrumador en el proceso o éxtasis del conocimiento que nos lleva a una suerte de pérdida de los sentidos o del control. En el también ensordecedor “amor propio” de Fausto se refleja el orgullo de Ícaro al verse dotado de alas. Ícaro, lleno de orgullo, no escucha los consejos de su padre Dédalo. La caída de Fausto y la de Ícaro son la misma.

⁹⁵ La *Gran Enciclopedia Universal* (Espasa-Calpe, 2005: 5523) define gracia de la siguiente manera: “En la religión católica, don de Dios por el que los hombres se convierten en hijos suyos, que se adquiere con el bautismo y se pierde por el pecado”

Miguel de Unamuno ve en el beso de Helena a Fausto una metáfora de la acción del Renacimiento y la Reforma sobre el hombre europeo:

este trágico doctor, torturado por nuestra tortura, acaba encontrando a Helena, que no es otra, aunque Marlowe acaso no lo sospechase, que la Cultura renaciente. Y hay aquí en este *Faust* de Marlowe una escena que vale por toda la segunda parte del *Faust* de Goethe. Fausto le dice a Helena:

Dulce Helena, hazme inmortal con un beso –y le besa–. Sus labios me chupan el alma; ¡mira cómo huye! ¡Ven, Helena, ven; devuélveme mi alma! Aquí quiero quedarme, porque el cielo está en estos labios, y todo lo que no es Helena, escoria es.

“¡Devuélveme el alma!” He aquí el grito de Fausto, el doctor, cuando después de haber besado a Helena va a perderse para siempre (1983: 303-304).

Según Unamuno, el Renacimiento y la Reforma, ya sea trayéndonos a Helena o empujados por ella, nos han quitado el alma.

Pero podemos aventurar otra analogía distinta a la de Unamuno y ver en Helena la fuerza seductora que la palabra “ciencia” tiene desde la Edad Moderna y, sobre todo, a partir del siglo XIX. Paula Sibilia –en un ensayo donde analiza la reconfiguración del concepto de naturaleza a partir de los descubrimientos de la teoría molecular del código genético– advierte que lo que comenzó como una ciencia de inspiración prometeica (en referencia a la ciencia de los siglos XVIII y XIX) se ha transformado hoy en una ciencia que asume tonos y ambiciones claramente fáusticos:

a principios de la Era Moderna [...] una cierta caja de Pandora empezaba a abrirse: el hombre ya podía modificar la naturaleza; después, iba a querer dominarla; más adelante, no lograría resistir la tentación de sustituirla (2006: 157).

Frente a la tecnociencia prometeica del siglo XIX –representada por la *evolución natural* y su mundo dinámico pero imprevisible, “embarcado en una paulatina evolución mecánica comandada por las leyes inexorables de la naturaleza” (2006: 135)– Sibilia opone el “ambicioso horizonte fáustico de nuestra tecnociencia” (2006: 136) –representada por la *evolución artificial, tecnológica o postboilógica* y su mundo capaz de “eliminar lo imprevisible y subyugar los veredictos –otrotra implacables– de las leyes naturales” (2006: 150) delegando estas decisiones en manos de la tecnociencia y las demandas del mercado. La seducción de la ciencia (Helena) nos promete posibilidad de poder y control total sobre la naturaleza; nos consiente su sustitución por la mano del hombre. Para el Fausto de Marlowe: “Un buen mago es un dios poderoso. Aplica tu cerebro, Fausto, a conseguir la divinidad.” (Marlowe, 1982: 163).

Centrémonos brevemente en el uso que Paula Sibilia hace de la imagen de Prometeo al contraponerla a la de Fausto. A la ciencia de Fausto denigrada por su ambición desmedida y la compulsiva ansiedad de saber se le opone otro posible *ethos* de la ciencia. La ciencia de Fausto se regocija en su neutralidad moral; el valor puesto en su objetividad le permite resistirse a sujetarse a cualquier moral. La ciencia de Prometeo sería, en cambio, la benefactora de la humanidad, su móvil sería el amor por los hombres y tendría su fe en las potencias humanas. Los hombres serían los favorecidos de tal ciencia prometeica. Pero entonces, ¿no sería excesivo otorgar a las ciencias del siglo XVIII y XIX el rango de ‘prometeicas’? ¿Y si esa ambición desmedida u obsesión compulsiva de Fausto no llegara a

ser más que un sincero y entrañable deseo de conocimiento y amor a la sabiduría?
¿Merecería tal castigo?

Hay, sin embargo, una tercera figura que podemos contrastar con la de Fausto. Próspero, el mago de *La tempestad* de Shakespeare, es el reflejo templado de Fausto y su nombre es la traducción del mismo al italiano ('el favorecido'). Harold Bloom lo interpreta como una respuesta de Shakespeare al drama de Marlowe (Bloom, 2008: 808). En Próspero encontramos al sabio cuyo pacto es exclusivamente con el conocimiento y que posee un control total sobre sus poderes y sobre sí mismo. Si la *hybris* identifica a Fausto, Próspero se caracteriza por su prudencia (*sophrosine*). A la tragedia de Marlowe, Shakespeare le opone una comedia.

El paralelo o identificación del inglés de "Un fenómeno inexplicable" con la figura de Fausto es fácilmente reconocible y puede resumirse en unas pocas citas que condensan esta analogía. Dice el inglés:

Pues bien, yo vi operar a los *yoghis* en condiciones que imposibilitaban toda superchería. [...] Entonces quise desarrollar idénticos poderes. He sido siempre audaz, y luego no estaba entonces en situación de apreciar las consecuencias. Puse, pues, manos a la obra (*FI*, 46).

¿No es ésta acaso la misma voz de Fausto hablando por medio del inglés? Luego, tras las consecuencias de su audacia, la analogía puede extenderse también a personajes como Jekyll-Hyde o el aprendiz de brujo de Goethe:

Me sentía espantosamente desamparado, y con la seguridad de una cosa adversa mezclada a mi vida como un veneno. Al mismo tiempo, devorábame la curiosidad. Estaba en la pendiente y ya no podía detenerme. Por una continua tensión de voluntad, conseguía salvar las apariencias ante el mundo. Mas, poco a poco, el poder despertado en mí se volvía más rebelde... (FI, 47).

Como Fausto, el inglés es un hombre que ha transitado por distintos saberes y ha llegado excesivamente lejos. Ha transgredido las fronteras. La imagen del “umbral” en el relato pone a cada personaje en su lugar: el narrador huésped, como hombre de ciencias, no se encuentra a la altura de su interlocutor inglés: “Y no obstante, está usted todavía en los umbrales. Los fluidos ódicos de Reichenbach no son más que el prólogo. El caso que va usted a conocer, le revelará hasta dónde puede llegarse” (FI, 46). Es así como si podemos imaginar en el narrador de “Un fenómeno inexplicable” a un Fausto en potencia –por tanto, uno que no ha terminado aún de desarrollarse–, lo que descubrimos en el personaje del inglés es al sabio maldito cumpliendo ya su condena. Vemos en él a Fausto luego de su *anagnórisis* y ya cumplida su tragedia. Sentenciado en vida a tener que vivir acechado por el producto de sus investigaciones, su “angustiosa lucidez” es la del condenado que reconoce su culpa.

Pero ¿hasta qué punto llega su arrepentimiento? Junto al ambiente desolado y deshabitado de la casa del inglés –reflejo de su propia personalidad; de su angustia y desesperanza– leemos también el ambiente de “triste dulzura” de la misma. Ya hemos visto que la descripción que el narrador hace del hogar es también una representación el *ethos* del desgraciado extranjero. Entonces, ¿es la condena que sufre el inglés también una tristeza dulce? ¿Podemos aventurar que existe cierta dulzura o deleite en tal angustia? Una posible

respuesta nos la proporciona la exclamación del propio inglés: “¡Es tan hermosa la ciencia, la ciencia libre, sin capilla y sin academia!” (*FI*, 46). Lejos de horrorizarse, lejos de maldecir el día en el que se internó en esos saberes, el extranjero mantiene presente el poder de fascinación de la ciencia. Ésta no deja de seducir al inglés aún después de haber sido la causa de su desgracia. El inglés es una suerte de conquistador conquistado. Su desgracia es ambigua: se trata simultáneamente de un éxito y un fracaso. En la narración de su caída el inglés se conmueve y excita, no puede controlar del todo su lenguaje – “Mezclaba frases inglesas a su castellano un tanto gramatical. Los incisos adquirirían una tendencia imperiosa, una plenitud rítmica extraña en aquel acento extranjero” (*FI*, 46)– pero nunca se horroriza. Desde su óptica, la ciencia no ha perdido su dulzura. Así, nuevamente el hechizo de la ciencia se nos presenta cual los besos de la Helena de Marlowe. Su poder de seducción, sus cantos de sirena, son más fuertes aún que la desgracia misma. Más aún, en la narración de su infortunio no oímos ninguna intención aleccionadora ni advertencia hacia su interlocutor. Se trata de algo que el inglés ha aceptado totalmente, como si no hubiese podido ser de otro modo.

En el caso de “Los hombres fieras”, nos limitaremos a escuchar ciertos ecos fáusticos. Ante todo señalemos que el niño Gan no es salvado de la horca por la compasión del juez Traitering sino por su curiosidad. Es cierto que el juez Traitering no está cerca de ser una figura fáustica, pero comparte con esta figura un rasgo que es esencial para la trama del relato: es su deseo de conocer el proceso por el cual el pequeño caníbal declaraba sentir que se metamorfoseaba en hiena el que lo lleva a la desgracia. Traitering, además de juez, es escritor y dedica sus ratos libres a estudiar las costumbres y comportamientos de los negros nativos de la zona. Este “hombre recto [...] [que] trató de eliminar muchas de las bestiales costumbres de nuestros hermanos inferiores” (*HF*, 229) estaba personalmente

interesado en el caso del pequeño Gan porque “pensaba escribir un libro sobre las costumbres de nuestros negros” (*HF*, 231). De este modo, Traitering salva a Gan de la horca para condenarlo a prisión perpetua.

No está de más destacar que la transformación del juez se lleva a cabo cuando se dispone a estudiar al muchacho: “recordé que en la cárcel permanecía encerrado el niño Gan y, como disponía de tiempo, resolví tomar apuntes respecto al proceso en que el niño declaraba sentir que se metamorfoseaba en hiena” (*HF*, 232). El contacto con el pequeño caníbal, la simpatía que suscita en él y el vínculo que se establece –“un lazo de amistad secreta entre nosotros” (*HF*, 233)– son los que despiertan la animalidad de Traitering, como respuesta al llamado de lo salvaje.

En el comienzo del relato el sacerdote advirtió:

Yo he sostenido siempre que el hombre de color, extranjero en este país, está desvinculado del clima de la selva y de la tierra. Y cuando menos lo espera, se encuentra enganchado por el engranaje del misterio bestial que en todos nosotros ha puesto el demonio, siempre en acecho del alma animal de estos pobrecitos salvajes. (*HF*, 230).

Si prestamos oídos a la hipótesis del sacerdote concluimos que Traitering jugó con fuego, despertando, como el aprendiz de brujo, fuerzas (internas) que no pueden ser controladas.

El doble, su torsión y el horror del reconocimiento

Ya hemos planteado que en los relatos aquí analizados de Lugones y Arlt los protagonistas se enfrentan con su ‘yo’ no-humano. Abordaremos en este apartado el recurso literario utilizado para representar tal enfrentamiento, es decir, nos centraremos en el recurso del doble o *doppelgänger*. Este recurso literario, tal como lo deja planteado el psicoanalista austriaco Otto Rank en su clásico estudio *El doble* (publicado originalmente en 1914; revisado y ampliado en 1925), confiere imaginaria a un problema profundamente humano: el de la relación del hombre consigo mismo, la relación del ‘yo’ con el ‘yo’ (1982: 35).

Si bien, desde un punto de vista histórico, uno de los primeros usos literarios de esta figura lo encontramos en el “doble físico” de las comedias de identidades equivocadas (como figura real de similitud externa poco común), es a partir del Romanticismo y a lo largo del siglo XIX que su uso comienza a vincularse al misterio y al género fantástico, adoptando este recurso del doble una grave introspección y, ocasionalmente, tintes trágicos. Considerado a partir de entonces como emanación o proyección del ‘yo’, su representación literaria consiste en la división y duplicación de la propia persona, desprendiéndose así otro ‘yo’ independiente y visible. Una parte se ha separado del individuo y se ha convertido en una entidad independiente. De este modo, el alma, la conciencia, los deseos o pesadillas del hombre son proyectados al mundo exterior ya sea en forma de *alter ego*, reflejo, sombra o fantasma. Harry Tucker, en su “Introducción” al estudio de Rank, señala la relación que existe entre el nacimiento y desarrollo de la psicología y el del doble literario:

La psicología, como la conocemos hoy, tuvo su comienzo a finales del siglo XVIII y en el XIX. La investigación de la mente es al mismo tiempo el estudio de la individualidad e integridad del yo, que puede exhibir desconcertantes contradicciones e impulsos entendidos en forma oscura. No resulta sorprendente, entonces, que el tema del doble apareciese de manera destacada cuando nacía el introspectivo romanticismo alemán, y que siguiese apareciendo junto con el desarrollo de la psicología, hasta convertirse en una disciplina independiente (1982: 24).

Ahora bien, siguiendo a Rank, el doble suele trabajar “en pugna con su prototipo” (1982: 67). El doble, quien se ha convertido en una entidad diferenciada, “se yergue como obstáculo contra el yo” (1982: 40). Es este doble amenazador el que encontramos en “Un fenómeno inexplicable” y “Los hombres fieras”, adoptando el drama del ‘yo’ con su doble la forma del acoso o persecución en el primer relato y la disputa por el dominio en el segundo.

Sin embargo, lo primero que hay que tener en cuenta sobre esta proyección del ‘yo’ en estos dos relatos es su torsión darwinista: lo ‘otro’ que emana de los protagonistas es su componente animal.

En el relato de Lugones podemos ser testigos de la génesis del doble a través del relato del inglés. Presenciamos el proceso por el cual esta fuerza latente se va despertando y distinguiendo gradualmente hasta llegar a ser una entidad diferenciada:

En poco tiempo llegué a dormir. Al cabo de dos años producía la traslación consciente. Pero aquellas prácticas me habían llevado al colmo de la inquietud. Me sentía espantosamente desamparado, y con la seguridad de una cosa adversa mezclada a mi

vida como un veneno. Al mismo tiempo, devorábame la curiosidad. Estaba en la pendiente y ya no podía detenerme. Por una continua tensión de voluntad, conseguía salvar las apariencias ante el mundo. Mas, poco a poco, el poder despertado en mí se volvía más rebelde... Una distracción prolongada ocasionaba el desdoblamiento. Sentí mi personalidad fuera de mí, mi cuerpo venía a ser algo así como una afirmación del *no yo*, diré expresando concretamente aquel estado. Como las impresiones se avivaban, produciéndome angustiosa lucidez, resolví una noche ver mi doble. *Ver qué era lo que salía de mí, siendo yo mismo*, durante el sueño extático (FI, 47).

El desprendimiento se produjo con la facilidad acostumbrada. Cuando recobré la conciencia, ante mí, en un rincón del aposento, había una forma. Y esa forma era un mono, un horrible animal que me miraba fijamente. Desde entonces no se aparta de mí (FI, 47).

En este relato de la génesis del doble encontramos tres tópicos. El primero se encuentra relacionado con el giro darwinista del motivo del doble en el relato: el mono como lo ‘otro’ del hombre, como representante de su soporte animal y –extendiendo un poco más las asociaciones– representante de su esencia natural (inherente y permanente) cuyas pasiones e instintos primitivos son apartados, reprimidos o desfigurados por la civilización. Los otros dos tópicos, en cambio, son propios del recurso del doble: la sombra y el sueño.

En el apartado sobre lo humano y lo animal hemos analizado la posibilidad de asociar en “Un fenómeno inexplicable” el espacio nocturno de los sueños (como ‘vía de escape’ de los deseos que han sido reprimidos) con el componente animal, instintivo o irracional del hombre. Como en el caso de la hipnosis, durante el sueño de la conciencia aparece un ‘otro’ que empieza a hablar. El mono (o animalidad del inglés), confinado al

mundo de los sueños, no sólo despierta sino que logra escapar de esa reclusión desdoblándose del inglés cuando éste interviene fáustica e imprudentemente sobre su sueño intentando dominarlo.

Por su lado, el tópico de la sombra, uno de los emblemas culturales de la dualidad, suele ser símbolo del alma (recordemos el *Peter Schlemihl* de von Chamisso) e, incluso, del inconsciente humano (Carl Jung). Desearíamos en este punto traer a colación la imagen de “enfermo” que el inglés tiene de sí mismo. No sólo la sensación de angustia y desesperanza, sino propiamente de enfermo:

—¿Enfermó usted en la India?

—Sí —respondió con tristeza el antiguo militar, clavando nuevamente sus ojos en el rincón del aposento.

—¿El cólera?... —insistí.

[...]

—Fue algo peor todavía —comenzó mi huésped—. Fue el misterio. Pronto hará cuarenta años y nadie lo ha sabido hasta ahora (*FI*, 45-46).

La sombra, el sueño, el alma y la enfermedad son motivos que convergen en el capítulo “Los peligros del alma” del libro *La rama dorada* del antropólogo británico James Frazer. En este apartado, Frazer analiza qué entiende el hombre primitivo por muerte, cuáles son las causas que le atribuye y cómo piensa poder defenderse de ella. A partir de ello, explica que para el “hombre primitivo” si un hombre o animal vive y se mueve “sólo puede hacerlo porque tiene dentro un hombrecito o animal que le mueve”. Ese hombrecito dentro del hombre es el alma. Y como la actividad de un animal u hombre “se explica por

la presencia del alma, así la quietud del sueño o de la muerte se explican por su ausencia, temporal en el sueño o ‘trance’ y permanente en la muerte” (1980: 218). Se supone entonces que el alma de quien duerme se aparta de su cuerpo y viaja errante, por lo que, según Frazer, es regla general entre los primitivos no despertar bruscamente al durmiente por temor de que el alma ausente no llegue a incorporarse a tiempo a su cuerpo. Pues si el hombre despertara sin alma, caería enfermo. La enfermedad, la locura o la muerte son las consecuencias del cuerpo desprovisto de alma (1980: 223). También es frecuente, señala Frazer, que la sombra en el suelo o el reflejo en el agua o en un espejo sean considerados el alma de la persona o, si no el alma, por lo menos una parte viva del hombre. Por lo que los peligros que acosan y los recaudos tomados se extienden también hacia estas proyecciones. No hay nada en el relato de Lugones que nos indique necesariamente que la sombra simiesca del inglés pueda llegar a ser un equivalente de su alma. Pero la asociación de su ‘enfermedad’ con la pérdida sufrida a causa de su desdoblamiento trae a nuestros oídos nuevos ecos fáusticos.

Pero volvamos nuevamente a la génesis del doble. Tras producirse la escisión, una vez ya conquistada su entidad propia, el doble acecha y acosa al inglés.

Y esa forma era un mono, un horrible animal que me miraba fijamente. Desde entonces no se aparta de mí. Lo veo constantemente. Soy su presa. A donde quiera *él* va, voy *conmigo*, con *él*. Está siempre ahí. Me mira constantemente, pero no se *le* acerca jamás, no *se* mueve jamás, no *me* mueve jamás... (FI, 47).

La relación entre el ‘yo’ y su doble adopta la forma de persecución. El hombre se vuelve presa del animal. El mono es la amenaza del hombre y lo acecha constantemente. Sin embargo, no se trata de una simple y clara persecución donde lo ‘otro’ persigue al ‘yo’. La persecución de Lugones es mucho más compleja. Él da un paso más allá representando el trastorno psíquico que implica el desdoblamiento del personaje. Los lugares del ‘yo’ y del ‘otro’ se encuentran desordenados. Aquí entramos en el núcleo central del desdoblamiento, en esa tensión entre la unidad y la dualidad. Para el inglés hay una mezcla de identidades, en las que se le vuelve imposible distinguir. Hay un nuevo borramiento de fronteras. Una típica y obvia persecución diría “a donde quiera que voy, él (el doble) viene conmigo”. Sin embargo, Lugones hace decir al inglés “a donde quiera *él* va, voy *conmigo*, con *él*”. No se trata solamente del borramiento de la identidad, sino también de la voluntad. ¿Quién es el que decide? ¿Quién es el que desea? El problema se agrava por no poder distinguir quién decide y quién es quién. La primera y tercera persona se intercambian indistintamente, así como el sujeto y el objeto, el sujeto se objetiviza (“no se *le* acerca jamás” por “no se me acerca jamás”) concluyendo en una confusión total de la identidad (“no *se* mueve jamás” y “no *me* muevo jamás” se vuelven equivalentes, dos modos de decir lo mismo).

Es cierto que estas identidades estaban fundidas antes del desdoblamiento. Pero justo ahí está el punto neurálgico de la cuestión, el desdoblamiento implica, fundamentalmente, dos perspectivas, más que dos personas o dos sujetos. El inglés puede perderse, extraviarse, no saber en qué lugar está parado, desde dónde mira. Pero es siempre el mismo, es siempre ambos. Ha perdido el concepto de unidad, pero nunca él y el mono van a lograr ser dos unidades totalmente independientes. Esta doble perspectiva que adquiere el inglés le permite ver algo que antes permanecía oculto.

Para desarrollar esto volvamos brevemente a Arlt. En “Los hombres fieras” el desdoblamiento del doctor Traitering es similar al de Jekyll y Hyde: el hombre y la fiera se reparten el tiempo. Durante el día Traitering es un hombre recto, un juez de Liberia que en sus ratos libres escribe un libro sobre las costumbres y comportamientos de los nativos de la zona. Durante la noche se transforma en una bestia criminal y caníbal. Atormentado por las acciones de su ser nocturno, Traitering resuelve suicidarse para librarse de él. ¿Es que alguna fuerza extraña (en el sentido de fuerza ajena a Traitering) se apoderó del juez? ¿Pueden estos dos seres ser la misma persona? Creemos que lo más importante e interesante de esta situación, es el planteo de que ambos Traitering son exactamente la misma persona y que probablemente vienen conviviendo desde bastante tiempo antes de que empiecen los asesinatos. El Traitering-fiera ya estaba ahí junto al Traitering-juez, sólo que dominado. ¿De qué otro modo explicar el “vertiginoso placer” de volverse fiera?

Lo que despierta en Traitering es una fuerza que está en él pero en la que no se reconoce. Una fuerza que lo mueve a hacer cosas que jamás haría por su propia voluntad. ¿Es extranjera o íntima –palabra que etimológicamente se define como ‘de más adentro de todo’ (Corominas, 2006: 237)?

Yo estaba horrorizado de la experiencia, creía que sería la última; pero pocos días después la tentación se presentó tan enorme y dominante, que hice traer a Gan de la cárcel, aguardé a la noche, y en su compañía nuevamente volví al bosque (*HF*, 234).

La ferocidad del juez Traitering se vuelve tangible, real, poderosa. Una parte que no puede asumir, de la que no puede hacerse cargo. Pero, sin embargo, en el fondo del abismo se reconoce. El horror de ver que él también es eso. Para parafrasear a Bajtín, mirando al

fondo de sí mismo, Traitering –así como el inglés de “Un fenómeno inexplicable”– encuentra los ojos del otro, ve con los ojos del otro (2005: 328).

A modo de cierre

A lo largo de este desarrollo hemos intentado realizar un análisis comparativo entre “Un fenómeno inexplicable” de Lugones y “Los hombres fieras” de Arlt a partir de ciertos discursos del entorno ideológico que los preceden y los atraviesan pero que, al mismo tiempo, son absorbidos por estos relatos y utilizados como materiales a partir de los cuales elaboran su propio discurso. Discursos provenientes de la ideología del progreso, de la filosofía positivista y de la teoría evolucionista alimentaron a los relatos aquí analizados. Estos, en su representación literaria, jugaron con ellos, los desarrollaron, los transformaron, los invirtieron reciclando y reescribiendo viejos mitos que fueron reimplantados desde estas nuevas perspectivas.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. (1997). “Le prix du progrès”. En: *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Editorial Trotta. [1ª publicación: 1947].
- Agamben, Giorgio. (2006). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. [1ª publicación: 2002].

- Arlt, Roberto. (s.f.). “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”. En: *Crónicas periodísticas de Roberto Arlt*. Edición digital extraída el 1º de mayo de 2012 desde <http://www.elaleph.com/libro/Cronicas-Periodisticas-de-Roberto-Arlt/153/>
- . (2008). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Losada.
- Bajtín, Mijaíl M. (2005). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Bloom, Harold. (2008). *Shakespeare. La invención de lo humano*. Bogotá: Verticales de bolsillo. [1ª publicación: 1998].
- Cirlot, Juan Eduardo. (1969). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.
- Corominas, Joan. (2006). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos. [1ª publicación: 1961].
- Frazer, James G. (1980). *La rama dorada. Magia y religión*. México: Fondo de Cultura Económica. [1ª publicación: 1890. 1ª publicación de la versión resumida por el autor: 1922].
- Le Goff, Jacques. (1998). *Pensar la historia*. Barcelona: Ediciones Altaya. [1ª publicación: 1977].
- Lugones, Leopoldo. (2009). *Las fuerzas extrañas*. Buenos Aires: Capital Intelectual. [1ª publicación: 1906].
- Nisbet, Robert. (1996). *Historia de la idea de progreso*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Piglia, Ricardo. (1993). *La argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca / Colección Fierro.
- Rank, Otto. (1982). *El doble*. Buenos Aires: Ediciones Orión. [el artículo original data de 1914; ampliado y publicado como libro en 1925].

Sibilia, Paula. (2006). “Naturaleza”. En: *El hombre postorgánico: Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Tucker, Harry. (1982). “Introducción”. En: Rank, O. *El doble*. Buenos Aires: Ediciones Orión.

Unamuno, Miguel de. (1983). *Del sentimiento trágico de la vida*: Madrid: Sarpe. [1ª publicación: 1913].

UN ATORRANTE EN EL CONGRESO DE LA LENGUA

Sergio Daniel Dutto

UNR

El viernes 19 de noviembre de 2004 el teatro “El Círculo” de Rosario fue testigo de uno de los hechos más destacado en su trayectoria. No solamente se llevó a cabo allí otra jornada del III Congreso Internacional de la Lengua Española organizado por la Real Academia Española, sino que en la mesa "Español internacional e internacionalización del español" se desarrollaron las tres ponencias menos canónicas de dicho encuentro. La primera fue rápidamente olvidada, Francisco de Bergia, entonces Director General Adjunto al Presidente de Telefónica, en su rol de auspiciante, explicó por qué dicha empresa invirtió dinero como *sponsor* para que ese encuentro se lleve a cabo, dejando como frase sobresaliente: “No hay que olvidar que la lengua es seña de identidad cultural, vehículo de comunicación, pero, también, **fuentes de riqueza y activo competitivo**” (De Bergia, 2004). Destacable es que dicho concepto bien pudo considerarse como un argumento a favor de la realización del congreso que se armó a la par y en la misma ciudad de Rosario por esos días: El Congreso de las Lenguas, cuya tesis central era enfrentar un uso colonialista de la lengua dominante, sea en América, en Euskadi o en Cataluña⁹⁶.

⁹⁶ En el Congreso de la Lengua Española de Cartagena de 2007, De Bergia sería aún más específico al explicar por qué Telefónica fue *sponsor* de tales encuentros: “*El español para las empresas del sector de las telecomunicaciones y para las industrias culturales es un activo competitivo, una materia prima de gran importancia y, por ello, resulta especialmente interesante el estudio y el debate hoy en curso sobre el valor económico del español, (...)*” (De Bergia, 2007 – en ambos casos, el destacado es mío)

El moderador José Claudio Escribano se encargaría de cerrar el debate acerca de tan ilógica presencia en un panel central, cuando desde el público se le observara el mal trato que sufrían entonces (situación que se mantiene) los clientes que con su tarifa pagaron la insólita aparición como expositor de un gerente, en rol de tal y en tal congreso.

Fuera de todo canon, paradójicamente, un político conservador, al hablar del idioma, esa mañana se mostró preocupado por la globalización. En una disparatada tesis según la cual estaría en peligro a la lengua de Cervantes, Julio María Sanguinetti, ex presidente uruguayo recordado por las leyes de perdón del hermano país e invitado de última hora, aportó el concepto de que "la batalla" del español internacional «está en la ciencia, en Internet y en la comunicación» en tiempos marcados por una "globalización de habla anglosajona" (Agencia Efe, 2004).

También el humor pudo rondar la predicción militante de José Luis Cebrián, aunque su ponencia sí puede considerarse canónica y a tono con el Congreso. El fundador y primer editor del diario El País de España, por entonces conchabado con un sueldo en la RAE, se diferenció por su optimismo apoyándose en la ciencia:

Algunos estudios (Daid Graddol en la revista Science) sugieren que, para mediados de este siglo, nuestro idioma será hablado por el 6 por ciento de la población mundial, superando así al inglés, que caerá del 9 por ciento actual a un 5 por ciento. Además, el español es ya el segundo idioma de comunicación en el mundo (Diario El Día, 2004).

Pero esta ponencia no alcanzó para insuflar los pechos de un auditorio ajeno a su lucha de épica caballeresca por el podio idiomático, lucha no menos extravagante que las batallas del Quijote, cuya estatua adornaba la puerta del teatro.

La risa, sin embargo, sería el motivo por el que dicho panel sería el más recordado del congreso, en el marco de un carnaval, a la manera que lo definió Mijail Bajtín (Bajtín, 2003), que allí instalaría un *atorrante rosarino*, para nada canónico, al menos en lo que a la Real Academia se refiere.

La sucesión de chistes y gags del *Elogio de las Malas Palabras* que realizó Roberto Fontanarrosa, que hizo de esta ponencia la más comentada, la más visitada en internet y que lo llevó a ser invitado en la mesa del cierre; posiblemente, y en su justa dimensión, no ha sido valorizada ni siquiera por el mismo historietista, cuentista y novelista, devenido además, en ese Congreso, en personaje histriónico y teórico.

“Hay gente que me habla de lo que dije en el congreso como si hubiese dicho «Anoche tuve un sueño»”, diría más tarde Fontanarrosa con la humildad que lo caracterizó y sin ningún tipo de falsa modestia. Y en un aspecto tuvo razón, no puede pensarse que dicha exposición fuera el pilar discursivo de la reivindicación que planteó Martin Luther King, pero tampoco fue un simple “recreo” de distensión y risas en medio de un congreso serio (menos en una jornada que, de seria, no traía mucho para mostrar).

Roberto Fontanarrosa fue invitado posiblemente, como, y según él mismo prefirió siempre definirse: “Alguien que te puede hacer cagar de risa”. Y sabedor de que en dicha condición asistió al congreso y, con esa mochila-compromiso, urdió un discurso sobre algo que le venía llamando la atención y que en otras conferencias ya había esbozado.

Café El Círculo

*Yo no soy cantor **letrao** (Martín Fierro)⁹⁷*

A la derecha de los seis trajes con sus respectivas corbatas del moderador y los disertantes, vestidos de manera acorde a la moda que se impuso en el escenario a lo largo del Congreso; quienes asistieron a las plateas de El Círculo notaron claramente la discordia que establecía una camisa dos botones desabrochada y arremangada, más a tono con el mes de noviembre en el Hemisferio Sur.

Sin embargo, el mismo Fontanarrosa se encargaría, una y otra vez durante los 15 minutos de su discurso, de resaltar su extranjería con respecto al ámbito académico al cual lo habían convocado a hablar. Sus primeros 3 enunciados fueron contundentes: primero, mirando a su derecha donde se ubicaba el resto del panel sentenció: “Me doy cuenta de que lo que voy a hablar no tiene nada que ver con los postulados” (Fontanarrosa, 2004). Luego respondió a la inquietud del anterior ponente, Federico Reyes-Heroles, quien había roto el hielo de su discurso hablando de las bellas mujeres allí presentes: “Esta ciudad tiene bellas mujeres y buen fútbol, qué más puede ambicionar un intelectual” (Fontanarrosa, 2004), denotando con su afirmación, en claro tono popular, su no pertenencia a ese campo y minimizando a la vez la importancia de los intelectuales en las cosas que *realmente* importan, como ser el fútbol y las bellas mujeres.

Mucho más audaz fue su tercer enunciado, cuando retomó irónicamente el título de la mesa, al cual cada ponente que le precedió se había ceñido en su exposición, para

⁹⁷ *Martín Fierro*, el personaje de José Hernández, ya en el verso número 49, especifica su carácter de cantor popular, lejano a cualquier tipo de academia o educación formal (Hernández 2000:14).

indicar: “Ese título lo habrán puesto para decir que una persona que logra decir correctamente in-ter-na-cio-na-li-za-ción es capaz de ponerse en un escenario y hablar algo —porque es como un test que han hecho ” (Fontanarrosa, 2004). La lenta pronunciación de la palabra in-ter-na-cio-na-li-za-ción, llegando al silabeo, fue el ardid intensificador para mostrar su no pertenencia a un ámbito académico (y a la vez excluyente). Pero marcar la futilidad del hablar difícil así como la construcción de elites excluyentes a partir de la terminología compleja se convirtió en una introducción apropiada y, aunque posiblemente no planeada, del mismo tono crítico, irónico y humorístico que tendría el elogio de las malas palabras.

Más adelante reincidiría con: “Yo soy fundamentalmente dibujante, con lo cual se preguntarán: ¿Qué hace este muchacho acá arriba del escenario?”, o con el irónico: “(...) este aporte medular que he hecho al lenguaje y al congreso” (Fontanarrosa, 2004). Su autoexclusión puede pensarse como un camino de humildad o de evitar riesgos frente a críticos literarios. O pensarse como una continuación del camino que lo llevó a la literatura: la postulación de una voz narradora que habla desde la visión popular. Esa voz que no dudaba en calificar al Viejo Castilla (Fontanarrosa, 2000) como un *pelotudo* o concluir, cual tercera persona omnisciente, pero omnisciente hasta en la reflexión filosófica: “Qué mejor muerte que esa” (Fontanarrosa, 2012a), por la de un futbolista autor del gol del campeonato que fallece inmediatamente después de cerciorarse que la pelota ingresó en el arco.

Esa voz que se presenta como sabihonda y, por lo tanto, puede hablar de cualquier cosa desde la mesa de un café es la voz que representa a un hablante que estaba fuera del Congreso y que pocos en la literatura modularon tan bien como el autor de *Los trenes matan a los autos*. Voz narradora de la mayoría de los cuentos de Fontanarrosa que se

apoderó del *ponente* Roberto Fontanarrosa para expresarse a través de ese disertante al que previamente, para ponerlo a tono, le arremangó la camisa.

Aunque alguna vez se haya defendido la posibilidad de que los relatos se cuenten a sí mismos, como destacan Cabo y do Cebreiro Rábade, esto se plantea en la mayoría de los casos “por una preferencia, estética e ideológica, (...) caracterizada por la exclusión cuidadosa de la trazas del acto narrativo” (Cabo y do Cebreiro Rábade, 2006: 197). Pero esos autores concluyen que todo queda en una pretensión, por la imposibilidad de prescindir de la voz narradora. La voz narradora es inescindible de un relato.

En ese marco, tal vez, para hablar de internacionalización (de corrido, todo junto), una voz narradora precise saco y corbata y un texto escrito. Para hablar de palabrotas, un tema menor, marginal, popular o todos los eufemismos y sinónimos peyorativos del concepto que el padre de Inodoro Pereyra parece aceptar desde sus primeros tres postulados, las mangas de camisa están, literalmente, a tono. A tono también estará el “anoten las docentes / maestras”, análogo al “anotá/tate esto” del bar de la esquina, o al título de su libro, proveniente del mismo bar, *No sé si he sido claro* . Así como García Márquez en el episodio de su tía con el supuesto basilisco o en la forma de contar de su abuela con “cara de palo” encuentra su tono narrativo, según el mismo colombiano reconoce (Ulchur Collazos, 2012), el tono del rosarino está marcado por el habla de los bares.

En esa lógica, el viejo dilema de la crítica literaria sobre si la voz narradora constituye un personaje o no o si, al menos, puede alcanzar o no tal estatuto es resuelto por Fontanarrosa encarnándola en el disertante del costado derecho del escenario de El Círculo. Ese de camisa desabrochada - acorde al tiempo y al espacio reales que hay afuera del teatro: Rosario, mes de Noviembre - y que vira levemente hacia la izquierda para hablar, tal como

el parroquiano del bar lo hace para poder *relojear* qué pasa en la calle, mientras sostiene lo que dice con movimientos casi circulares de la mano cuyo codo se apoya sobre la mesa del bar (o de El Círculo).

Es un doble movimiento, mostrar por propia impugnación la no pertenencia al lugar y la transformación del lugar en un ámbito en el cual puede moverse con mayor comodidad: El bar.

Hablando de algunos de sus cuentos, Fontanarrosa le confesó a Guillermo Saccomanno:

(...) trato de (...) ponerme en el lugar de los otros. A mí me gustaría tener lo que tienen algunos músicos: oído absoluto. Porque uno, por más que se esmera, no escribe como la gente habla. Por más que uno tuviera oído absoluto, no alcanzaría. Como ese reportaje a Verón (...) No podía transcribirlo tal cual, con los ecos del ambiente, las vacilaciones, los balbuceos. Pero tenía que conseguir que las inflexiones, la respiración, el tono, todo, sonara real. Entonces tenía que editarlo. Es decir, hacer una simulación (Sacomanno, 2005).

Más allá de la inevitable participación de una voz narradora como artefacto de edición del autor, desde este punto de vista; manteniendo el tono de sus cuentos para esta sacra cita con la Real Academia, esa voz narradora se hubiera visto compelida a elegir entre dos simulaciones: La primera, aunque más verosímil y acorde al discurso paródico, se vio graficada en una voz cuya garganta estaba expuesta por el escote de la camisa desabrochado, sin dejar de ser un artificio, como toda construcción (o herramienta constructora) de la narración.

La segunda, y más acorde al escenario, las arañas, alfombras y tapizados del congreso, hubiera sido enmarcar su ponencia y su garganta con una corbata. Pero si “lo que reflejan estas (malas) palabras, (es) una expresividad y una fuerza que difícilmente las haga intrascendentes” (Fontanarrosa, 2004), “elevar” este postulado a un tono académico, mucho más que un artificio, habría sido una pérdida de expresividad y fuerza. Algo a contramano de la corrección que hizo del calificativo que le hubiera cupido a su padre, a quien se sindicaba como “lo que se llama malhablado. (...) Cosa que no era mi viejo que se expresaba muy bien” (Fontanarrosa, 2004).

Tampoco hubiera sido políticamente correcto, como invitado de una institución integrada por personas que viven de normar, o pretender normar el idioma, preguntar desde un lugar académico y no desde la mesa de bar en que había transformado desde su tercer enunciado al enfundado escritorio que presidía el escenario: “¿Por qué son malas las malas palabras, quién las define como tal? ¿Quién y por qué? ¿Quién dice que tienen que ser malas las palabras?” (Fontanarrosa, 2004).

Suprimiendo jerarquías

La violencia no conoce la risa (Mikhail Bajtín).⁹⁸

Atento a la cierta organización he escrito algo, tengo un ayudamemoria... que no me alcanzó para que la memoria me dictara que tenía que traer los lentes (Fontanarrosa,

⁹⁸ En *Estética de la creación verbal*, el crítico ruso profundiza lo que postulara cuando analizó la obra de Rabelais (Bajtín, 2011: 353).

2004), aclaró Fontanarrosa por qué no sólo no iba a leer nada sino, ni siquiera, seguir organizadamente su ayuda-memoria. A las situaciones de extranjería en el escenario, agregaba la falta de una ponencia “atenta a la organización del congreso”. Los textos cuidadosamente corregidos de quienes lo precedieron en el uso de la palabra, meticulosamente preparados para ser expuestos ante la mirada de los máximos guardianes de la lengua, se contraponían no solo con la improvisación de un “papelito” ayuda-memoria, sino contra un auténtico improvisado que ni siquiera trajo sus gafas para seguirlo sin un gran esfuerzo.

Esa falta de cuidado coincidía con una imagen de Fontanarrosa que denotó su editor Daniel Divinsky al diario La Capital de Rosario: “Él tenía ideas geniales, diálogos maravillosos, pero un descuido patético para redactar: tanto en lo ortográfico como en la sintaxis, o en la construcción. Entonces me los dejaba y nunca quiso ver lo que corregía. No sé si por confianza o por fiaca” (La Capital, 2012). Ese, con la característica de la fiaca, era el Fontanarrosa que subió al escenario sin texto, el que por lógica debería ubicarse por debajo de un escenario preparado para un Congreso de la Lengua, sino, directamente, fuera del teatro. Pero esa profanación del escenario, puede entenderse a partir de que:

(...) el carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores. También ignora la escena, incluso en su forma embrionaria. Ya que una escena destruiría el carnaval (e inversamente, la destrucción del escenario destruiría el espectáculo teatral). Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo (Bajtín 2003, 9).

En medio de esa disolución de límites, espacios y, fundamentalmente, jerarquías (elemento central en el concepto bajtiniano de carnaval) desde lo formal, el preguntarse ante el público (que era encabezado en las primeras filas por los miembros cancerberos de la Real Academia) quién define qué es una mala palabra y qué no, más que un contenido, es una continuidad. Así, ese reino igualitario de la calle, o más precisamente del bar, que se ha apropiado de los espacios jerarquizados como el teatro y el escenario, quedó habilitado para que brote el saber de la “lleca”: “El secreto de la palabra *pelotudo*, ya universalizada - no sé si está en el Diccionario de Dudas- (...) Analicémoslo —anoten las maestras—: está en la letra **t**, puesto que no es lo mismo decir *zonzo* que decir *pelo**T**udo*” (Fontanarrosa, 2004).

No da, el *rosarino*, una explicación métrica, que por supuesto jamás podría haber dado, de la fuerza de la letra “t”, sencillamente porque no hace falta ser maestra (a quien como buen parroquiano de bar se anima a aconsejar) para darse cuenta que “no es lo mismo decir *zonzo* que *pelotudo*”. Algo que todavía parecen no aceptar los académicos de la RAE, demostrando no haber aprendido la lección del Negro, porque en su Diccionario Real demarcan en la primera acepción del adjetivo *pelotudo* su carácter *vulgar* (RAE, 2001). Carácter no resaltado, como no podía ser de otra manera, en el significado del vocablo *zonzo* de la misma academia.

Si la palabra buscada fuese *vulgar*, en el protegido *Real* diccionario, la primera acepción, “Perteneiente o relativo al vulgo”, al denominarla así, habría que pensar que desde España hay un gran desconocimiento de la difusión que ha tenido la palabra *pelotudo* en los diferentes estamentos o clases sociales de este país y sus vecinos. Lo mismo ocurriría si se utilizara el tercer significado: “Que es impropio de personas cultas o educadas”. De aplicarse para establecer la diferenciación la segunda acepción, “Común o general, por contraposición a especial o técnico” (RAE, 2001), sería ridículo ver en *zonzo* o en el resto

de las palabras *que no son vulgares* un carácter técnico o especial. Sobre todo cuando a zonzo le falta esa letra T que le da un carácter muy *especial* a pelotudo.

Tal vez, sin haber consultado el padre de todos los diccionarios, en su misma ponencia Fontanarrosa asestó una respuesta a cualquiera de esas tres acepciones que otorga ese sagrado código a la palabra que precede la definición de vocablos como pelotudo: “Dicen que vienen del idioma vulgar, no sé, pero lo digo no a nivel de desafío, no sé quién define qué es vulgar y qué no” (Fontanarrosa, 2004).

Los diarios tampoco escaparon a la crítica por el ocultamiento de las, a esa altura, mal llamadas malas palabras:

A veces hay periódicos que ponen: «El senador fulano de tal envió a la eme a su par», y ponen puntos suspensivos. La triste función de esos puntos suspensivos... El papel absurdo que están haciendo merecería otra discusión acá en el Congreso de la Lengua (Fontanarrosa, 2004).

Esta elisión de la palabra prohibida, tema nuevo para el Congreso de la Lengua, no lo era para el escritor rosarino, que en su cuento “No sé si he sido claro”, ya denotaba en un personaje que al prescindir de las palabras corrientes más “expresivas”, terminaba envuelto en circunloquios y eufemismos y, en su pretensión de ser “bienhablado”, al omitir la palabra pene, lograba todo lo contrario:

Miguel le ganó, casi, por veinte centímetros. Sí, señores, advierto ciertas miradas suspicaces entre los honorables presentes, pero puedo jurarles por lo que más quiero, por el cariño de mi madre, que no les miento. Es que lo de Miguelito era pavoroso. Y

estoy hablando del aparato... ¿cómo podría explicarlo?... del aparato en posición de descanso. No les hablo, no quiero contarles lo que era eso, cuando entraba en actividad, porque en esos... Bien. Perdón Señor Juez (Fontanarrosa, 2012b: 227 y 228).

La expresividad, también fue ese día 19 un punto destacado en la retórica del Negro al, literalmente, graficar con elementos de su otra profesión, la de dibujante, la importancia de esta característica sobresaliente en las palabras que elogiaba:

Manejo muy mal el color, por ejemplo, pero a través de eso sé que cuanto más matices tenga uno, más puede defenderse, **para expresarse, para transmitir, para graficar algo**; entonces: hay palabras, palabras de las denominadas malas palabras que son irremplazables (...) (Fontanarrosa, 2004).

Este elogio, que cerró con el pedido de un indulto para las llamadas malas palabras a las autoridades del Congreso de la Lengua, aunque autoridad fuese un lugar borrado durante los quince minutos que duró su exposición y los 50 segundos que duraron los aplausos que interrumpió el moderador (con esa interrupción de José Claudio tal vez volvió la autoridad), había ya dejado en claro cuál es el poder normativo de los guardianes de la lengua:

Ellos (por los jóvenes) tienen integrada toda esta familia marginal, un tanto despreciada, que son las malas palabras y yo creo que en definitiva le sirven mucho para expresarse. ¿Le vamos a marginar o le vamos a cortar esa posibilidad?

Afortunadamente, como ha sucedido a través de los tiempos, ellos no nos dan bola y hablan como les parece y van enriqueciendo su vocabulario (Fontanarrosa, 2004).

Una ponencia muy seria (conclusión)

*“(...) Este libro habría justificado la idea de que **la lengua de los simples** es portadora de algún saber” (Hno. Jorge – El nombre de la Rosa)⁹⁹.*

El Diccionario de la RAE, en su segunda acepción de la palabra *atorrante*, indica para argentinos y uruguayos: *persona desfachatada, desvergonzada*. Como ese Negro Desfachatado, profanando con su vestimenta aquel ritual de la palabra culta que vivió Rosario. Como ese Negro Desvergonzado, que transgredió todo límite formal sin sonrojarse extremando la profanación al invocar las palabras-tabú y lo hizo incluso ante la mirada de los sumos sacerdotes del correcto hablar que sufrían en las primeras filas, Palabras que el Negro hizo erupcionar en su otro doble rol de *atorrante*, como autor y como propio personaje, para que las malas palabras inunden el teatro a través del conducto terapéutico de la risa, análogo a: “(...) esta condición terapéutica de las malas palabras. Mi psicoanalista dice que es imprescindible para descargarse, para dejar de lado el estrés y todo ese tipo de cosas” (Fontanarrosa, 2004).

Pese a “ceder” invitándolo al cierre de las jornadas, probablemente ya curados del mal trago y circunscribiendo el fenómeno a la risa, a un pequeño y simpático chiste verde de 15 minutos; probablemente, los guardianes del buen decir aún no se enteraron que cerca

⁹⁹ Con estas palabras, dicho personaje justifica una serie de crímenes, por él realizados, para evitar la difusión de un supuesto ejemplar del libro que Aristóteles, supuestamente, dedicó a la comedia. (Eco, 1993: 451)

del mediodía de ese 19 de noviembre escucharon de ese *atorrante* la ponencia **más seria** de la jornada, y a mi entender del Congreso. Y no se enteraron porque, así como el hermano Jorge de *El Nombre de la Rosa* (Eco 1993), no deben concordar con Bajtín en que:

La verdadera risa, ambivalente y universal, **no excluye lo serio**, sino que lo purifica y lo completa. Lo purifica de dogmatismo, de unilateralidad, de esclerosis, de fanatismo y espíritu categórico, del miedo y la intimidación, del didactismo, de la ingenuidad y de las ilusiones, de la nefasta fijación a un único nivel, y del agotamiento (Bajtín, 2003: 100).

Referencias bibliográficas, periodísticas y de fuentes digitales

Agencia Efe. (2004). “El español libra la batalla internacional de la comunicación”, en Diario el Mundo— elmundo.es (19/11/2004), en <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2004/11/19/protagonistas/1100888969.html>

Bajtín, Mikhail. (2011). *Estética de la Creación Verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI

---. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial

Cabo Aseguinolaza, Fernando y Do Cebreiro Rábade Villar, María. (2006). *Manual de Teoría de la Literatura*. Madrid: Castalia Universidad.

De Bergia, Francisco. (2004). *La internacionalización del español, lengua, conocimiento e industria* Instituto Cervantes, en http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/rosario/mesas/bergia_f.htm

---. (2007). *Ciencia, técnica y diplomacia en español*. Congreso de la Lengua en Cartagena, en http://congresosdelalengua.es/cartagena/plenarias/francisco_b.htm

Diario El Día (nota sin firma). (2004). “El español desplazará al inglés a mitad de siglo”, en <http://www.eldia.com.ar/ediciones/20041120/elpais10.asp>

Diario La Capital (nota sin firma). (2012). “El editor histórico de Fontanarrosa dice que Planeta rompió todos los códigos”, lacapital.com (18/10/2011), en http://www.lacapital.com.ar/edimpresa/2012/10/edicion_1443/contenidos/noticia_5190.html

Eco, Umberto (1993): *El nombre de la rosa*. Barcelona: Narrativa Actual – RBA.

Fontanarrosa, Roberto. (2000). “Cuestión de Principios”, en Fontanarrosa, Roberto: *Una lección de vida*. Buenos Aires: Ediciones De La Flor.

---. (2004). “Elogio de las malas palabras”. Video completo en youtube:

<http://www.youtube.com/watch?v=0UECrSPryBc>

---. (2012a). *El área 18*. Buenos Aires: Planeta.

---. (2012b). *No sé si he sido claro*. Buenos Aires: Planeta.

Hernández, José. (2000). *Martín Fierro*. Barcelona: Biblioteca de la Literatura Universal – Clarín.

RAE. (2001). *Diccionario de la Real Academia Española*. Madrid: Espasa.

Sacomanno, Guillermo. (2005). “Fontanarrosa: Pasión de todos”, en Página 12 (2/10/2005), en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2540-2005-10-02.html>

Ulchur Collazos, Iván. (2012). “García Márquez con cara de palo”, en revista Afese N°46, en <http://www.afese.com/img/revistas/revista46/caradepalo.pdf>

ALEJO CARPENTIER: LA NEGRITUD Y EL ORIGEN EN

EL REINO DE ESTE MUNDO

Gabriela S. Grapatti

UNR

Estado de la cuestión: la crisis del realismo

El modelo del realismo de los años veinte y treinta, reconocible en novelas clásicas regionalistas como *La vorágine* (1924) de José Eustaquio Rivera o *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos, o en las de corte indigenista como *Raza de bronce* (1919) de Alcides Arguedas, o *Huasipungo* (1935) del ecuatoriano Jorge Icaza Coronel, habían agotado los procedimientos narrativos alcanzando un grado de mecanización tal que hacía de dichos relatos un “monótono folklorismo pintoresco sobre el llano, la pampa, la selva; etc., los conflictos del hombre en su lucha contra la naturaleza o las fuerzas de la opresión social”(Chiampi, 1983: 21-22)

Es importante destacar que Alejo Carpentier rescata, dentro de las llamadas *novelas de la tierra* o *nativistas*, la obra del cubano Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés* (Carpentier, 1984: 9), como punto de partida hacia la nueva novela. Debemos ubicarnos en el marco de una literatura que empezaba a forjar su propio destino desembarazándose de la literatura española:

En América latina, el entusiasmo por las cosas de Europa ha dado origen a cierto espíritu de imitación, que ha tenido la deplorable consecuencia de retrasar en muchos lustros nuestras expresiones vernáculas (hace tiempo ya que Unamuno señalaba este mal). Durante el siglo XIX, hemos pasado, con quince o veinte años de atraso, por todas las fiebres nacidas en el viejo continente: romanticismo, parnasianismo, simbolismo... Rubén Darío comenzó por ser hijo espiritual de Verlaine, como Herrera y Reissig lo fue de Théodore de Banville... Hemos soñado con Versalles y el Trianón, con marquesas y abates, mientras los indios contaban sus maravillosas leyendas en paisajes nuestros, que no queríamos ver...¹⁰⁰

En “Problemática de la actual novela latinoamericana”, Carpentier reforzaba la idea de las desgastadas fórmulas realistas que terminaban por hacer de los personajes autóctonos, estereotipos, investigando lo propio de forma tan superficial que se vaciaba de contenido y de significación la cultura misma.

El método naturalista-nativista-tipicista-vernacular aplicado, durante más de treinta años, a la elaboración de una novela latinoamericana, nos ha dado una novelística regional y pintoresca que en muy pocos casos ha llegado a lo hondo – a lo realmente trascendental – de las cosas. No es pintado a un llanero venezolano, a un indio mexicano (cuya vida no se ha compartido en lo cotidiano, además) como debe cumplir el novelista nuestro su tarea, sino mostrándonos lo que de universal, relacionado con el amplio mundo, pueda hallarse en las gentes nuestras – aunque la relación, en ciertos casos, pueda establecerse por las vías del contraste y las diferencias (Carpentier, 1984: 10).

¹⁰⁰Carpentier, A.: “América ante la joven literatura europea”, ensayo publicado inicialmente en *Carteles*, La Habana, 28 de junio de 1931.

Si bien, en un primer momento, este estadio de “imitación” respecto de la literatura francesa a que hace referencia en la primera cita, constituyó un enriquecimiento de la poesía y la narrativa, y un alejamiento definitivo de la literatura de la península ibérica, era necesario – según Carpentier – buscar una identidad netamente americanista, que tradujera en nuestro *lenguaje* particular la esencia de América.

El impacto que estos aspectos habían tenido inicialmente en la literatura¹⁰¹ ahora era absorbido por un “simbolismo estereotipado”. Según Irleamar Chiampi, el tono de denuncia de las estructuras económicas, se anquilosaba en el discurso panfletario de “explotadores/explotados”. La narración – fuera omnisciente o no – manipulaba ideológicamente al lector en una “visión desde afuera” de la problemática social; y la centralidad del héroe se volvía elemental y maniqueísta, puesto que no tenía conexión alguna con las estructuras sociales latinoamericanas.

Para Carpentier era necesario forjar una narrativa americanista que tradujera la identidad propia del americano y no ya viejos modelos que no interesaban en nada a los lectores de la época actual.

Creo que ciertas realidades americanas, por no haber sido explotadas literariamente, por no haber sido nombradas, exigen un largo, vasto, paciente, proceso de observación. [...] la gran tarea del novelista americano de hoy está en inscribir la fisonomía de las

¹⁰¹ Carpentier consideraba que la llamada novela de la tierra o novela regional, proveniente del criollismo (que a su vez estaba conectado genéticamente con el Modernismo), era el primer estadio de madurez alcanzado en la novela hispanoamericana. Los temas eran propios de la realidad americana, y estaban en consonancia con las técnicas narrativas de la estética literaria. Es decir, se evidenciaba una toma de distancia con respecto a la novela europea, mayormente de la española, y un tono que comenzaba a marcar un sino propio. Era un buen comienzo, no un camino definitivo. Estas cuestiones son abordadas en un artículo escrito por Carpentier en francés, cuyo título era “Los puntos cardinales de la novela en América Latina”, publicado en la revista *Le Cahier*, en París, febrero de 1933.

ciudades en la literatura universal, olvidándose de tipicismos y costumbrismos (Carpentier, 1984: 11).

Advierte entonces, siguiendo la teoría de los contextos de Jean Paul Sartre, que deben definirse dichos contextos netamente americanos – tan disímiles en extensión, en ideología, en historia, cultura e idiosincrasia a los europeos –; contextualización que

Habrà de definirnos al hombre americano, en sus ciudades donde hay que verlo ahora – y verlo ahora en sus ciudades es realizar una labor de definición, de ubicación, que es la de Adán nombrando las cosas (Carpentier, 1984: 16).

De todo ello se desprende que para la década del 40, era inminente un cambio radical en cuanto a los recursos narrativos que pudiera gestar la nueva novela.

Las soluciones compositivas en la narrativa, giraron en torno a la complejización, no sólo del marco narrativo, sino también de la voz (o voces) del narrador. Entre las técnicas más frecuentes es posible observar la descomposición de la lógica lineal del relato dado a partir de cortes en la cronología de la acción y de la multiplicación y simultaneidad de los espacios de la misma. En cuanto a los personajes, se atenúa la presencia del héroe y se los caracteriza en forma polisémica. Estos y otros factores favorecieron a un mayor dinamismo en la relación narrador-lector, a partir de la “diversidad de focalizaciones, de la autorreferencialidad y al constante cuestionamiento de la instancia productora de la ficción” (Chiampi, 1983: 23).

En este marco referencial surgirá el planteo de “lo real maravilloso”, teorizado en el prólogo a *El reino de este mundo*, verdadero Manifiesto y uno de los puntos nodales de la

obra carpenteriana. Veremos cómo funcionan los tópicos planteados – el origen y la negritud – en el entramado de la ficción latinoamericana de los años 40-50.

De la negritud

El término “negritud” (en francés *négritude*¹⁰²) aparece por primera vez en el poema-libro *Cahiers d'un Retour au Pays Natal* (*Cuaderno de un retorno al país natal*) del poeta antillano Aimé Césaire, en el año 1939.

Para E. Grüner constituye una versión del “mito de regreso a África”. La *négritude* que inventa Césaire en su poema reconstruye una suerte de viaje “al revés” componiendo la lógica triangular (África – Europa – El Caribe), del viaje que hicieran sus antepasados a bordo de los barcos esclavistas europeos. De esta suerte, el poema representa una metáfora del retorno indirecto – vuelve al África pero pasando por Francia – a través de su lengua, sus instituciones, su literatura. Dicho poema representa una forma *inaugural* de una redefinición de los lazos con África - que implica conjugar el tema de la esclavitud, la Revolución Haitiana y el “*Somos todos negros...*”¹⁰³ – que será una constante en la obra de los principales autores antillanos del siglo XX (Césaire, Fanon, Glissant, Condé, Walcott).

¹⁰²El término *négritude* (concepto teórico, político, poético y cultural) fue la bandera del periódico *L'étudiant noir* (*El estudiante negro*) que había sido fundado por Aimé Césaire, León Gontran Damas, Guy Tirolien, Leopold Sédar Senghor y Birago Diop (estudiantes antillanos, guayanos y africanos en París); su objetivo principal era reivindicar la cultura africana, desprestigiada por el racismo del régimen colonial francés, y rechazar la asimilación cultural del sistema opresor. La negritud constituyó una corriente literaria que agrupaba a escritores afroamericanos francófonos que se contraponían a la opresión cultural del sistema colonial francés. Dicho término identifica a un movimiento que conlleva una visión idílica de los valores africanos que cimentará *a posteriori* las bases ideológicas del movimiento independentista africano.

¹⁰³ Esta frase encabeza el artículo 14 de la Constitución haitiana escrita según los borradores de Toussaint Louverture en 1805. Su tono totalizante se contrapone a la extensa descripción que el régimen colonial establecía para los esclavos, según su grado de mestizaje.

Inicialmente, el término se formula para contraponerlo al “proceso histórico de envilecimiento y desnaturalización de una categoría de seres humanos a quienes la colonización bautizó, genérica y peyorativamente, como *negros*.”(Depestre, 1996: 337). La negritud ha sido, a lo largo de los siglos que marcaron la conformación de las sociedades americanas, tributaria de la historia y de las estructuras sociales que fueron moldeadas por el régimen colonial basado en el tráfico de esclavos y la economía de la plantación. Por ello, según el haitiano R. Depestre, es preciso remontarse a sus orígenes,

A fin de demostrar que, durante su vida, ha sido, tanto en literatura como en arte, el moderno equivalente del cimarronaje cultural que opusieron las masas de esclavos y sus descendientes a la empresa de deculturación y asimilación del Occidente colonial (Depestre, 1996: 337).

Si bien el término fue acuñado en el siglo XX, es interesante observar que sus antecedentes históricos hallan sus raíces en latinoamérica.

En su ensayo “La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del mar Caribe”, Alejo Carpentier da una idea de dichas influencias:

[La idea de colonización europea] estaba perfectamente afianzada, instalada. Pero la historia tiene sus sorpresas, y no se contaba con un elemento imprevisto: el de los esclavos africanos. Traído del continente africano, el negro que llega a América aherrojado, encadenado, amontonado en las calas de buques insalubres, que es vendido como mercancía, que es sometido a la condición más baja a la que puede ser sometido

un ser humano, resulta que va a ser precisamente el germen de la idea de independencia(Carpentier, 1984: 221).

Según Carpentier, han sido de notoriedad las sublevaciones negras en América desde el siglo XVI, siendo la primera de ellas la del negro Miguel en Venezuela. Miguel encabeza el alzamiento en la mina de Buría y crea el primer reinado independiente, que tenía una corte y hasta un obispo que había creado una iglesia disidente. Posteriormente, en México, estalla la sublevación de la Cañada de los negros, que el virrey Martín Enríquez cercenara con castigos tan extremos y ejemplares como la castración. Luego, sobreviene el palenque de Palmares en Brasil, donde los negros cimarrones resistieron las expediciones de colonizadores portugueses, fundando un reino que se mantuvo independiente durante sesenta años.

A fines del siglo XVII se produce, en Surinam, el alzamiento de Saint Sam, Boston y Arabi – tres negros líderes – que consiguen dispersar y derrotar cuatro expediciones holandesas.

Existieron, además, otras rebeliones: la Rebelión de los Sastres en Bahía, la de Aponte, en Cuba; y aquello que se denominó el Juramento de Bois Caimán. Esta última merece especial atención, ya que fue la reunión más grande de dotaciones de esclavos de la colonia francesa de Saint Domingue (hoy Haití); quienes se reunieron en 1791, capitaneados por Boukman, en lo que se denominó la “conspiración de Morne-rouge”, o “Juramento de Bois Caiman” (el Bosque del Caimán), en el que mediante una ceremonia

vudú los esclavos juraron proclamar la independencia de Haití, realización que llevó al éxito Boukman y luego el caudillo Toussaint Louverture.¹⁰⁴

En 1791, Toussaint Breda, bajo el nombre Toussaint Louverture (L'Ouverture, el iniciador) asumió el liderazgo de medio millón de esclavos que se rebelaron motivados por el “coletazo” de la Revolución Francesa, e impulsados por las ideas de *fraternité, liberté et égalité*.

Las tensiones que desembocaron en este levantamiento son variadas y componen un universo complejo, puesto que los antagonismos y contradicciones eran de carácter social, racial, cultural, y económico y estaba representada por los conflictos de intereses entre amos y esclavos por un lado; pero también dentro del grupo de los blancos había diferencias irreconciliables. Este grupo dividido entre los denominados *petits blancs*¹⁰⁵ y los *grand blancs*, se caracterizaba por sus desavenencias políticas. Su posicionamiento ideológico se dirimía entre monárquicos, republicanos, jacobinos y autonomistas.

Eduardo Grüner sostiene que “las tensiones se exacerbaban después de 1789, cuando los mulatos comenzaron a enviar delegaciones a París para demandar igualdad política y derecho al voto” (Grüner, 2010: 296). No obstante, y pese a generar simpatías entre los jacobinos más radicalizados y grupos de abolicionistas; los Derechos Universales del hombre debían ser aplicados sólo a los blancos.

Este autor afirma que la Revolución Haitiana fue la más compleja de todos los tiempos. En su gestación se conjugaron un conflicto social entre blancos y mulatos de nivel

¹⁰⁴ Boukman se declara líder máximo de la revolución y siete meses después es ajusticiado. Lo secunda Louverture, que retomará el poder negro entonces.

¹⁰⁵ Los *petits blancs* no tenían fortuna pero gozaban de los beneficios y detentaban los prejuicios propios de su raza. Mientras que los *grand blancs* eran los blancos ricos.

económico similar pero con diferente estatus político social¹⁰⁶; una tensa relación entre amos y esclavos con su componente racial; un enfrentamiento bélico internacional contra las intervenciones española e inglesa que por el lapso de varios años ocuparon algunos puntos del país; y, por último, una lucha de independencia entre la colonia y la metrópoli que era exacerbada por las mismas diferencias sociales y de raza.¹⁰⁷ En este contexto surge el nombre de Toussaint Louverture, nombre que habría de traducir al terreno de la Historia, la esencia de este complejo y atormentado universo insular, en la búsqueda de la afirmación nacional.

En el ensayo citado anteriormente acerca de las revoluciones en América Latina, Carpentier plantea que con el Juramento de Bois Caiman nace el verdadero concepto de independencia. No en el sentido en que fue concebido o postulado desde la *Enciclopedia* redactada por Rousseau, Diderot, y D'Alembert a mediados del siglo XVIII en Francia, con un sentido meramente filosófico – independencia del hombre respecto de Dios, frente al concepto de monarquía, el libre albedrío, en tanto libertad individual – sino en el sentido de independencia política, en tanto emancipación total.

En América Latina se van a suceder guerras de independencia que tienen origen en la primera revuelta en Haití, lugar en que se cuestiona por primera vez el concepto de “colonización”:

Es decir que al mismo concepto de colonización que habían traído los españoles a

Santo Domingo, en la misma tierra se une el concepto de descolonización o sea el

¹⁰⁶ Los petits blancs, en su mayoría comerciantes, empleados o artesanos, tenían plenos derechos, por ser blancos. Por el contrario, los mulatos – subordinados a todos los que fueran de raza blanca – tenían dinero, pero carecían de derechos civiles. Entre ambos estamentos los enfrentamientos eran comunes. Además de disputarse los mismos empleos, las masacres espontáneas de mulatos eran llevadas a cabo con los pretextos más insignificantes.

¹⁰⁷ Cabría agregar diferencias existentes entre los mismos líderes revolucionarios.

comienzo de las guerras de independencia, de descolonización, las guerras anticoloniales que habrán de prolongarse hasta nuestros días(Carpentier, 1984:222).

De un modo magistral va a narrar Carpentier la célebre historia de la primera revolución latinoamericana contra las fuerzas eurocentristas. Sin embargo hemos de aclarar que la novelística carpenteriana no preanuncia una novela histórica. Hay una exhaustiva investigación que es avalada por una documentación sólida acerca de hechos y personajes en *El reino de este mundo* que, no obstante, detentan una significación adicional.

En los años cuarenta, Carpentier estaba abocado a decodificar los orígenes de la historia y del ser latinoamericanos. Roberto González Echevarría analiza en la problemática de la narrativa carpenteriana, su preocupación por el acontecer histórico:

Si [la naturaleza del acontecer histórico] es parte de la problemática carpenteriana, su principal inquietud es la narración de la historia – no el incidente o el personaje en sí, sino su articulación con un sistema de signos que los haga inteligibles – (González Echevarría, 2012: 472).

De esta manera se establece un intrincado sistema de significaciones alegóricas, en el cual los personajes y los incidentes no tienen un sentido en sí mismos sino que aluden a otros personajes e incidentes; entes que, además, son tipos y no individuos.

Uno de esos arquetipos es el del dictador: en *El reino de este mundo* hay innumerables remisiones a la monarquía establecida por Henri Christophe, pero ninguna referencia directa a Toussaint Louverture, quien fuera el ideólogo de dicho régimen. Sin

embargo, en el capítulo 7 de la primera parte, “El traje del hombre”, aparece sugerentemente un personaje llamado *Toussaint* que es ebanista:

Toussaint, el ebanista, había tallado unos reyes magos, en madera, demasiado grandes para el conjunto, que nunca acababan de colocarse, sobre todo a causa de las terribles córneas blancas de Baltasar –particularmente realzado a pincel–, que parecían emerger de la noche del ébano con tremebundas acusaciones de ahogado (Carpentier, 2004: 38-39).

Este pasaje alegórico nos reenvía la historia real de un modo crítico, los ojos del rey-mago negro son demasiado grandes y *terriblemente* blancos. Toussaint fue el tallador de las nuevas monarquías que se establecerían en Haití.

Por otro lado, en tanto arquetipo, el monarca deviene un personaje alegórico: Henri Christophe alude a Louverture, que a su vez alude a Boukman, y este, a Mackandal.

En cuanto a la narración de la novela, será un narrador equisciente en tercera persona quien reconstruya la historia; pero en la voz de un personaje muy secundario en cuanto a la Historia: Ti Noel, personaje-clave – una de las rupturas con la novela decimonónica, cuyo narrador es siempre un narrador autorial u omnisciente –funcionará como un verdadero téster a través del cual dilucidar no sólo el sistema de valores de la novela, sino también la visión particular de Carpentier acerca del mundo americano.

Es a través del personaje-clave que se rechaza una realidad (novelesca) para postular una diferente. Ambas realidades, la rechazada y la postulada, se dan en forma yuxtapuesta en la novela, puesto que le opone a la primera una realidad valorada positivamente, reflexionando o actuando sobre la misma. La trama novelesca plantea tres

ciclos que serán padecidos consecutivamente por Ti: el de los colonos franceses, el de la monarquía de Henri Christophe, y el de los mulatos republicanos (Subercaseaux et al, 1977). En el primer ciclo, durante la colonia, Ti Noel rechazará la existencia de Lenormand de Mezy – su amo francés – en tanto representante de un orden que intenta imponerse, no sólo desde un régimen de poder y de un sistema religioso, sino desde las costumbres más cotidianas. De la misma manera, instruido por Mackandal¹⁰⁸, Ti Noel aborrecerá el orden colonial impuesto, por ser un orden europeizante, extraño a la idiosincrasia antillana. Es decir, el orden colonial constituye un carácter enajenante de índole moral y religiosa.

Frente al dominio del colono francés en el *Aquí y Ahora* degradados y degradantes, Ti Noel siente la presencia de los reyes africanos, de los dioses del *Gran allá*, que latén en las montañas de Haití. Sin embargo, los dioses del Gran Allá no pertenecen a un pasado rememorado nostálgicamente sino que se vivencia como fuerzas ocultas capaces de movilizarse activamente transformando el presente. El *Gran Allá* es el mito recurrente en el relato de la novela. Los reyes africanos se oponen a los reyes occidentales, percibidos como incompetentes y sin fuerza aglutinante:

En el África, el rey era guerrero, cazador, juez y sacerdote; su simiente preciosa engrosaba, en centenares de vientres, una vigorosa estirpe de héroes. En Francia y España, en cambio, el rey enviaba a sus generales a combatir; era incompetente para dirimir litigios, se hacía regañar por cualquier fraile confesor, y, en cuanto a sus riñones, no pasaba de engendrar un príncipe debilucho, incapaz de acabar con un

¹⁰⁸François Mackandal era un *houngan* (término *créole* que designa al chamán que oficia en los rituales del vudú haitiano), que provenía del África aunque no es posible encontrar una fecha exacta de nacimiento (se especula que habría nacido hacia 1704), ni su procedencia, la cual podría ser Senegal, Mali o Guinea. A este sacerdote vudú se le atribuye una de las primeras rebeliones de esclavos y luego se le atribuye haber alentado a los esclavos en posteriores insurrecciones. Murió condenado a la hoguera, en la plaza pública de Cap-Français, hacia 1758.

venado sin ayuda de sus moneros, al que designaban, con inconsciente ironía, por el nombre de un pez tan inofensivo y frívolo como era el delfín. Allá, en cambio –en Gran Allá–, había príncipes duros como el yunque, y príncipes que eran el leopardo, y príncipes que conocían el lenguaje de los árboles, y príncipes que mandaban sobre los cuatro puntos cardinales, dueños de la nube, de la semilla, del bronce y del fuego (Carpentier, 2004: 24).

Es por la virilidad de los reyes africanos y la incompetencia y debilidad de los reyes occidentales, que tanto Mackandal como Boukman y aún Ti Noel, creen en la victoria, la libertad y la independencia, pues detentan la fuerza inconmensurable del *vudú*. El *vudú* es una religión sincrética, originada a partir de la intensa interacción e influencias recíprocas de las diferentes religiones que profesaban los esclavos africanos con destino a la isla Saint-Domingue (Haití). De allí que sus divinidades tengan orígenes en diferentes culturas africanas.

L.W. Miampika sostiene que *El reino de este mundo* de Carpentier, al describir la influencia del *vudú*, posibilita la supervivencia de la herencia cultural africana y “una alternativa de resistencia contra la cultura dominante del momento.”

La mitología del *vudú*, en *El reino de este mundo*, aparece como parte integrante de “lo real maravilloso” americano tal como lo entendió y lo practicó Alejo Carpentier. Los mitos del “Gran Allá”, o del “Paraíso perdido”, se realizan mediante la mitificación de los personajes históricos como Mackandal y Boukman, para los cuales el *vudú* constituye la base ideológica de la lucha que van a emprender por la libertad de los esclavos y la independencia de Haití [...] (Miampika, 2005: 144).

Mackandal es una suerte de narrador, transmisor del saber y de los valores éticos de los antepasados, es el encargado de educar a las nuevas generaciones en la sabiduría ancestral de África o Guinea. Los relatos del viejo esclavo reactualizan los mitos de *La otra orilla*, y siembra la simiente de la insurrección. Su autoridad, como la de todo *houngan*, emana directamente de los dioses del *Gran Allá*. El servidor de *loas*, es el encargado de mediar entre los dioses y los esclavos, es un “elemento que cohesiona y cataliza la conciencia de los negros esclavos para comprender sus necesidades libertarias y llevar a cabo la lucha contra la esclavitud.” (Miampika, 2005: 148).

En el personaje de Mackandal se puede observar el tránsito – según L. W. Miampika – de lo histórico real a lo mítico. Es el manco Mackandal, quien ejerciendo su fuerza de sacerdote vudú, ha recorrido los campos y ha asesinado los ganados y las personas como el señor del Veneno. De esta suerte, los colonizadores se ven repelidos por el dictamen de exterminio de Mackandal, contra el cual revelaran una total impotencia. Finalmente, el sacerdote es vencido, aunque las fuerzas del vudú seguirán ejerciendo su influencia. Será Boukman¹⁰⁹, el jamaíquino, quien retomará las enseñanzas de Mackandal e invocará las fuerzas del vudú para organizar el levantamiento de Bois Caiman. Ti Noel ha colaborado toda vez que los esclavos se sublevaron y destruyeron el orden impuesto por los colonos, obteniendo el triunfo gracias al vudú que, en definitiva, es su mundo connatural, aquello que poseen para esgrimir sus costumbres y creencias, contra un orden ajeno que les es impuesto. Los tambores, la licantropía y las pociones que conforman una realidad mágico-religiosa (o el componente de lo real maravilloso) proveniente de su pasado ancestral, es concebido como desenajenante, pues conlleva una función liberadora:

¹⁰⁹ Dutty Boukman, o Boukman el jamaíquino, o Zamba Boukman fue un sacerdote vudú o *houngan*, que ofició el ritual de Bois Caiman en las llanuras del norte de Saint Domingue (Haití) en 1791, en el que millones de esclavos juramentaron luchar por su libertad contra los terratenientes esclavistas franceses.

Ahora los Grandes Loas favorecían las armas negras. Ganaban batallas quienes tuvieran dioses guerreros que invocar. Ogún Badagrí guiaba las cargas al arma blanca contra las últimas trincheras de la Diosa Razón. Y, como en todos los combates que realmente merecen ser recordados porque alguien detuviera el sol o derribara murallas con una trompeta, hubo, en aquellos días, hombres que cerraron con el pecho desnudo las bocas de los cañones enemigos y hombres que tuvieron poderes para apartar de su cuerpo el plomo de los fusiles (Carpentier, 2004:71).

L. W. Miampika ve en Bois Caimán una toponimia mítico-literaria puesto que “el espacio funciona como una instancia mítica cuando aparece como un mundo generalmente imaginario pero cuya base puede ser un espacio histórico concreto.” (Miampika: 2005: 151). Es decir, no se reduce a una creación ficcional sino que puede considerarse un lugar concreto donde acontecimientos particularmente significativos pueden ingresar en el *Gran Tiempo*. De ahí que se establezca una relación dialéctica entre “tiempo mítico y “espacio mítico”. Por un lado, Bois Caimán puede ser considerado un espacio mítico por ser el lugar donde se produjo el juramento que desencadenaría la Revolución haitiana. Por otro, la mitificación del tiempo en la revolución de los esclavos conducidos por personajes como Mackandal y Boukman.

La sublevación de los esclavos liderados por Boukman es narrada en el capítulo 3 de la segunda parte, “La llamada de los caracoles”.

Derrotado y decapitado Boukman (cuya cabeza se exhibía en la misma plaza en que años antes incineraran a Mackandal), la anarquía se adueña de la isla. Por orden del gobernador, los esclavos están siendo asesinados a machete (orden que se extendía también para con todo aquel que no fuese blanco). Esto es relatado en el capítulo 4, “Dogón dentro

del Arca”, en el que Lenormand de Mezy escucha, de boca del gobernador, una palabra en la cual no había reparado: el *vodú*:

Ahora recordaba que, años atrás, aquel rubicundo y voluptuoso abogado del Cabo que era Moreau de Saint Mery había recogido algunos datos sobre las prácticas salvajes de los hechiceros de las montañas, apuntando que algunos negros eran ofidiólatras.¹¹⁰ Este hecho, al volver a su memoria, lo llenó de zozobra haciéndole comprender que un tambor podía significar, en ciertos casos, algo más que una piel de chivo tensa sobre un tronco ahuecado. Los esclavos tenían, pues, una religión secreta que los alentaba y solidarizaba en sus rebeldías. A lo mejor, durante años y años, habían observado las prácticas de esa religión en sus mismas narices, hablándose con los tambores de calendas, sin que él lo sospechara. ¿Pero acaso una persona culta podía haberse preocupado por las salvajes creencias de gentes que adoraban una serpiente?(Carpentier, 2004: 57-58).

Deprimido, Lenormand de Mezy intercede para salvar lo que queda de su riqueza (sus doce esclavos entre los cuales estaba Ti Noel) y parte a Santiago de Cuba. En este capítulo se menciona al cocinero Henri Christophe, quien había abandonado su puesto en la Hostería La Corona, en la calle de los españoles para vestir la casaca de artillero colonial (un dato que parece superfluo).

En este punto la narración parece hacer una elipsis. Se deja de narrar lo que sucede en Haití, para relatar la venida de Charles-Victoire-Emmanuel Leclerc, general de Napoleón casado con la hermana de este, Paulina Bonaparte. El relato se concentra en las excentricidades de Paulina y obvia el rol de Leclerc respecto de la derrota de Toussaint

¹¹⁰ Ofidiólatra: adorador de la serpiente/ En el vudú la serpiente es la representante del gran fuego sagrado.

Louverture. Cuando cae el régimen colonial, Ti Noel ve - en este disloque del imperio - la posibilidad de volver a su tierra natal puesto que la situación favorece la rebelión de los esclavos. Al regresar de su exilio en Santiago de Cuba, el viejo esclavo encuentra un orden diferente al que había regido durante su partida de Haití. Un monarca negro, Henri Christophe – el mencionado cocinero de la Hostería La Corona -, ha instaurado un nuevo orden, pero algo despierta la sospecha de Ti Noel que camina como un hombre libre por las que fueran las tierras de su juventud. Acostumbrado a los uniformes coloniales españoles, se asombró al ver las vestimentas y el estilo napoleónico en los soldados de Saint-Domingue:

Mucha gente trabajaba en esos campos, bajo la vigilancia de soldados armados de látigos que, de cuando en cuando arrojaban un guijarro a un perezoso. “Presos” pensó Ti Noel, al ver que los guardianes eran negros, pero que los trabajadores también eran negros, lo cual contrariaba ciertas nociones que había adquirido en Santiago de Cuba, las noches en que había podido concurrir a alguna fiesta de tumbas y catás en el Cabildo de Negros Franceses. Pero ahora el viejo se había detenido, maravillado por el espectáculo más inesperado, más imponente que hubiera visto en su larga existencia. Sobre un fondo de montañas estriadas [...] se alzaba un palacio rosado, un alcázar de ventanas arqueadas, hecho casi aéreo por el alto zócalo de una escalinata de piedra [...] A medida que se iba acercando, Ti Noel descubría terrazas, estatuas, arcadas, jardines, pérgolas, arroyos artificiales y laberintos de boj [...] Una ventana abierta descubría el trabajo de una orquesta de baile en pleno ensayo. A las ventanas del palacio asomábanse damas coronadas de plumas [...] Pero lo que más asombraba a Ti Noel era el descubrimiento de que ese mundo prodigioso, como no lo habían conocido los gobernadores franceses del Cabo, era un mundo de negros (Carpentier, 2004: 78-79).

Este escenario descubierto por el viejo Ti Noel, no tardará en revelarse contra el mismo anciano, puesto que, a poco de llegar, le ordenan que se ponga a trabajar con celeridad¹¹¹. Al negarse, arguyendo que estaba muy viejo para hacerlo, recibe un garrotazo en la cabeza como única respuesta. Es así como descubre que bajo la opulencia de la Ciudadela de La Ferrière, fortaleza que Henri Christophe se hacía construir sobre la Cima del Gorro del Obispo, en caso de una invasión. En este contexto Ti Noel es testigo del modo en que se sacrificaba a los negros mediante “[...] una esclavitud tan abominable como la que había conocido en la hacienda de Lenormand de Mezy. Peor aún, puesto que había una infinita miseria en lo de verse apaleado por un negro tan negro como uno...” (Carpentier: 2004: 83).¹¹²

Este período concluye con la muerte del monarca negro y el viaje de la reina María Luisa a Europa.

El triunfo de Henri Christophe no es duradero “porque siempre se había mantenido al margen de la mística africanista de los primeros caudillos de la independencia haitiana, tratando en todo de dar a su corte un empaque europeo” (Carpentier: 2004: 94). Los tambores de *Ogún* eran percibidos incluso, como un rumor anticipatorio de la caída del nuevo imperio:

Se respiraba una mala atmósfera en aquel crepúsculo de sombras harto impaciente por abrazarse a las cosas. No acababa de saberse si realmente sonaban tambores en la montaña. Pero, a veces, un ritmo caído de altas lejanías se mezclaba extrañamente con

¹¹¹El trabajo forzado había sido implementado por Toussaint Louverture para recuperar los recursos naturales de la isla y poder restituir la grandeza del país – abrasado en las guerras por la independencia-. No obstante haberse abolido la esclavitud, el ritmo de trabajo era prácticamente el mismo.

¹¹²Nótese la utilización del recurso de la ironía en este pasaje.

el Avemaría que las mujeres rezaban en el Salón del Honor, hallando inconfesables resonancias en más de un pecho (Carpentier, 2004: 91).

Ti Noel será de los primeros en saquear el palacio de Sans-Souci para hacerse de algunos muebles y pertenencias que lleva a la antigua hacienda de Lenormand de Mezy –su actual residencia–. Entre esos enseres encuentra tres tomos de la Gran Enciclopedia; pero en lugar de leerlos o aventurarse a su “misterioso” contenido; en lugar de indagar sobre los intrincados caminos del conocimiento, los utiliza a menudo para sentarse a comer cañas de azúcar (Carpentier, 2004: 111).

Este pasaje tiene varios sentidos. En primera instancia, cabría rememorar la conclusión a la que arriba Carpentier en su ensayo “La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del mar Caribe”, y es que los esclavos africanos en Haití plantearon una “razón” revolucionaria que va mucho más allá que la razón eurocentrista: postularon la independencia política absoluta (Carpentier, 1984: 222). De allí la utilización de esta alegoría, puesto que la Gran Enciclopedia no tiene valor alguno para Ti Noel – de nada les sirvió a los europeos y tampoco a Henri Christophe –, más allá de una utilidad meramente práctica. Esta conjunción entre el saber erudito y el saber popular, es una de las características fundamentales de la obra carpenteriana. Esta escena de la novela, también representa una síntesis de la noción de Carnaval concebida por M. Bajtín, pues el viejo Ti Noel se viste con las ropas de Henri I a las que adorna con sus propios ropajes:

Pero lo que hacía más feliz al anciano era la posesión de una casaca de Henri Christophe, de seda verde, con puños de encaje salmón, que lucía a todas horas, realzando su empaque real con un sombrero de paja trenzada, aplastado y doblado a

modo de bicornio, al que añadía una flor encarnada a guisa de escarapela [...] Llevado a un toque de tambores, Ti Noel había caído en posesión del Rey de Angola, pronunciando un largo discurso lleno de adivinanzas y de promesas. [...] Ti Noel dictaba órdenes al viento. Pero era un gobierno apacible, puesto que ninguna tiranía de blancos ni de negros parecía amenazar su libertad (Carpentier, 2004:112-113).

Bajo el influjo de su “liderazgo”, Ti Noel hacía de los habitantes del lugar ministros y generales; entregando baronías y regalando guirnaldas y flores por los servicios prestados. Su palacio servía las veces de salón de audiencias llenándose de campesinos, “y Ti Noel, más orondo que nunca con su casaca verde, presidía la fiesta, sentado entre un Padre de la Sabana, representante de la iglesia cimarrona, y un viejo veterano, de los que habían batido a Rochambeau en Vertières...” (Carpentier, 2004: 113).¹¹³

Luego se abre otra secuencia, que no se describe como un ciclo, sino más bien constituye una referencia, en la trama de la novela, a los mulatos republicanos, “nuevos amos de la Llanura del norte.” La nueva tiranía imponía un nuevo régimen de trabajo esclavo, desalojando a los campesinos de sus tierras e imponiéndoles una nueva tralla. Ti Noel los rechazará de plano cuando escuche, en sus voces, reproducirse un lenguaje semejante al de los colonos franceses, y en su proceder, el mismo de tantos que ya había padecido. Motivo por el cual el anciano decide metamorfosearse en animal, usando los métodos aprehendidos del manco Mackandal.

La realidad postulada por lo europeo, que detenta la “civilización” y una *racionalidad* occidentalizante constituye la enajenación del único sustrato en el cual el hombre del mundo colonizado no puede hallar la libertad.

¹¹³La batalla de Vertières, es aquella en la que Jean Jacques Dessalines derrotó a las tropas napoleónicas de Rochambeau, luego de la cual se proclamó la Independencia de Haití, en 1804.

Frente a esta realidad rechazada, entonces, se erige una realidad postulada o valorada positivamente, conformada por una racionalidad africana latente, el rito vudú, y la naturaleza americana, los cuales son postulados como medios de desenajenación.

Cabría preguntarse si el procedimiento no apunta simbólicamente a la realidad contemporánea, al sometimiento del hombre por el hombre, sin importar la raza ni la ideología, pues en todo caso, se trataría de sostener el Poder en puja siempre hacia lo económico.

A modo de conclusión

En el caso de *El reino de este mundo* la dicotomía entre realidad postulada y la desenajenación nos lleva a plantearnos que lo que se valora de la realidad desenajenante es su función liberadora. De esta suerte, África, el *Gran Allá*, la naturaleza, y lo autóctono americano, no son valorados como fines en sí mismos sino como medios de desenajenación dentro del contexto novelesco.

Al final de la novela, Ti Noel comprende que aún él ha ignorado los saberes de sus antepasados africanos (sostenedores de *la negritud*); puesto que Mackandal los había utilizado siempre en beneficio de los hombres de su raza; y él, anciano y descreído, los había abandonado. Por otro lado, se ve rechazado por tensiones históricas y políticas que no comprende. El personaje-clave es dueño de una verdad revelada, y de alguna manera, un orden que podría subvertir aquello establecido por una ética eurocentrista. Su “salvación” será metamorfosearse (elemento de lo real maravilloso).

El personaje-clave es quien nos guía en el esclarecimiento de este esquema, actúa como portador del destino genérico del hombre. La visión profunda de Carpentier respecto del mundo latinoamericano, la equipara al “mundo en génesis”, un espacio en el cual se puede “retomar el hilo de la historia” para repensar el destino y la propia existencia lejos de los vicios de la enajenación.

Hemos analizado los recursos narrativos de Carpentier que se dirimen entre la historia y la alegoría, no como términos contrapuestos sino como relación necesaria. La alegoría implica una lectura de la historia que consolida una versión de la misma, una interpretación particular. “Hay un gesto en la alegoría – dice González Echevarría – hacia una fuente *original*, de significación, una especie de principio trascendente implícito” (González Echevarría, 1993: 483); pues, en Carpentier esa fuente primigenia es el primer texto americano, concebido como aquel que sostiene la identidad americana a partir no sólo de su propia historia, sino además de todo aquello que remite a nuestros territorios, nuestra idiosincrasia y nuestra cultura. De allí que Carpentier haga coincidir el *origen* de las revoluciones independentistas (la revolución haitiana) que detenta un rasgo netamente americano, con el *origen* de la nueva novela latinoamericana postulada a través de *El reino de este mundo*.

Referencias bibliográficas

Carpentier, Alejo. (1984). *Ensayos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

---. (2004). *El reino de este mundo*, en Obras Completas, Vol. 2. México DF: Siglo XXI editores.

Chiampi, Irleamar. (1983). *El realismo maravilloso, Forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas: Monteávila editores.

Depestre, René. (1996). *África en América Latina*. Madrid: Siglo XXI editores.

González Echevarría, Roberto. "Historia y alegoría en la narrativa de Carpentier". Versión PDF extraído de:

<http://iberoamericanaliteratura.files.wordpress.com/2012/05/latinoamericanas-rafael-hernandez-rafael-rojas-21.pdf>

---. (1993). *Alejo Carpentier: un peregrino en su patria*. México D.F.: Edición de la Universidad Autónoma de México (UNAM).

Grüner, Eduardo. (2010). *La oscuridad y las luces*. Buenos Aires, Edhasa.

Miampika, Landry-Wilfrid. (2005). *Transculturación y poscolonialismo en el Caribe. Versiones y subversiones de Alejo Carpentier*. Madrid: Verbum.

Subercaseaux, Bernardo et al. (1977). *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. La Habana: Casa de las Américas.

ARTE ARGENTINO: RENOVACIONES ESTÉTICAS DEL SIGLO XX

INTRODUCCIÓN

Lorena Mouguelar

CONICET/CIAAL/UNR

En el marco del XI Encuentro de Arte, Creación e Identidad en América Latina se organizó el Simposio del Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, órgano radicado en la Universidad Nacional de Rosario desde 1999 y dirigido por el Dr. Guillermo A. Fantoni. La propuesta convocante fue trabajar sobre “Arte argentino: renovaciones estéticas del siglo XX” y a partir de allí, varios integrantes del Centro elaboraron recortes de sus respectivas investigaciones en curso. La mesa reunió de este modo avances de investigación realizados por personas que actualmente se encuentran en diferentes instancias de formación y recorridos académicos: desde alumnos de la carrera en Bellas Artes que están elaborando sus tesinas de licenciatura hasta graduados abocados al desarrollo de sus planes de tesis doctorales en Humanidades y Artes o proyectos posdoctorales.

Los resultados parciales de estos trabajos han permitido arrojar luz sobre sectores de la historia del arte argentino aún no transitados o visitar ciertos aspectos o problemáticas a partir de la integración de nuevas fuentes, de la revisión crítica de las ya utilizadas o de la

elaboración de nuevas preguntas frente a asuntos tratados con anterioridad. En este sentido, lo que otorga unidad a los proyectos anclados en el CIAAL, más allá de la diversidad de sujetos, fenómenos y arcos temporales abarcados, es un enfoque metodológico compartido. En todos ellos se percibe la voluntad de complejizar los desarrollos de nuestra historia, tradicionalmente centrados en Buenos Aires, a partir del énfasis en los estudios de caso, las actuaciones “formativas” y las problemáticas dominantes a nivel regional, sin desatender sus vínculos con el arte argentino y latinoamericano. En otras palabras, los análisis situados en el campo artístico rosarino no aparecen replegados sobre sí mismos sino, por el contrario, vinculados en todo momento con los desarrollos producidos tanto en otros centros del país como en aquellas grandes ciudades del mundo que operaron como metrópolis culturales. Se plantea así, el estudio de fenómenos culturales, agrupaciones artísticas, figuras, obras o sectores de la producción estética aún no abordados desde la disciplina, en muchas ocasiones no sólo por falta de una justa valoración sino por el mismo estado de la historiografía sobre el arte argentino. Si bien en los últimos años una creciente cantidad de trabajos académicos se han difundido en foros dedicados a la materia, a través de revistas especializadas, libros y catálogos, las perspectivas centradas en el escenario capitalino continúan siendo mayoritarias. La construcción de un relato historiográfico desde el interior ha permitido la inclusión de asuntos y problemáticas no siempre presentes en las agendas nacionales, que en la confluencia con otros abordajes colaboran en la elaboración de un panorama más comprehensivo del pasado cultural.

Luego del importante giro que afectó a la historia del arte en el país desde mediados de los ochenta con la adopción de herramientas provenientes de otras ramas de las ciencias sociales como la sociología de la cultura, la antropología o la literatura, los miembros del CIAAL propusieron –en consonancia con las líneas de análisis contemporáneas– una vuelta

a las imágenes en sí mismas, a su especificidad como objeto de estudio y a los indicios que de ella pueden emanar. A su vez, y en relación con este objetivo de otorgar a la imagen una importancia central en los trabajos, muchas investigaciones han incorporado una serie de producciones visuales que no se ajustan a la categoría canónica de las bellas artes, realizadas sobre soportes no tradicionales y en ocasiones pensadas para circular a través de canales alternativos. La construcción de un corpus de fuentes ampliado, analizado a través de nuevas herramientas conceptuales y marcos teóricos, y en relación con el gran caudal de estudios que en los últimos años han complejizado los conocimientos sobre el arte y la cultura a nivel nacional e internacional, redundó en proyectos de investigación originales cuyos resultados constituyen un aporte significativo dentro de la historia del arte argentino.

Con el objetivo de exponer públicamente y discutir sectores de esta producción académica, la mesa congregó una serie de ponencias cuyos ejes se desarrollaron en tres grandes momentos del siglo pasado. Los primeros artículos plantean un acercamiento a la escena artística de comienzos del siglo XX a partir de los cruces que se produjeron entre las artes plásticas y otros sectores de la historia cultural como serían la lírica o las colaboraciones gráficas para publicaciones periódicas. El trabajo de **Nicolás Boni**, becario doctoral del CONICET, se titula “Angiolo Tommasi, un documentalista de los mares australes a comienzos del siglo XX” y se enmarca en su proyecto de tesis orientado a reconstruir los vínculos entre la plástica y la lírica que favorecieron ciertos protagonistas del arte argentino entre finales del siglo XIX y principios del XX. El estudio de los recorridos de estos artistas extranjeros que pasaron un período acotado o se radicaron definitivamente en nuestro país, y en particular en Rosario, actuando como pintores, docentes, escenógrafos y decoradores resulta fundamental para comprender el momento de constitución del campo artístico local. Por su parte, la ponencia “Eugenio Fornells a través

de *Cinema* (1911-1913). Sus primeros trabajos en Rosario” de **Lorena Mouguelar**, becaria posdoctoral del CONICET, constituye un sector de su investigación en curso centrada en el rol de este inmigrante de origen catalán en tanto introductor del modernismo en las artes gráficas de Rosario. El proyecto apunta no sólo a completar una trayectoria artística reconocida dentro de la historia cultural de la ciudad, sino que al mismo tiempo constituye un modo de ingreso a un sector aún no suficientemente explorado como serían las imágenes que circularon a través de la prensa periódica y su incidencia en la cultura visual de la época.

Un segundo grupo de artículos abordan conjuntos de obras desplegadas a mediados del siglo, pinturas y grabados que circularon por diversos canales poniendo en juego rasgos visuales de nuestra modernidad estética. La ponencia “Joaquín Álvarez Muñoz: paisajes en relatos y pinturas” presentada por **Silvina Rabinovich**, becaria doctoral del CONICET, es un adelanto de su tesis actualmente en proceso de escritura. Esta tesis tiene como objetivo principal indagar sobre la gestación y las principales actividades y posicionamientos públicos desplegados por la Agrupación de Artistas Plásticos Refugio, donde Álvarez Muñoz se desempeñó como primer director. El análisis de la obra de sus exponentes más destacados y sus vínculos con otros sectores permiten profundizar el conocimiento sobre el campo artístico rosarino durante las décadas del treinta y del cuarenta. Por su parte, **Elisabet Veliscek** y **Esther Finkelstein** toman dos variantes de la producción gráfica: como imagen anclada en un texto escrito y como obra autónoma. La ponencia de Veliscek, “La barranca y el río: grabados de Ricardo Warecki hacia 1944”, constituye un anticipo de su proyecto de investigación doctoral que tendrá como protagonista a este reconocido artista moderno rosarino, miembro del Grupo Litoral y prolífico ilustrador. La dispersión que en la actualidad presenta su legado estético torna imprescindible la construcción de un

corpus de fuentes amplio que reúna tanto su obra de caballete como las múltiples manifestaciones que produjo en el ámbito de la gráfica y permita su análisis en el marco de nuestro alto modernismo. En este mismo sentido colaborará la tesina de licenciatura de Finkelstein, cuyas líneas rectoras pueden leerse en su ponencia “La producción de grabados de Rosa Aragone en la década del cincuenta”. A partir del estudio de las xilografías realizadas por esta discípula de Juan Grela, la autora propone un aporte al conocimiento sobre el modernismo en la ciudad en la medida que otorga visibilidad a la presencia de una artista mujer en un campo cultural históricamente dominado por varones.

Finalmente, un grupo de trabajos analiza a partir de diferentes recortes problemáticos la escena artística de las últimas décadas del siglo XX y se proyecta hasta la contemporaneidad. **Clarisa Appendino** presenta un adelanto de los asuntos que abordará en su proyecto de tesina de licenciatura donde indagará en nuestra historia reciente, centrándose en ciertas formaciones rosarinas que actuaron durante el primer tramo de la década del noventa. Con su ponencia “Emplazamiento como posicionamiento crítico” se remonta a los años sesenta para rescatar ciertos procedimientos artísticos que si bien se generaron por entonces, continúan teniendo vigencia décadas más tarde, sin dejar de señalar las diferencias inherentes a cada espacio y momento histórico. Por su parte, **Jimena Talismani** tomó como eje de su tesina de licenciatura, recientemente sustanciada y de la cual derivó la ponencia “Recorridos visuales y biográficos en las obras de Carolina Antoniadis y Thais Zumblick”, la apelación a las telas estampadas como patrón generador de composiciones pictóricas. Este recorte dado por un motivo de larga tradición dentro del arte moderno la condujo a un conjunto de pinturas hiperrealistas o de una figuración plana realizadas por dos artistas mujeres, que trabajan en nuestro país desde las últimas décadas del siglo XX y que desde distintas perspectivas aluden a sus mundos íntimos. Cerrando este

conjunto de ponencias, **María Laura Carrascal** presenta con “Plástica y Diseño: dos casos recientes” un sector de su proyecto de tesis doctoral orientada a puntualizar los lazos que en diversas producciones estéticas se establecieron entre las artes plásticas y la moda. A tal efecto, centró su atención en una serie de autores argentinos que desde la década del sesenta excedieron con sus propuestas las formas y los canales de circulación tradicionalmente asociados a las artes visuales, generando múltiples y complejos vínculos entre cultura alta y cultura de masas. En el recorrido que plantea para desarrollar su investigación, nuevamente la escena rosarina ocupa un lugar central.

De esta manera, cada uno de los trabajos que se publican a continuación resuelve de un modo peculiar la tensión siempre productiva entre el estudio de aspectos de la cultura local o regional, los avances en historia del arte realizados en distintos espacios del país y las problemáticas y corrientes de análisis vigentes a nivel internacional. Quedan a consideración del lector estos fragmentos de la historia del arte argentino contruidos desde Rosario.

EMPLAZAMIENTO COMO POSICIONAMIENTO CRÍTICO

Clarisa Appendino

CIAAL/UNR

Introducción

En un espacio de exhibición de arte, materiales de construcción aparecen para erigir una nueva obra. Días de trabajo *in situ* configuran la producción según los fines deseados y para su finalización el día en que la obra se presente. El artista junto a los asistentes construyen una pieza monumental con mallas metálicas y estructuras de madera, por fuera recubierta con yeso o cemento. Una vez finalizada, ésta se resquebraja, comienza a cambiar su aspecto por sí sola, los espectadores sorprendidos la observan. Unos días después, al finalizar la exposición, la obra es completamente destruida.

Si nos remontamos a septiembre de 1965 en la ciudad de Buenos Aires en el prestigioso Instituto Di Tella, la descripción hace referencia a una enigmática obra de Federico Manuel Peralta Ramos. Un enorme cuerpo oviforme que, integrado a otros objetos, denominó *Nosotros afuera*. Pero la descripción es más vasta y permite acercarnos a una obra mucho más próxima en el tiempo: *Ahora estaré con mi hijo, el asesino de tu herencia*. Instalación *site-specific* que el artista Adrián Villar Rojas presentó en 2011 en la 54° Bienal de Venecia como envío nacional. La obra está constituida por estructuras de formas casi abstractas que se elevan hasta el techo de un modo informe. Superficies lisas

conviven con protuberancias rocosas, cilindros alargados y lisos tienen su base con peñascos de materia color gris.

En ambas obras se advierte una particular analogía, al menos en un aspecto *procesual*. Observaremos ahora la irrupción de un objeto monumental dentro del espacio de exposición que posteriormente es destruido, ya que el desafío es pensar de qué modo son leídos estos procesos en cada momento histórico. Ambas obras irrumpen en el espacio en que fueron emplazadas y, al no poder trasladarlas de un lugar a otro, son destruidas. Frente a su destrucción y ausencia de conservación, cabe preguntarse a qué sesgos críticos corresponde cada acción, qué está operando en cada caso.

La enunciación de la obra siempre se inscribe dentro de un discurso mayor al de ella misma. De este modo podemos indagar qué relaciones encontramos entre los escenarios en los cuales se localiza, teniendo en cuenta las relaciones que se producen entre los artistas, las instituciones y la obra como objeto en cuestión. Adrián Villar Rojas y Federico Peralta Ramos pertenecen a contextos radicalmente diferentes donde cada uno juega o interactúa con las reglas de su propio entorno. Para intentar responder a los interrogantes mencionados, es preciso observar primero los distintos escenarios y la relación que se establece con las instituciones, para, a partir de allí, indagar sobre sus estrategias.

I.

Los artistas de la modernidad, o más precisamente, los eufóricos vanguardistas de comienzos del siglo XX, repudiaron notablemente la incorporación de sus obras a las

instituciones museísticas intentando desestabilizar la *institución arte*,¹¹⁴ ya que los museos respondían a modelos de legitimación enmarcados en una tradición académica. Generaciones posteriores propusieron otros vínculos, establecidos tanto desde las instituciones como desde los propios artistas:

Podría pensarse que la confrontación radical de los movimientos de vanguardia de entreguerras con la *institución arte* derivó en su adecuación a las nuevas tendencias artísticas a través de nuevas formas de incorporación de la novedad (Longoni, Mestman, 2000: 32).

Este proceso, que comenzó en la década del '50, extiende la legitimación de las instituciones del arte y permite el surgimiento de nuevas. En esta ampliación y diversificación, los museos emprenden un perfil claramente modernizador tratando de atender a la emergencia de las producciones actuales y contemporáneas. Además, dentro de esta expansión, aparecen nuevos lugares de exhibición –museos de arte moderno, bienales, centros culturales e instituciones privadas– dedicados a recepcionar las producciones contemporáneas. La diversidad de lugares de circulación amplía el campo artístico y lo hace más heterogéneo dentro de posturas conflictivas y de estrategias de legitimación que todos los agentes llevan a cabo para que las vanguardias de los años '60 lleguen a un público más vasto. Ana Longoni y Mariano Mestman denominan este proceso como la configuración de un “circuito modernizador”, que, como legitimador de las nuevas vanguardias, construye una “hegemonía alternativa” que diferencia la nueva radicalización

¹¹⁴ Peter Bürger, quien acuñó el término, denominó ‘institución arte’ a “las maneras en las cuales se percibe y define el papel del arte en la sociedad y, en segundo lugar, a los modos en que ese arte es producido, comercializado, distribuido y consumido”. En: Huyssen, Andreas. *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas y posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006. p. 330.

y renovación artística de las producciones más módicas, otorgándole una identidad y presencia pública (Longoni, Mestman, 2000: 32).

En la década del '60 fue el Instituto Di Tella el que, como consolidación de la modernización de las instituciones del arte, llevó adelante un claro protagonismo que permitió una gran visibilidad de las nuevas experiencias. Su ubicación en la calle Florida al 1000 conformó, junto con otras instituciones y bares de reunión, un verdadero escenario de movilización e intercambio cultural y artístico. En esas cuadras se producían las actividades culturales más renovadoras como los *happenings*, obras de teatro, música, y diversos espectáculos artísticos. El Instituto Di Tella promovía un nuevo tipo de relación entre los artistas y la institución, en la medida que se estableciera una profesionalización de los circuitos. Además, por medio de una gestión autónoma, otorgaba premios nacionales e internacionales como incentivo y legitimación de las nuevas experiencias y era una estrategia para posicionar a Buenos Aires como un centro artístico internacional.¹¹⁵

Federico Peralta Ramos, luego de algunas exposiciones individuales, participa del Premio Nacional Di Tella del año 1965 que por ese entonces tenía como premio una beca de estudio en el exterior y una exposición en el país elegido.¹¹⁶ Para esta ocasión, Peralta Ramos propuso una obra compuesta por una pintura que cubría toda la pared de la sala, un obelisco y el enigmático huevo de dos metros y medio de alto por más de cuatro metros de largo. El enorme objeto ocupaba la sala de exposición irrumpiendo en el habitual recorrido y aspecto del lugar. Sin previa meditación del artista, a causa de terminarlo horas antes, en medio de la inauguración, el huevo comenzó a temblar y estremecerse por el claro efecto de

¹¹⁵ El Instituto Di Tella convocaba a críticos y artista extranjeros para participar de los Premios, lo cual suponía una relación más dinámica entre los diversos centros artísticos del mundo. Algunos de los críticos llamados a participar fueron por ejemplo Giulio Argan y Alan Brownson, y entre los artistas relevantes de la época, asistieron Richard Smith, Frank Stella, Jim Dine y Mary Bauermeister, entre otros.

¹¹⁶ "El premio nacional Instituto Di Tella". Diario *La Prensa*, Buenos Aires, agosto de 1965.

fragüe del yeso. El jurado y el público se estremecían al presenciar ese proceso y sentir los ruidos y la temperatura que comenzó a cobrar ese objeto. Trozos de material comenzaron a desprenderse, sin embargo Peralta Ramos permanecía allí, junto a la obra, observando un proceso que para él parecía no haber finalizado (Gainza, 2003).

Dentro de las experiencias que se produjeron por esos años, Peralta Ramos parece estar en diálogo con los *happenings*, fiestas y relaciones entre el arte y las nuevas tecnologías y medios de comunicación. No obstante, *Nosotros afuera* interactúa con otros aspectos del arte que hacen referencia al objeto artístico en particular y el lugar que éste ocupa. Benjamin Buchloh, en su libro *Formalismo e historicidad*, analiza las problemáticas del arte conceptual en Europa y Estados Unidos y advierte los distintos modos en que los artistas recepcionaron la obra de Marcel Duchamp y el *ready-made*. En la configuración de un nuevo objeto del arte, explica que el conceptualismo “proponía implícitamente la sustitución del objeto de experiencia espacial y perceptiva por una definición lingüística (la obra como proposición analítica)” (Buchloh, 2004: 168). Esto no significa que la obra de Peralta Ramos se enmarque concretamente en las prácticas conceptuales, sin embargo esta formulación nos ayuda a pensar un posible viraje en el pensamiento que se produce hacia el objeto presentado como obra.

El objeto artístico pierde su tradicional formato para proponer distintas dimensiones referidas a “sus aspectos visuales, (...) a su status mercantil o a su forma de distribución” (Buchloh, 2004: 168). Esto significa que hay una búsqueda de un arte no retiniano, es decir, una obra que envía la percepción directamente al pensamiento y propone una imposibilidad de juzgarla desde la habilidad ‘manual’ del artista. Que la obra de Peralta Ramos se haya comenzado a desarmar en medio de la exposición —como ya le había sucedido en otras ocasiones— no sería un factor para descalificar al objeto de su proposición artística ya que el

acento está puesto en formular un nuevo acercamiento que redefine las condiciones de recepción. Lo que volvemos a preguntarnos es si este cambio de propuesta hacia la lectura de la obra es lo que hace que pueda presentarse como candidata a un premio nacional en una de las instituciones más importantes de ese momento. Porque si la respuesta es positiva, aún falta observar qué otras estrategias se ponen en juego desde la obra para que la irrupción de un objeto en el espacio y su posterior destrucción desafíen a la institución.

II.

El otro artista en cuestión, Adrián Villar Rojas, desarrolla, desde los inicios de su carrera, una obra inscripta en numerosos proyectos monumentales que comprenden grandes emplazamientos a escala sobrehumana. Los lugares de emplazamientos, como el ya mencionado pabellón en la 54° Bienal de Venecia, los bosques de Ushuaia en el sur argentino, los jardines de Tuileries en París, las terrazas de Weinberg en Kassel, entre otros, refieren a distintos modos de producir la obra en función de los lugares determinados. El espacio oficia de boceto para pensar el discurso de las obras y su formato material. La cualidad común de éstas es que irrumpen en un determinado lugar, perturbando, en la mayoría de los casos, la percepción usual del entorno.

El envío nacional se tituló *Ahora estaré con mi hijo, el asesino de tu herencia* y consta de once esculturas de arcilla de seis metros de alto aproximadamente y pesan dos toneladas y media cada una. Estas dimensiones hablan de un proyecto monumental en el que el espacio queda completamente modificado y su factura material añade otras significaciones a la obra. Los materiales son totalmente rudimentarios: arcilla, madera,

arpillera y cemento, y configuran una heterogeneidad formal, un fotomontaje escultórico de ruinas y piezas arqueológicas inciertas. La arcilla es el material significante de la obra, ya que produce estrías y roturas que aluden al supuesto paso del tiempo. La debilidad de la arcilla sin cocer condensa el carácter efímero y configura el preludio de la destrucción.

El lugar en que fue emplazada esta obra, como ya dijimos, está directamente relacionada con el lugar de emplazamiento, y este lugar es una Bienal. Las Bienales, como uno de los tantos eventos actuales, exhiben gran cantidad de obras con artistas de diversas procedencias. Esto está en directa relación con la idea, tal como lo formula Gerardo Mosquera, del artista *nómada*, aquel que viaja de una exposición a otra y que manifiesta un modo de producción que muchas veces está inscripta en la instalación. Además comprende una nueva dinámica cultural que hace del artista un viajero y que ya no necesite un taller único en el cual producir (Mosquera, 2001: 41). A partir de la visualización como ‘artista internacional’ que estipula este tipo de eventos, es que Villar Rojas produce una estrategia legitimadora para su obra desde uno de los espacios que conforman la atalaya del circuito internacional.

A diferencia de la obra de Peralta Ramos, en Villar Rojas el material crea deliberadamente un *artificio temporal* y no accidental. La apariencia de la obra como ruina es parte del proceso que adquiere una significación en el discurso, en cambio en Peralta Ramos ingresa el azar, lo inesperado como acción lúdica y sorpresiva. En torno a los modos en que cada uno emplaza las obras, podemos observar ahora otras implicancias que, tanto la obra de Peralta Ramos como la de Villar Rojas, presentan respecto a la arquitectura en su conjunto como material y soporte.

III.

En el momento de la exposición, la instalación y los *site-specific* configuran un tipo de obra que no puede transportarse de un lado a otro, sino que necesariamente es el espectador quien tiene que ir a ella porque el *espacio de la obra* está en un lugar determinado. En un ensayo del año 2008 titulado *Topografía del arte contemporáneo*, el crítico alemán Boris Groys reflexiona sobre la particular forma que tiene el arte contemporáneo¹¹⁷ de utilizar el espacio y de transformar una instalación en un momento único de exposición. La instalación, que en este caso corresponde a situar un objeto en un espacio determinado, adquiere una cualidad espacio-temporal que ubica a la obra en un lugar “topológicamente bien definido”, y según Groys el contexto se hace “fijo, estable y cerrado de un ‘aquí y ahora’” (Groys, 2008).

Este *aquí y ahora* persiste en el tiempo de la exposición, ya que no puede trasladarse y volverse a instalar en un nuevo lugar. Una vez expuesta ambas obra fueron destruidas, y eso produce una mayor especificidad dentro de la categoría de *site-specific*,¹¹⁸ (en este punto podemos hacer una distinción entre la instalación y el *site-specific*, siendo éste un modo particular de aquella).¹¹⁹ La irrupción del espacio aparece en un momento dado en que la obra se construye, dado que, en su formato material, deja de existir. Entonces, también podríamos

¹¹⁷ Aunque el texto haga mención a una caracterización del arte contemporáneo, el aporte teórico en tanto especificidad de la instalación, nos sirve para abordar ambos procesos.

¹¹⁸ Rosalind Krauss en su conocido texto *La escultura en el campo expandido*, explica una serie de conceptos que permiten ver los nuevos posicionamientos de la escultura que observó en la década de los '60 y '70. Encontramos que en el momento de pensar la producción desde lo que es paisaje y arquitectura aparece la construcción de emplazamientos. Esa idea es conocida como los *site-specific* producidos en espacios abiertos modificando el paisaje habitual de un lugar. En el caso de las obras analizadas, el *site-specific* determina la construcción de la obra en un lugar previamente fijado, pero el lugar no es necesariamente un lugar en el paisaje, sino también el interior de una arquitectura.

¹¹⁹ La instalación es susceptible de ser reconstruida aunque en el momento de ser expuesta es único tiempo-espacialmente, en cambio la especificidad que vemos en el *site-specific* es la imposibilidad de reconstrucción.

afirmar que el espacio es uno de los principales materiales en la producción de estos artistas, ya que disponen objetos en un determinado sitio. Esto le otorga una durabilidad determinada, puesto que la obra es destruida, deja de existir como objeto, quedando vigente sólo bajo la forma del registro que otorga el video o la fotografía.

El momento de la destrucción no necesariamente debe pensarse como un acto *performático* en ambos casos. Por un lado, Peralta Ramos fue quien con un gran martillo destruyó a golpes el enorme objeto, momento que fue registrado fotográficamente. En cambio, en el caso de Villar Rojas pasa algo muy distinto que claramente está en relación al contexto y al modo de presentarse como artista. El artista no presencia el momento como continuación de la obra, sino que queda a cargo de la institución o de una empresa especializada en ese tipo de trabajo.¹²⁰

Al profundizar las significaciones que aparecen a partir de destruir la obras, Villar Rojas alude a un proceso de decadencia o desaparición de la humanidad y ya no a un proyecto utópico que aún podría contener la obra de Peralta Ramos –sobre todo por el contexto en que se inscribe, es decir, en el preludio de la vanguardia radicalizada del año 1968. En un aspecto formal de la configuración de una incipiente representación –en el mayor de los casos simbólicos– Villar Rojas deja un espacio arrasado por algo que parece ser destructivo pero sólo podemos conocer la consecuencia de ese desastre, es decir, la disposición de la obra. El enunciado del artista está dentro de la poética desarrollada y en el aspecto formal de sus obras, pero también en la decisión de demolerla. En cambio, Peralta Ramos irrumpe desde el objeto mismo del arte por medio de la desestabilización de la estructura institucional y receptiva. La obra de Villar Rojas carga con un mayor grado de

¹²⁰ En el caso de la Bienal de Venecia, la Cancillería argentina fue la encargada de producir la demolición de la obra una vez terminado el evento, de lo cual no se produce registro alguno.

‘auratización’ por inscribir la destrucción en el discurso de la obra, mientras que Peralta Ramos procedía desde una despreocupación por el objeto¹²¹ y el énfasis en un proyecto que excede el objeto como obra: lo perentorio para él era “vivir en arte”.

En el caso de Peralta Ramos la construcción de un objeto ocupa gran parte de la sala, es decir, la obstruye, y en Villar Rojas la destrucción es un gesto deudor de una singular manera de legitimación. Desde la heterogeneidad de propuestas que se presentan actualmente y aun en el contexto de Peralta Ramos, los desafíos a las instituciones están siempre presentes, remarcando los usos específicos de los espacios. En primer lugar, estas obras no pueden inscribirse en una categoría tradicional como la de escultura, porque tienen un registro más amplio que no apela sino a la reflexión desde las ideas más que a la percepción sensible de la técnica,¹²² aunque ésta sea también parte de la significación y no sólo un medio para la materialización.

Ambos proyectos exceden a la arquitectura como espacio físico y contenedor de las obras, aunque la de Peralta Ramos es la que más radicalmente intenta *implosionar* la arquitectura que la contiene quedando ésta sujeta a la obra. Afirmación posible sólo desde la relación con la institución que en ese momento se tenía y es por eso que puede leerse, aunque con una ingenuidad aparente, como radicalmente crítica. Cuestiona la idea de que una obra, en este caso pensada desde una noción tradicional de escultura, debe ubicarse en un lugar determinado de la sala y no irrumpir en ella arrebatando su espacio.

¹²¹ Andrea Giunta rescata esta particular característica de la década de '60 donde había un claro afán destructivo de la obra lo cual hace que no puedan llegar como legado material a la actualidad. Este gesto estaba dado por un “carácter desmaterializado que signó las producciones artísticas del período” (Giunta, 2009: 92), del cual, puede advertirse, Peralta Ramos no se encuentra exento.

¹²² Según Buchloh, contiene una experiencia con la obra que sugiere una retirada perceptiva: “en la medida en que la obra niega el carácter especular del objeto artístico tradicional al restarle información visual en lugar de añadirsele, este acto de retirada *perceptiva* opera al mismo tiempo como una intervención física (y simbólica) en las relaciones de propiedad y poder institucionales (...)”. (2004: 192)

Lo que se intenta remarcar en ambas obras es que están en una relación ambigua con el espacio de exposición, ya que no es la obra observada desde sus límites materiales lo que hay que señalar, sino justamente la fluctuación que aparece con el espacio circundante. En el contexto de la obra *Nosotros afuera*, el procedimiento guarda relaciones de poder institucional e ideológico con el espacio que anima esa producción de obra, ya que en algunos momentos no todos los “bordes” de la obra puedan ser “abordadas” –sujetadas– por la institución. En Peralta Ramos la obra rebalsa el parámetro arquitectónico, mientras que en Villar Rojas lo hace desde determinados enclaves institucionales que la contemporaneidad otorga para la exhibición y legitimación.

Referencias bibliográficas

- Buchloh, Benjamin. (2004). *Formalismo e historicidad*. Madrid: Akal.
- Gainza, María. (2003). “Federico el Grande”. Bueno Aires: *Página/12*, suplemento *Radar*, 7 de septiembre.
- Giunta, Andrea. (2009). *Poscrisis. Arte argentino después del 2001*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Groys Boris. (2008). *La topología del arte contemporáneo* [en línea]. Trad. Ernesto Menéndez-Conde. Cuba: *lápiz y nube*. Disponible en Internet en: <http://lapizynube.blogspot.com/> [citado 24 de noviembre de 2011].
- Longoni, A. y Mestman, M. (2000). *Del Di Tella a Tucumán Arde*. Buenos Aires: El cielo por asalto.

Mosquera, Gerardo. (2001). “Notas sobre globalización, arte y diferencia cultural”, pp. 38-88. En: AAVV. *Zonas Silenciadas. Sobre globalización e interacción cultural*. Editor Rijkademie van beeldende Kunsten. Amsterdam: Rain Artist’ Initiatives Network.

Peralta Ramos, Federico Manuel. (2003). *Retrospectiva* (Catálogo de exposición). Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

COMIENZOS DEL SIGLO XX

Nicolás Boni

CONICET–CIAAL–UNR

Muchas de las biografías del célebre tenor Enrico Caruso dan cuenta de sus talentos como caricaturista, pero recién a partir de los estudios de Horacio Sanguinetti (1979) y los escritos posteriores de Pedro Rivero (1994) sobre las actuaciones de este cantante en Argentina, fueron reveladas claramente sus aficiones pictóricas. Ambos autores hacen referencia a una breve nota de “Caras y Caretas” titulada *Caruso cantante y pintor*, la cual fue ilustrada con fotografías del tenor y sus pinturas. Además de verse dos óleos, un boceto de un retrato y una vista de Venecia, otra fotografía muestra al cantante frente a un caballete “ampliando apuntes tomados en una tarde de Palermo a orillas del lago”.¹²³ En esta práctica a *plein-air*, otra persona parece estar supervisando su trabajo, se trata del pintor livornés Angiolo Tommasi, otro de los integrantes de la Associazione Artística Italiana. Según las indagaciones de Ribero, Caruso mantuvo un estrecho contacto con estos artistas durante sus primeras temporadas en Buenos Aires, formando parte de “agradables veladas” junto a Carlos Morra, José Tarnasi, Delle Vedove, Fausto Coppini, José Arduino, Francesco Parisi, José Quaranta, Carlos Barberis, el escenógrafo Mateo Casella y por

¹²³ *Caruso, cantante y pintor*, “Caras y Caretas”, Buenos Aires 17 de agosto de 1901, s/p.

supuesto el pintor Angiolo Tommasi.¹²⁴ Según la nota mencionada de “Caras y Caretas” estos artistas amigos aseguraban graciosamente “que Caruso pinta como ellos cantan”.¹²⁵

Nuevamente encontramos en la figura de Tommasi el doble vínculo que lo une a la historia del arte lírico, ya que también él, al igual que Ferruccio Pagni, perteneció al grupo de pintores livorneses, alumnos de Fattori, nucleados en torno a la figura de Giacomino Puccini en Torre del Lago.

En una desopilante enumeración del grupo de bohemios torrelagueses, que Ferruccio Pagni plasmó en su libro sobre sus vivencias junto al compositor (Pagni y Marotti, 1926: 43) describió a Tommasi en los siguientes términos:

detto “Angiolino” per eccellenza, livornese, pittore paesista, onesto nell’arte come nella vita, baffutto come Guglielmone, giuocatore d’azzardo, dal soldino al tesoro británico; buono d’ indole, signore nel tratto¹²⁶

Son deliciosas las anécdotas descritas por Pagni en su libro de memorias, muchas de las cuales “Angiolino” también protagonizó antes de su partida hacia Buenos Aires en 1899.

El derrotero seguido por los artistas inmigrantes para hacerse un lugar en el medio plástico porteño es detalladamente delineado por un cronista de la revista “La ilustración

¹²⁴ Ribero explica que la amistad de Caruso con el cronista Vicente Di Nápoli Vita le permitió el contacto con estos artistas, agregando que “atraído por la pintura continuó tomando clases con el pintor Felipe Galante”.

¹²⁵ *Caruso, cantante y pintor*, Cit., s/p.

¹²⁶ “Llamado “Angiolino” por excelencia, livornés, pintor paisajista, honesto en el arte como en la vida, bigotudo como Guglielmone, jugador de azar del sueldito al tesoro.... británico, bueno por naturaleza, señor en el trato”. La traducción es nuestra.

Sudamericana” de agosto de 1901; descripción inscripta en una extensa nota ilustrada que pivota sobre la figura de este pintor:

Tommasi desdeñó los procedimientos seguidos hasta aquí por todos sus colegas europeos: Desembarcar y trasladarse del barco al hotel, visitar las redacciones de los grandes diarios, entregar cartas de recomendación y presentación a las personalidades más distinguidas del país, y enseguida desenrollar los lienzos pintados en Italia, darles el realce del lujoso marco, exponerlos en algún paraje céntrico, y esperar los compradores, que no habían de tardar en aparecer por las artes mágicas de la atmósfera creada de la *rectaviè* hábilmente hecha y por el poder conocido de aquellas cartas de recomendación ya mencionadas que constituían la dote de protectores, eso es lo que hacen todos, lo que han hecho hasta ahora, el camino trillado, de que difícilmente se separan, los afamados y los que buscan fama, los grandes y los pequeños del mundo artístico. Tras esto viene después el estudio instalado, las obras de encargo, la moda que ayuda a subir, y la fortuna lograda con poco esfuerzo.¹²⁷

La excepcionalidad en el proceder de Angiolo Tommasi se fundaba en que casi inmediatamente a su llegada a Buenos aires en 1899, este pintor realizó una excursión de dos años “lanzándose a los mares australes a recoger impresiones”¹²⁸ Este impulso de carácter documental lo llevó a recorrer la Patagonia argentina hasta llegar a Usuahia, reparando en paisajes inhóspitos, ejecutando en su recorrido, según “Caras y Caretas”, “los primeros trabajos artísticos que de tan apartadas regiones se exhiben en un país

¹²⁷ *El pintor Angelo Tommasi*, “La Ilustración Sudamericana”, Buenos Aires, 31 de agosto de 1901, p. 244.

¹²⁸ *La exposición Tommasi*, en “Caras y Caretas”, Buenos Aires, 17 de agosto de 1901, s/p.

civilizado”¹²⁹ Esta excursión fue considerada un hecho de valentía por la prensa local teniendo en cuenta el peligro que significaba emprender un viaje tan extenso a una zona prácticamente despoblada y de fríos extremos; esto sumado a la calidad de su producción pictórica hizo que la exposición de sus apuntes sea muy favorablemente acogida por las principales publicaciones porteñas.

Puede decirse que se ha conducido con nosotros, á la inversa de cuantos le han precedido. No vino “á que le viéramos y le conociéramos”, sino “á vernos y á conocernos”, con este viaje realizado [...] supo granjearse la estimación más elevada entre los que [...] preferimos a la pintura [...] que toma sus modelos en la naturaleza misma. [...] Puede estar satisfecho de su victoria. Al cabo de dos años Angelo Tommasi triunfa en un solo día, presentado al regresar, en el salón de Freitas y Castillo una rica colección de bocetos de indisputable mérito, y expontáneas [sic] manchas de color, que lo revelan como genialísimo intérprete de la naturaleza argentina, estudiada de frente, en *plein-air*, pincel y paleta en mano.¹³⁰

Las apreciaciones vertidas en la nota sobre Angiolo Tommasi de *La Ilustración Sudamericana*, demuestran la cristalización de las ideas que veinte años atrás Carlos Gutiérrez plasmaba en las páginas de *La Patria Argentina*, cuando proponía al paisaje como el género artístico moderno, en oposición a la pintura de historia. Laura Malosetti (2001: 134) analiza los escritos de Gutiérrez como una “peculiar concepción del paisaje en términos de una relación hombre-naturaleza espiritualizada, simbólica y trascendente”, tópicos que pueden comprobarse en la pintura del grupo de artistas torrelagüenses

¹²⁹ *Ibidem*

¹³⁰ *El pintor Angelo Tommasi*, Cit., p. 244

compañeros de Tommasi como Pagni, Cecconi y Fanelli (Boni, 2010). Esta discusión posteriormente se canalizó en la búsqueda de un arte “nacional”, de “temas nacionales” donde el desarrollo del género paisajístico se desplegó en operaciones plástico-simbólicas que daban cuenta de esta búsqueda (Wechsler, 1999: 280). Así las impresiones captadas por Tommasi de la Patagonia argentina se inscribieron en este contexto de conformación identitaria, lo que permite comprender adecuadamente el buen recibimiento por parte de todos los sectores de la crítica porteña.

La formación pictórica de Tommasi, tuvo su principal anclaje en su acercamiento a la figura de Fattori, y al grupo del los *macchiaioli*, mientras estudiaba en la Academia de Bellas Artes de Florencia, pero también y especialmente en las lecciones que recibió de Silvestro Lega, quien en reiteradas oportunidades se alojó por largas temporadas en la residencia de los Tommasi de Belariva, brindando sus conocimientos de los usos cromáticos tanto a Angiolo, como a su hermano Ludovico y a su primo Adolfo; un retrato realizado por Angiolo de Lega pintando documenta estas reiteradas clases particulares en Florencia. Antes de partir hacia América había cosechado algunos triunfos, recibiendo premios en exposiciones florentinas por sus obras *Bendición en la aldea* y *Las últimas paladas*. De acuerdo a la nota publicada en “La Ilustración Sudamericana”, por esta última recibió una cátedra en la misma academia en la que había sido discípulo, al mismo tiempo que su obra *Emigración* fue adquirida por el gobierno italiano para formar parte de la colección de la Galería de Arte Moderno de Roma.¹³¹ Otros antecedentes exhibidos por Tommasi eran una medalla en la exposición universal de Paris en 1889 por su óleo *Le bagnanti* y la participación en 1895 en la Primer Bienal de Venecia.

¹³¹ *Ibidem*.

Sin embargo, días después de inaugurada la muestra de Tommasi, el mismo crítico de La Ilustración sudamericana que firmaba bajo el pseudónimo de “un aficionado” no tuvo ningún reparo en desacreditar la primera exposición que los integrantes de la *Associazione Artística italiana* llevaron a cabo en septiembre de 1901 en el salón Witcomb. Esta agrupación presentó ciento cuarenta y dos obras, entre pinturas y esculturas, de las cuales el redactor sólo encontraba valores en aquellos óleos y pasteles de Villar, en una obra de Bonifanti, en otras de Coppini, en dos marinas de Forcignanó y dos trabajos de Parisi. De una nómina de veintidós artistas, entre los que figuraba Angiolo Tommasi el crítico sólo apreciaba la obra de los cinco pintores citados.¹³²

Esta indiferencia en la valoración de los maestros italianos llegados a la Argentina a fines del siglo XIX y principios del siglo XX parece haberse extendido a lo largo de los años. Su memoria ha sido relegada, excepto honrosas excepciones, a sencillas reseñas de los conjuntos arquitectónicos que decoraron, ignorando las tradiciones en las cuales abrevaron, y desconociendo su moderna formación pictórica. Como fue expuesto brevemente en este caso particular, la entramada red de vinculaciones entre estos artistas y el universo lírico da cuenta de su gravitación e importancia histórica en la reconstrucción de este período de la historia cultural argentina. En muchos casos estos artistas ejercieron un rol docente, que trascendió la simple transmisión de conocimientos academicistas para constituirse en verdaderos difusores de prácticas artísticas ligadas a las profundas renovaciones modernistas de la Europa de entonces. Para el caso rosarino, la presencia de artistas italianos como Mateo Casella, Ferruccio Pagni, Salvador Zaino, Dante Verati,

¹³² La lista completa de expositores era la siguiente: Juan Arduino, Antonio Alice, D. Bonifanti, J. Brodsky, Carlos Barberis, Eliseo Coppini, Antonio Della Vedove, Aquiles D. Clemente, Giuseppe Forcignanó, Felipe Galante, Adelino Giorgi, Alfredo Lazzari, Santiago Lavarelli, Nazareno Orlandi, Francisco Parisi, José Quaranta, B. Roig Mallol, Umberto Somadosi, Angiolo Tommasi, Ricardo Teodori, Francisco Villar y Pedro Valle. En *Associazione Artística Italiana, Ira exposición*, “La Ilustración Sudamericana”, Buenos Aires, 30 de septiembre de 1901, p. 282.

Rafael Vicente Barone, Luis Fontana, Cayetano Gratti, Nazareno Orlandi y Giuseppe Carmignani, entre otros, constituyó la piedra basal que condicionó la formación de un campo plástico local empapado de modernidad.

Referencias bibliográficas

Boni, Nicolás. (2010). *Salvador Zaino, Dante Verati y Ferruccio Pagni, improntas divisionistas hacia 1900 en Rosario*, en Actas de las IX Jornadas de Estudios e Investigaciones del instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”. Universidad de Buenos Aires.

Malosetti Costa, Laura. (2001). *Los primeros modernos*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Pagni, Ferruccio, Marotti, Guido. (1926). *Giacomo Puccini intimo (nei ricordi di due amici)*. Firenze: Vallecchi Editore.

Ribero, Pedro. (1994). *Caruso en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Estudios Avanzados.

Sanguinetti, Horacio. (1979). *Enrico Caruso: vida y obra en América*. En: “Ayer y hoy de la Opera”, Buenos Aires, p.5.

Wechsler, Diana. (1999). “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. *Las artes plásticas entre 1920 y 1945*. En J. E. Burucúa (Director), *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*, tomo I, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

PLÁSTICA Y DISEÑO EN ROSARIO: DOS CASOS RECIENTES

María Laura Carrascal

UNR-CIAAL

Un mágico estilo

En una de sus recurrentes y exitosas colaboraciones, los integrantes de las firmas Pérez Sanz y Varanasi explicitaban al diario *La Capital* de Rosario, casi en tono de manifiesto, la impronta conceptual de sus creaciones resumiendo lo que consideraban estilo. Anunciado en un reportaje previo como el resultado de “un equilibrio de las proporciones y texturas, una vuelta a las líneas puras”,¹³³ la alquimia propuesta entre prendas y accesorios tenía como inspiración la novela del mismo nombre de Marguerite Yourcenar.¹³⁴ Esta referencia es importante porque aludía a los elementos puestos en juego en la creación de esa colección, asumiendo la complicidad con el público femenino al que dirigían estas palabras. Principalmente, mujeres de recorridos intelectuales ligados a carreras artísticas o humanistas que decodificaban los recursos técnicos, visuales y conceptuales operantes en cada una de sus creaciones.¹³⁵ En síntesis, un grupo de pares que

¹³³ (1987). “Opus Nigrum”. En: *La Capital*, 9 de agosto, s/p.

¹³⁴ Angiolini, Norma. (1987). “Ropa diseñada en función de accesorios artesanales”. En *La Razón*, 14 de agosto, s/p. Equilibrio, proporción y síntesis respondían a las ideas perseguidas por el protagonista de la historia: Zenón era un médico, filósofo y alquimista que vive la transición entre la Edad Media y el Renacimiento en la Europa del siglo XVI. Cfr. Yourcenar, Marguerite. (2012). *Opus Nigrum*. Buenos Aires: Punto de lectura.

¹³⁵ Entrevista personal Julio Pérez Sanz, 21 de enero de 2009. Entrevista personal Mario Buraglio/Víctor Delgrosso, 26 de junio de 2012.

desde que comenzaron sus carreras los siguen y festejan sus diseños, siendo fieles a sus productos más allá de la volatilidad propia del sector (Erner, 2005).

Lograr trascender los altibajos que afectan al mundo de la moda fue posible a partir del temprano y amplio reconocimiento que tuvieron en la prensa especializada: revistas y suplementos de los diarios más importantes del país siguieron las diferentes instancias que transitaron, legitimando un recorrido que trascendió el ámbito local y las fronteras nacionales. Este fenómeno, vigente en la actualidad, fue el resultado de las formaciones multidisciplinarias de los arquitectos Mario Buraglio y Víctor Delgrosso y del escultor Julio Pérez Sanz: creadores abocados a la tarea de diseñar a partir de una visión integral de la figura humana. Por ello han sido conscientes que, como primer espacio de habitabilidad del hombre, el cuerpo vestido deviene en soporte de un lenguaje sumamente complejo donde las prendas y accesorios “aunque parezcan meros apéndices extraños, han penetrado en el núcleo mismo de nuestra existencia como seres humanos”.¹³⁶

En función de analizar las trayectorias de estos creadores es fundamental hacer un señalamiento sobre la experiencia vanguardista de los años '60 porque, en gran medida, sus producciones provienen de ese clima de gran efervescencia. Una coyuntura en la cual los cruces y convergencias entre la plástica, la música, el teatro y el diseño expandieron el campo artístico desdibujando los géneros y las disciplinas, nutriéndose de otros repertorios como la moda, la decoración o los medios de comunicación (Herrera, 2010).

¹³⁶ Flügel, John Carl. (1964 [1930]). *Psicología del Vestido*. Buenos Aires: Paidós, p. 12. Un señalamiento sobre la importancia de estos aspectos a la hora de diseñar se encuentra en Saltzman, Andrea. (2004). *El cuerpo diseñado. Sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Buenos Aires: Paidós.

Desconcertantes osadías en la moda porteña

La década de 1960 fue una época prolífica en la que varios artistas, movilizados por las tensiones que atravesaban el campo cultural, hicieron confluír prácticas con el fin de derribar los límites entre expresiones de la alta cultura y las provenientes del ámbito popular (Huyssen, 2002). Delia Cancela y Pablo Mesejeán, creadores “con una mirada artística que trabajan con la imagen y la moda”¹³⁷ fueron una dupla ejemplar. Precursores en este abordaje realizaron, entre otras cosas, collages que incluían prendas del guardarropa femenino y masculino y pinturas alusivas a figuras emblemáticas del espectáculo y la moda como los cantantes Sonny & Cher o las famosas modelos Jean Shrimpton y Rita Tushingham. En el Di Tella presentaron *Ropa con riesgo*, un desfile de prendas realizadas con materiales no convencionales desfiladas por personas corrientes. Las empleadas del Instituto se convirtieron en soporte de sus creaciones cuando las vistieron en *Experiencias Visuales 1967* y, al año siguiente, realizaron *Yiyish*: “una inusual revista de modas” que se vendió durante la exhibición y de la que se destacaron sus diseños “muy influidos por los atuendos mod y psicodélicos” que ganaron el mote de “los Imposibles, no por su precio sino por sus desconcertantes osadías”.¹³⁸

Otro caso similar por la sintonía de intereses, fue protagonizado por Dalila Puzzovio quien había sido premiada en 1967 con una mención especial en el Premio Internacional Instituto Torcuato Di Tella con *Dalila doble plataforma*. Esta obra constaba de una serie de veinticinco pares de sandalias iguales, de colores contrastantes, presentadas en una vitrina

¹³⁷ Entrevista personal Delia Cancela, 15 de julio de 2011.

¹³⁸ (1968). “Del pop a la moda”. En *Claudia*, Año XII, Nº 134: p. 38. La misma revista se detenía en las figuras de Dalila Puzzovio y Charlie Squirru y en cómo trasladaban a su casa y a sus prendas las tendencias vigentes del pop, esgrimiendo que no sólo se puede hablar de un concepto estético sino de una manera de vivir. En “Los popes del pop”. En *ibíd.*: p. 112-115.

que por sus características formales se asemejaba a una estructura primaria. Simultáneamente, las mismas piezas se exhibieron en las vidrieras de la zapatería Grimoldi, ubicada en la peatonal Florida, dispuestas a la venta de cualquier transeúnte interesado. Un gesto que “pone de manifiesto una pulsión que ya no puede ocultarse: la necesidad de escapar del espacio asfixiante de las instituciones”.¹³⁹

Con el afán compartido de estrechar lazos con un público más amplio, Juan Stoppani y Alfredo Rodríguez Arias, entre otros, frecuentaron experiencias similares antes de partir al extranjero buscando ejercer libertades personales que la dictadura de Onganía censuraba.¹⁴⁰ Fue en el ámbito que rodeaba al mítico Instituto, zona conocida como “la manzana loca”, donde se configuró un microclima en el que la imagen personal se convirtió en una forma alternativa de expresión (King, 2007: 168–172). La diseñadora Mary Tapia recordaba su incursión en ese espacio cuando percibió la variedad y libertad con que se arreglaban las personas que asistían a los *vernissages* del Di Tella y que discurrían por las cuadras circundantes. Ese contacto devino en sus primeras creaciones que luego, con el auspicio de Romero Brest y en el marco de actividades del Instituto, se proyectaron en desfiles sumamente resonantes.¹⁴¹

¹³⁹ Alonso, Rodrigo, (2012). “Un arte de contradicciones” en Paulo Herkenhoff (cur.). *Arte de contradicciones. Pop, realismos y política. Brasil-Argentina 1960*, Buenos Aires, Fundación Proa: p. 35. Diálogos que este autor también estableció en la muestra de 2010: *Imán: Nueva York. Arte Argentino de los Años 60*. Buenos Aires: Fundación Proa.

¹⁴⁰ Javier Arroyuelo, reconocido autor y columnista ligado al mundo de la imagen y de la moda, era un joven protagonista de la cultura porteña cuando emigró a París en 1969, ciudad que también acogió a Stoppani y Rodríguez Arias. Sus recuerdos de la época resultan sumamente gráficos: “las comisarias se habían vuelto, muy a nuestro pesar, nuestras peluquerías... Los pocos melnudos en circulación definitivamente no gustaban. Con intolerable obstinación los jóvenes cultivábamos signos exteriores de diversidad (creíamos en el rock, en el *ars gratia artis*, en la vida de *bohème*), todos sujetos percibidos con alarma y acidez por la sociedad argentina de entonces, violentamente convencional.” Arroyuelo, Javier, “Apuntes sobre el estilo de Buenos Aires porteño”, texto mecanografiado para *Vogue Italia*, abril de 1996, p. 4. Archivo Julio Pérez Sanz.

¹⁴¹ Entrevista personal Mary Tapia, 12 de febrero de 2010. Un abordaje de su recorrido se encuentra en Carrascal, María Laura, (2009). “Mary Tapia: una moda argentina en el clima internacional de la avanzada *folk*”. En *Separata 'Versiones de lo nacional y regional'*, Año IX, Nº 14: p. 43-59.

Es posible afirmar que el punto neurálgico ligado al comercio de las últimas tendencias en vestimenta, accesorios, discos, pósters y joyas artesanales se ubicó en la famosa Galería del Este. Durante el apogeo del Di Tella, aquel lugar fue el foco de visiones desprejuiciadas sobre el diseño y esa impronta perduró un tiempo después del cierre del Instituto. La periodista Felisa Pinto, que tenía a su cargo la sección Estravagario del semanario *Primera Plana*, tenía un local allí. Abierta en 1967, la boutique Etcétera estaba decorada por Rodríguez Arias y Stoppani y comercializaba las creaciones de artistas del Di Tella –los suéteres de Dalila Puzzovio, los cinturones de Pablo&Delia, los huevos de Margarita Paksa– y las piezas de diseñadores como Juan Gatti o Mary Tapia (Lescano, 2004).

Rosario / Buenos Aires

A pesar de que el Instituto ya no funcionaba, la Galería del Este continuó siendo paso obligado del diseño de vanguardia. Allí arribaron, junto a otros estudiantes de arquitectura, Víctor Delgrosso y Mario Buraglio en 1971 ofreciendo collares, sandalias y zuecos de gamuza de vibrantes tonalidades que se vendieron en El ángel rosa.¹⁴² Delgrosso recuerda que en Rosario, al principio esas cosas “no tenían mucha cabida porque estaban fuera del establishment” y sólo eran consideradas por un público acotado que coincidía en sus gustos con los habitués de la galería porteña. Un espacio que según Buraglio “generaba un microclima porque era el epicentro de lo nuevo. Ahí pasaba lo más excitante de Buenos

¹⁴² Comenzaron siendo un grupo de compañeros que comercializaban sus diseños con el nombre Dopo. En 1983, luego de un inspirador viaje a la India, la dupla creativa Buraglio/Delgrosso fundó Varanasi.

Aires”.¹⁴³ Fueron los dueños de la boutique quienes les sugirieron que comenzaran a realizar ropa y así fue como sus diseños de prendas y accesorios llegaron a comercializarse en La Solderie –considerada “una institución” en aquellos años– y en el local de Mary Tapia en la Galería Promenade.¹⁴⁴

Los diseños de calzados que realizaron a comienzos de los años ‘70 manifestaban las conexiones con el pop y es posible que las plataformas de Dalila Puzzovio fueran un referente significativo porque, con su aparición, marcaron “una fecha capital en la relación porteña arte-moda.”¹⁴⁵ Las prendas, en cambio, respondían a una mirada conscientemente retrospectiva que se inició con el movimiento hippie y que se tradujo en la recuperación estilística del Art Nouveau y el Art Déco.¹⁴⁶ Referencias que interactuaban con la revalorización de culturas no occidentales, visibles en la incorporación de prendas y accesorios como el caftán de la India, las blusas rumanas o el poncho sudamericano. De hecho, Buraglio y Delgrosso recorrían la ciudad y poblaciones aledañas buscando casas de telas o mercerías que vendieran materiales antiguos para trabajar en sus diseños. “‘Ahí vienen los hippies de Rosario’, decían en La Solderie las señoras de Barrio Norte”, asombradas por los creativos estampados de los diseñadores que, si bien se preocupaban

¹⁴³ Entrevista personal Mario Buraglio/Víctor Delgrosso, 26 de junio de 2012.

¹⁴⁴ En ese espacio también se encontraba Fuera de Caja, el emprendimiento de un “arte para consumir” creado por Jorge Romero Brest, Marta Bontempi y Edgardo Giménez. Como resolución a la coyuntura crítica que atravesaba la plástica en ese período, Romero Brest consideraba que el hedonismo producido por los objetos que rodean a los consumidores generaban felicidad y que “esta es la manera como un artista hace la Revolución”. Romero Brest, Jorge. (1978 [1974]). *La crisis del arte en Latinoamérica y el mundo*. En Damián Bayón (comp.). *América Latina en sus artes*, México: Siglo XXI: p. 101.

¹⁴⁵ Restany, Pierre, “La calidad de vida en la punta de una doble plataforma”. (2002). En AA.VV., *Puzzovio*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes: p. 27. Es importante señalar que este diseño, presentado en 1967 por la artista, no era estrictamente novedoso pero fue conmocionante, entre otras cosas, porque se adelantó a una de las tendencias dominantes de la década siguiente. Este calzado, originario de Turquía y de moda en el *cinquecento* veneciano, fue recuperado a fines de 1930 por Salvatore Ferragamo y en los años ‘70 se puso nuevamente de moda. Un recorrido por su historia se encuentra en Koda, Harold. (2003 [2001]). *Extreme Beauty: The Body Transformed*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

¹⁴⁶ “La ropa que crean los responsables de Dopo rescata nuevamente la imagen de la mujer [...] con algo de nostálgico parentesco con la moda de los años 30.” (1975). “Modas&Etc.”. En: *Etcétera*. p.56

por configurar una imagen alternativa a las modas dominantes, no se identificaban con ese movimiento.¹⁴⁷

Sorprendidos por el éxito de sus creaciones, que se vendían inmediatamente, comenzaron a trabajar más organizadamente dentro del circuito comercial. Sin embargo, a pesar de producir en una escala mayor para vender a boutiques de diversas localidades, nunca abandonaron la veta creativa que los caracterizó desde sus inicios. La singularidad de sus diseños también se trasladó a la decoración de su primer local, abierto en 1984, y a las famosas vidrieras que allí realizaron. En el pequeño espacio de exhibición, junto a las prendas, podían interactuar gigantes cepillos de dientes –a lo Claes Oldenburg– o jarrones minimalistas que producían imágenes impactantes y adelantadas a su época.¹⁴⁸ Un artículo de prensa recalaba en la prestigiosa zona que abarcaba la histórica calle Córdoba, “con vidrieras tan restallantes que hacen sombra a muchas de primer nivel de Buenos Aires”,¹⁴⁹ probablemente refiriéndose, entre otras, a las propuestas de Varanasi.

Buenos Aires / Rosario

Los inicios de Julio Pérez Sanz también pueden vincularse al agitado clima de los años '60. Su temprana formación artística fue consecuencia de la atenta mirada de sus padres que advirtieron cómo, siendo muy pequeño, le fascinaba construir objetos con

¹⁴⁷ Entrevista personal Mario Buraglio/Víctor Delgrosso, *op. cit.* Es importante señalar que la palabra hippie se utilizaba de múltiples maneras en el ámbito local. Cfr. King, John. (2007). *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Asunto Impreso: p. 170.

¹⁴⁸ Comunicación personal Guillermo Fantoni, 22 de julio de 2008.

¹⁴⁹ (1987). “Calle Córdoba, desde Paraguay a Oroño. Antes y ahora”. En: *La Capital*, 19 de diciembre, p. 9.

elementos del entorno. Eso hizo que en 1962, a los doce años, ingresara a la Escuela de Bellas Artes “Manuel Belgrano” que funcionaba en “un precioso petit hotel rodeado de vegetación, con un patio desde donde se podían ver las palmeras pindo del Palacio Pereda.” Este vívido recuerdo que registra los elementos arquitectónicos y la naturaleza circundante, se enlaza con los viajes que de pequeño emprendía con su familia para visitar a una abuela que vivía en Misiones. En esa provincia encontró un mundo exuberante de plantas centenarias y ejercitó, desde entonces, un aprecio por las flores, los animales y los insectos que terminaron convirtiéndose en un nutrido reservorio de su trabajo. Este repertorio temático resultó un campo de interés a partir del amoroso señalamiento de quienes lo rodeaban: adultos que le hacían prestar atención sobre las singularidades cromáticas producidas por brillos, iridiscencias y texturas de pétalos, plumas, cortezas y piedras.¹⁵⁰

Luego de completar la educación secundaria, y en posesión de un riguroso conocimiento adquirido de profesores de la talla de Aída Carballo, Pérez Sanz cursó algunas materias en la Escuela de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”. Al mismo tiempo trabajó en Domus, conocido local de decoración de esos años, mientras absorbía todo lo que sucedía en las convulsionadas arterias que rodeaban al Di Tella, lugar obligado “porque muchos de los profesores hablaban de él, algunos bien y otros mal.” Eran grupos encontrados porque estaban “los que se horrorizaban de lo que ahí pasaba y los más progresistas, que nos hacían delirar con las cosas que nos mostraban.” Por supuesto que la Galería del Este fue un lugar visitado por el joven estudiante en reiteradas ocasiones. El clima festivo que allí se vivía propiciaba una experiencia de los sentidos: “siempre había mucho movimiento y resultaba embriagador el aroma de la gente con los perfumes de la época.” De esta manera, Pérez Sanz invocaba el visible afán de experimentar con la imagen

¹⁵⁰ Entrevista personal Julio Pérez Sanz, 21 de enero de 2009.

personal, un hecho notorio tanto en las actitudes y comportamientos como en la extravagancia de los accesorios y vestimentas utilizados. Dentro del mismo espacio, Bijouterie X y Los picacobres eran dos locales dedicados a la venta de joyería contemporánea que fascinaban al incipiente creador por sus piezas “distintas a las ofrecidas en las joyerías convencionales”.¹⁵¹

En 1970, luego de trabajar en su primer taller con objetos que mostraban un preciso manejo de los metales, Pérez Sanz partió a España con el objetivo de perfeccionarse. En Madrid cursó estudios en el Real Colegio de San Fernando y diseñó accesorios para la prestigiosa y reconocida firma Loewe. Fueron dos colecciones compuestas de collares/gargantillas con guías de metal espiralado donde se engarzaban piedras y otros elementos como botones encontrados en El Rastro: “un lugar increíble porque había piezas muy buenas y de diferentes épocas: azabaches negros, tornasolados, blancos que eran fantásticos y que nunca más volví a ver”.¹⁵² Luego de dos años retornó a Buenos Aires y siguió produciendo para diversas casas de decoración hasta que, en 1973, se trasladó a Rosario. Contratado como encargado del departamento de diseño de Borgia, importante casa de decoración de la época, se instaló en la ciudad y comenzó a trabajar en el taller de diseño y en el montaje de las vidrieras. Tiempo después, se mudó a Brasil con su mujer – Adelaida Campra– y su pequeño hijo Luciano hasta que retornó definitivamente al país a comienzos de los años ’80. De vuelta en Rosario, comenzó a desplegar en su producción una estética inconfundible, característica de su trabajo, que resultó el punto de partida de su consagración. A partir de ese momento, el local de calle Salta 1861 –el primero que abrió–,

¹⁵¹ *Ibíd.*

¹⁵² *Ibíd.* Relato que coincide con la búsqueda de materiales antiguos realizada por Buraglio/Delgrosso para sus prendas, en sintonía con las miradas hacia el pasado con el fin de inspirarse estéticamente.

se convirtió en testigo del discurrir de hombres y mujeres fascinados por sus joyas, esculturas y objetos.¹⁵³

Artistas y diseñadores

Mariano Fortuny, Sonia Delaunay, Elsa Schiaparelli e Yves Saint Laurent, en el ámbito internacional y Fridl Loos, Cancela/Mesejeán, Mary Tapia y Puzzovio/Squirru en el país, son algunos de los ejemplos históricos que abordaron el campo de la creación de indumentaria y accesorios desde una visión interdisciplinaria. Los cruces establecidos articularon combinaciones de materiales novedosos y subversión de las formas, arriesgadas combinaciones de color y tejidos autóctonos o la inclusión de la serigrafía, el collage textil y la pintura para la creación de novedosas texturas y estampados. Frente a otras figuras que desarrollaron sus producciones exclusivamente en la plástica o en la moda, se reconoció en estos creadores la singularidad con que abordaron diferentes objetos de diseño. El oscilar sin prejuicios entre ambos campos de la creación, les permitió cuestionar la idea de que la pertenencia exclusiva al ámbito de la plástica no define, necesariamente, una experiencia estética.¹⁵⁴

¹⁵³En este lugar se encuentra actualmente Varanasi. Recorrer el local permite advertir el diálogo que se instauró siempre entre ambas firmas, por ejemplo, resulta muy sugestiva la interacción establecida entre la taracea geométrica de los pisos, realizada por Pérez Sanz a partir de la yuxtaposición de diferentes mármoles, y los planos constructivos de la molderías esbozadas por Buraglio/Delgrosso para sus prendas.

¹⁵⁴Michaud, Yves. (2007). *El arte en estado gaseoso*. México: Fondo de Cultura Económica.

Al respecto, y teniendo en cuenta los elementos intrínsecos de la moda como una industria cultural,¹⁵⁵ debe decirse que la impronta compartida por Varanasi y Pérez Sanz se ha caracterizado por un abordaje plástico y espacial donde el cuerpo se considera un soporte estético más allá de estaciones y temporadas. La singular manera en que combinan materiales, formas y colores demuestra el conocimiento adquirido en carreras como Arquitectura y Bellas Artes y se trasluce en el devenir de sus trayectorias. Por ello, fueron tempranamente convocados por galerías y museos para exhibir sus creaciones en el marco de muestras y desfiles impactantes, ya sea de forma individual o conjuntamente. Sin embargo, el hecho de sostener producciones de un rigor conceptual y material como las elaboradas por estas dos firmas, es una ardua tarea al interior de un mercado que se tensiona a partir de estrategias de marketing que priorizan cuestiones comerciales por sobre el diseño. Más aún, si el objetivo de estos creadores fue siempre la concepción de piezas vestimentarias como dispositivos de comunicación dentro de la cultura, una estrategia vigente que los sigue posicionando en un lugar diferenciado y de amplio prestigio.

Referencias bibliográficas

- Erner, Guillaume. (2005). *Víctimas de la moda. Cómo se crea, por qué la seguimos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Herrera, María José. (2010). *POP! La consagración de la primavera*. Buenos Aires: Fundación Osde.

¹⁵⁵ “Para comprender la moda es necesario trascender el argumento de la estética pura, puesto que lo que se define y reconoce como ‘moda’ es el producto de una cadena de actividades, económicas y culturales, así como estéticas.” Entwistle, Joanne. (2002). *El cuerpo y la moda*. Barcelona: Paidós: p. 265.

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

King, John. (2007). *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Asunto Impreso.

Lescano, Victoria. (2004). “Felisa Pinto: Crónicas de lo efímero”. En *Página/12*, 20 de agosto 2004, Las12.

LA PRODUCCIÓN DE GRABADOS DE ROSA ARAGONE

EN LA DÉCADA DEL CINCUENTA

Esther Finkelstein

CIAAL/UNR

Introducción

Rosa Aragone es una creadora rosarina egresada como profesora de dibujo de la Universidad Nacional del Litoral en el año 1951 y reconocida en la ciudad como una artista multifacética, por sus variadas obras realizadas en diversas técnicas y con distintas temáticas. Obras con las que, en diversos momentos, obtuvo premios en grabado, dibujo, pintura y tapices.

En este escrito se aborda específicamente su producción de grabados realizados durante los años cincuenta con el objetivo de dar cuenta de su proceso de formación dentro de esta disciplina, de sus modos de producción, de su repertorio de formas y temas, y de su importante tarea como miembro fundador de la Agrupación de Grabadores de Rosario. También, se trata de considerar su actuación expositiva en instituciones, salones y espacios de arte de la década del cincuenta. Para proceder a esta construcción resultó fundamental la reunión de un *corpus* de imágenes dada por las estampas y tacos originales, por los dibujos y apuntes de la época, pero también por el relevamiento y registro de fuentes escritas y orales, constituidas estas últimas por el propio testimonio de la artista.

Rosa Aragone hizo sus primeros acercamientos al grabado durante los dos últimos años de la carrera de Bellas Artes, donde aprendió algunas técnicas como el linóleo y la cincografía con el profesor Juan Manuel Suero. Luego continuó perfeccionándose con Carlos Uriarte en la técnica del óleo y con Juan Grela en grabado en metal y madera.

En su relato Aragone describe a estos dos últimos maestros como los dos grandes formadores que marcaron su camino artístico. Al hablar de Juan Grela lo menciona como un profesor estructurado, que aunque no había realizado estudios académicos, como docente era muy didáctico y disciplinado; y reconoce la gran influencia que ejerció éste en sus imágenes y en la forma de entender y abordar la producción artística.

En los años que Aragone se inició como grabadora las visitas a museos fueron esenciales para su formación. Ella recuerda haber apreciado impresiones originales de algunos artistas argentinos que hicieron grabados, en su mayoría xilografías, como ser Santiago Minturn Zerva, José Planas Casas, Víctor Rebuffo y Benito Quinquela Martín. Además hizo varios viajes a Europa donde pudo apreciar los ejemplares de grabados de Rembrandt, Goya y Picasso. También conoció otros lugares de Sudamérica, principalmente México, donde estaban los grabados de Guadalupe Posadas, el arte precolombino y los grandes murales.

La producción de estampas

En cuanto a la producción de matrices, Aragone experimentó para grabado en relieve con linóleo y madera, y en hueco con metales trabajando con técnicas como la cincografía, el aguafuerte y la punta seca. El modo de estampar más frecuente que empleó

fue a cuchara, nunca tuvo prensa propia, las copias hechas con prensa eran las que realizó en el taller de Juan Grela.

La creadora cuenta que a la hora de componer una imagen su principal fuente de inspiración fueron los apuntes realizados por medio del dibujo. Éstos son registros de observaciones o creaciones imaginadas, que confeccionaba con un trazo rápido y fluido, en su mayoría realizados con birome o marcador. Aprovechando su impulsiva actitud para abocetar, la artista acumuló una gran cantidad de apuntes que le permitieron la creación de muchísimas obras. Una de sus estrategias de producción de dibujos, era sentarse frente al televisor con el audio apagado y copiar lo que allí veía, obligando a dibujar a gran velocidad lo que le dio una gran soltura y agilidad en el trazo.

Rosa Aragone sostiene que a la hora de tomar apuntes es primordial y necesario que se produzca el paso de la tridimensión a la bidimensión, es por esto que nunca trabajó con fotografías o con imágenes impresas. Ella entiende que el traspaso de lo que vemos en volumen al plano de la hoja de papel es un proceso interior y personal decisivo para la producción de la imagen. Ella lo describe de la siguiente manera: “el paso de la tridimensión a la bidimensión es fundamental como lo hace uno, en cambio la foto ya te lo da resuelto. Para mí ese paso es un trabajo interior muy fructífero”.¹⁵⁶ Analizando los apuntes que la autora realizó durante los años que trabajó en el grabado, se puede observar que varios de los personajes de sus estampas los construye a partir de retratos de familiares y autorretratos.



La serie de grabados de los años cincuenta se creó dentro de las tareas del curso realizado con Grela,

ril de 2012.

por esto la autora los percibe como meros ejercicios. En esta serie de impresiones aparece como motivo común la figura humana y la naturaleza muerta; éstos fueron los temas que le permitieron experimentar y explorar las diferentes cualidades de la línea, las variables de texturas visuales y los contrastes de valores dentro de la compleja técnica de la xilografía. Se destaca dentro de este conjunto de obras el trabajo dedicado a las texturas en base a tramas lineales, planos de adorno y decoraciones diferentes. También, la existencia de composiciones resueltas con planos en blancos y negros plenos y otras en las que la construcción es únicamente lineal donde se enfatiza la cualidad de una “línea pura, lisa y sola”.¹⁵⁷

La figura humana en estas imágenes aparece solitaria ocupando gran parte del soporte y es la protagonista en la gran mayoría de los grabados. Los personajes de estas estampas son personas que se muestran ensimismadas, envueltas en sus propios pensamientos, con la mirada perdida, que parecen estar recordando o imaginando. Por sus expresiones reflejan un sentimiento de tristeza o melancolía y en



S/T. Xilografía ,15 x 20 cm

algunos casos esto se refuerza aún más en el título, por ejemplo, *Tristeza, Angustia, Chica sola*.

En todos estos grabados se advierte la impronta de su maestro, ya sea por los temas como por el tratamiento formal de los mismos. Varios de sus retratos son muy próximos a las xilografías que Grela hizo sobre los habitantes de los suburbios entre los años cuarenta y cincuenta. Esta marca puede leerse en el desarrollo de una forma de figuración sintética,

¹⁵⁷ *Ibíd.*

donde predomina el carácter planista dado por una marcada línea de contorno y, en algunos casos, por un trabajo de adornos y tramas lineales que realzan la bidimensionalidad. También la elección de los sujetos se acerca a los tipos humanos elegidos por Grela: los más débiles o desposeídos, personas humildes y trabajadoras, hombres y mujeres solitarios, cuya marcada tristeza podría asociarse con un sentimiento de resignación o de angustia por su condición. Las naturalezas muertas y los paisajes tampoco escapan a esta fuerte influencia greliana. La elección y disposición de los objetos tales como jarros, pavas y botellas, para armar las composiciones que apelan a lo doméstico, a los hogares humildes y sencillos, también pueden relacionarse con las construcciones que Grela realizaba con estos motivos. Aunque el paisaje en estas estampas aparece muy acotadamente, cuando la autora lo usa como parte del esquema compositivo, evoca un espacio de llanura despojado de toda construcción: una referencia al paisaje del litoral, detalle que también la acerca a su maestro y a los pintores de la región.

Un rasgo notorio de la obra de Rosa Aragoné es el carácter intimista que envuelve las escenas, reflejado en la recurrencia a objetos, personas e interiores de un ámbito cotidiano y vinculado con el universo de la mujer. La indagación del universo femenino se podría detectar en sus recortes temáticos, en su permanente apelación al ámbito más íntimo, en el sentimentalismo que expresan sus imágenes y en la



S/T, Xilografía, 12 x 20 cm

carga emocional que transmiten los personajes retratados.

Más allá de las características mencionadas, las obras de Rosa Aragone dejan ver que la preocupación primordial de su trabajo radica en las indagaciones de orden plástico.



Una preocupación que se confirma observando todo su recorrido artístico, donde las constantes fueron las búsquedas formales y la experimentación permanente con técnicas y materiales. En su repertorio de imágenes se aprecian composiciones abstractas y figurativas, realizadas en diversos momentos y con recursos tan disímiles como las fibras para tejer tapices, los pigmentos acrílicos o los programas de la computadora. Motivos y técnicas que le permitieron trabajar sobre problemáticas visuales como la forma,

el equilibrio, el volumen, las cualidades de la línea, las texturas y las transparencias dentro del plano.

En un testimonio escrito, dedicado a una muestra individual de pintura que Aragone realizó en el año 1983 en la galería Miro Artes Plásticas, la artista deja divisar algunas de sus concepciones acerca del arte. Haciendo referencia al proceso de creación de una obra, plantea que puede darse dos momentos en los que un artista compone una imagen. Uno, en el que la composición surge de manera natural y espontánea en el pensamiento del creador; otro, en la imagen nace de las propias exigencias que se van presentando en el momento de construir plásticamente. En este escrito, también destaca la importancia de la presencia de la subjetividad en el momento de crear, y hace una diferenciación entre un ejercicio plástico y una obra, resaltando que para que una imagen sea una obra y no un ejercicio, es

imprescindible incluir lo imprevisto, lo no pautado. También sostiene que el placer se encuentra en el oficio de hacer arte más que en los resultados obtenidos, y concluye describiendo su trabajo como la búsqueda de una belleza entendida como verdad, equilibrio y perfección. (Aragone, 1983) Todas estas cuestiones refuerzan aún más, la afirmación de que sus inquietudes e ideas plásticas están ligadas esencialmente a la especulación del propio lenguaje.

Asociación de Grabadores de Rosario

En el año 1954, cuando todavía estaba terminando el curso de dibujo y grabado con Juan Grela, Rosa Aragone junto a otros compañeros del taller y bajo el impulso de su maestro, fundaron la Asociación de Grabadores de Rosario, teniendo como principal objetivo la difusión del grabado dentro de la ciudad. Los integrantes de este grupo eran José Beltramino, Julio Betría, Nilda Bustos, Mele Bruniard, Luis Corrale, F. Di Pentima, Flora Fiorini, Juan Grela, Lucía Guerra Busso, José Lo Cascio, Santiago Minturn Zerba, Guillermo Paino, Zulema Piazza, José Vesely y Rosa Aragone, que participo durante cinco años ocupando el lugar de secretaria.. El sitio de reunión fue Amigos del Arte, espacio que funcionó como un importante promotor de nuevos artistas y agrupaciones locales, difundiendo actividades culturales de música, teatro, literatura y artes plásticas.

Esta agrupación surge en los años cincuenta, década donde lo moderno se expande y se afianza con un importante grado de legitimidad en el campo artístico rosarino. Cuestión que se corresponde con un fenómeno internacional: la canonización y la institucionalización generalizada del modernismo (Fantoni, 2011). Las tendencias estéticas

innovadoras que antes funcionaban por fuera de los ámbitos formales del arte, durante los años cincuenta lograron permear la trama institucional y convertirse en parte de los museos, de la enseñanza académica y del mercado del arte, lo que trajo como consecuencia el consumo de un público más amplio.

Este proceso de expansión y legitimación del modernismo en la ciudad, también puede percibirse en la creación de nuevos espacios promotores de las nuevas tendencias estéticas como fueron las galerías Pepe Rodríguez y Mi taller en la Sala “O” del Pasaje Pam, a los que se sumaban a las salas existentes en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos de Rosario y en Amigos del Arte. También se agregaron espacios para exponer en la Biblioteca Popular e Infantil “Mitre”, el Club Hebreo Argentino y el Club Municipal (Mouguelar, 2002). Dentro de este marco es importante remarcar la actividad de difusión cultural, destinada a ampliar la recepción de arte moderno, que había realizado Hilarión Hernández Larguía desde el Museo Municipal de Bellas Artes “J. B. Castagnino”. Otro hecho importante para el ámbito de la plástica, es el traspaso del Profesorado de Dibujo que funcionaba en la Escuela Normal N° 2 a la Universidad Nacional del Litoral, en el transcurso de los cuarenta y luego, en 1953, el establecimiento del Instituto de Bellas Artes como anexo a la Facultad de Filosofía y Letras (Fantoni, 2011).

Dentro de este periodo de propagación de lo moderno en Rosario, la disciplina de grabado fue teniendo más visibilidad. Y en este sentido la influencia de Grela fue primordial. Siendo un reconocido artista y miembro del Grupo Litoral, sus exposiciones, talleres, charlas, conferencias y cursos dedicados a la especialidad sirvieron para impulsar el reconocimiento y la difusión de la técnica dentro del medio. Su tarea en función de la disciplina fue decisiva para que se cree en Amigos del Arte un Salón de Grabado y, como

consecuencia de su taller, surgiera una formación artística específicamente de grabadores en la ciudad.

De esta manera, presidida por el experimentado xilógrafo Santiago Minturn Zerva, se funda la Asociación de Grabadores de Rosario que fue la primera agrupación de esta índole surgida en América de Sur. Esta se inicia con un reglamento y con un libro de actas de reunión, a lo que se le agregó la adopción, a través de un concurso, de un logotipo creado por Mele Bruniard (Bruniard, 1994). La agrupación efectuó varias muestras colectivas dentro y fuera de la ciudad, en distintos espacios de arte, en bibliotecas y en algunas escuelas.

Con el objetivo de llevar el grabado a los barrios realizaron exposiciones, cursos y conferencias, gratuitos y accesibles, con la intención de que los interesados por la técnica tuviesen la posibilidad de aprenderla. Durante el tiempo que fue miembro de la asociación, Rosa Aragoné se encargó de realizar el taller de grabado en la Biblioteca “Mitre”.

Los intereses de esta formación eran exclusivamente plásticos y el objetivo era fomentar la técnica del grabado. En el panorama artístico local este organismo accionaba en convivencia con la fuerte presencia del Grupo Litoral conformado inicialmente por figuras ya consagradas, como Carlos Uriarte, Juan Grela, Oscar Herrero Miranda, Manuel Gutiérrez Almada, Alberto Pedrotti, Santiago Minturn Zerva, Leonidas Gambartes, Hugo Ottman, Francisco García Carrera, Domingo Garrone y Ricardo Warecki, a los que se agregaron posteriormente Pedro Giacaglia y Froilán Ludueña. Artistas que exponían sus obras en varios espacios culturales de Rosario y de otros sitios del país, que participaban como jurados, dictaban cursos, charlas y conferencias. También dentro de la ciudad se desplegaba el accionar de otro núcleo de gran importancia como fue el Grupo Síntesis, una formación surgida en 1952 a partir de un conjunto de integrantes del taller de Enrique

Sivori. Se presentaron con un manifiesto inicial defendiendo una propuesta estética en oposición al arte no figurativo, que definían como la síntesis plástico realista. Como resultante aparecía en sus obras una figuración sintética con una composición que enfatizaba lo rectilíneo. Algunos de sus integrantes fueron, además de Enrique Sívori, María Asunción Alonso, Clelia Barroso, Alfredo Cartegni, Aldo Magnani y Nydia Bolero (Fantoni, 2011). De esta manera el Grupo Síntesis estaba marcando su posicionamiento frente a un debate que atravesaba el campo estético de estos años, tanto a nivel nacional como local: la fuerte oposición entre abstracción y figuración.

Dentro de esta coyuntura, vale remarcar la aparición de un conjunto de pintores que desarrollaron resoluciones no figurativas. Éstos fueron Jorge Vila Ortiz, Mauro Kunst, Eduardo Serón y Susana Zinny que actuaron sin conformar grupo pero con una significativa presencia dentro del medio, exponiendo en la ciudad y en otros centros.

En la Asociación de Grabadores de Rosario, si bien no estaba establecido un criterio común en cuanto a la construcción de imágenes, no existían tantas diferencias en la producción de sus integrantes. En principio resulta visible que la mayoría de ellos trabajaba la xilografía y en las composiciones predominaba la figuración.

En muchos casos, los artistas citados anteriormente compartían espacios, exposiciones y participaban como jurados en premios y salones. Tanto los miembros del Grupo Litoral, como los artistas abstractos o los del Grupo Síntesis actuaban como jurados o exponían en las muestras y salones auspiciados por la Asociación de Grabadores de Rosario.

Un rasgo distintivo de esta formación de grabadores es la gran cantidad de integrantes mujeres que la conformaban: una cualidad visible en un medio artístico con una hegemonía masculina. Donde los creadores con mayor visibilidad y reconocimiento público

eran varones, y también los docentes de la universidad y los talleres de arte más reconocidos. Esto contrastado con el amplio alumnado femenino que asistía a las escuelas de arte y los diversos talleres. Un ejemplo claro es el Grupo Litoral, formación exclusiva de artistas varones. El Grupo Síntesis también estuvo integrado por mujeres artistas, pero tanto en éste como en la Asociación de grabadores, la figuras de mayor peso eran hombres. Ambos, a diferencia del Grupo Litoral que se creó a partir de agrupamiento de artistas ya reconocidos, se formaron bajo el antecedente de un taller en donde el docente era la personalidad destacada. En el Grupo Síntesis, Sívori era quien ejercía el liderazgo y en la Asociación de Grabadores el maestro y figura principal fue Grela, y aunque éste no quiso ocupar la presidencia lo hizo otro miembro del Grupo Litoral, Santiago Minturn Zerva.

Las grabadoras de este conjunto desarrollaron una importante actividad como expositoras, como organizadoras de muestras y como docentes de talleres y cursillos, aunque los cursos y conferencias de más nivel y los puestos de mayor jerarquía e importancia pública, como ser la presidencia, la participación de jurados y las menciones como “invitados de honor” eran destinados a los artistas varones. Dentro de la Agrupación no sólo se destaca la participación de mujeres, sino que también los premios y menciones que se otorgaron en los salones fueron para jóvenes grabadoras. Una diferencia notable con los salones de pintura donde, por tratarse de una disciplina considerada de mayor jerarquía, los primeros premios eran entregados a los hombres (Armando, 2010/11).

Dentro de estos reconocimientos a artistas mujeres, se encuentran las menciones que Rosa Aragone obtuvo por sus estampas. Estos fueron el Segundo Premio en el Salón de Amigos del Arte de 1954 con su grabado *Chica sola* y el Segundo Premio en el II Salón de Grabados realizado en Amigos del Arte en el año 1952, con una impresión xilográfica

titulada *Naturaleza muerta*, a elección de un jurado conformado por Juan Grela, Santiago Minturn Zerva y Aldo Magnani.

En los años que le siguieron a la década del cincuenta Rosa Aragoné no continuó integrando la Asociación y su dedicación a la técnica disminuyó. De la producción gráfica hecha en el periodo posterior a la Asociación de Grabadores, sólo hay registro de algunas copias xilográficas que aún conservan los mismos rasgos formales de los años cincuenta, lo que muestra la persistencia de ciertas modalidades y líneas estéticas convertidas en verdaderas constantes. Sin embargo, lo producido en esa etapa fue de tal relevancia, que años después algunos de sus grabados fueron exhibidos en exposiciones antológicas y reproducidos en publicaciones especializadas. Así, sus obras fueron incluidas en el libro *100 años de gráfica en Rosario y su región* editado por la Universidad Nacional de Rosario en 1994 y en la exposición *La diversidad de lo moderno* realizada en Fundación OSDE en 2011, donde un amplio conjunto de xilografías fueron seleccionadas como parte de los exponentes más significativos del modernismo de los años cincuenta en Rosario.

Referencias Bibliográficas

- Aragone, Rosa. (1983). Catalogo exposición: *Rosa Aragoné*, Rosario: Miro artes Plásticas.
- Armando, Adriana. (2010/2011). “Una perspectiva sobre la participación de mujeres artistas en Rosario”, en *Avances. Revista del Área Artes*, CIFF y H/UNC, N° 18.
- Bruniard, Mele. (1994). “Agrupación de Grabadores Rosarinos” en *100 años de gráfica en Rosario y su región*, Rosario: UNR Editora.

Fantoni, Guillermo (cur.). (2011). Catálogo exposición *La diversidad de lo moderno, Arte de Rosario en los años 50*, Rosario: Fundación OSDE.

Mouguelar, Lorena. (2002). “Los murales de Julio Vanzo. Un acercamiento al modernismo en Rosario” en *Separata*, CIAAL/UNR, año II, N° 3 y 4.

EUGENIO FORNELLS A TRAVÉS DE *CINEMA* (1911-1913)

SUS PRIMEROS TRABAJOS EN ROSARIO

Lorena Mouguelar

CONICET/CIAAL/UNR

Teatros, cines y publicaciones

A comienzos del siglo XX, diversos centros urbanos de Argentina fueron escenario de una vida cultural intensa, y en ese sentido, Rosario no fue una excepción. Una serie de indicadores de este momento de fragua dentro de su historia cultural, pensada desde una perspectiva amplia, resultan fundamentales para comprender el rol de la publicación periódica que nos proponemos abordar en el presente trabajo. En pocos años la ciudad se había transformado a pasos agigantados, en gran medida bajo el impacto tanto del impulso modernizador que alteró el entorno urbano como de la masa inmigratoria que convirtió a sus calles en concurridos espacios cosmopolitas (Álvarez, 1968). Las propuestas para el uso de los tiempos libres y los ámbitos de sociabilidad se multiplicaron como respuesta ante las demandas de diversos grupos que llegaron con tradiciones y costumbres muy arraigadas. Nuevos teatros, cafés y cinematógrafos abrieron sus puertas a un público cada vez más amplio y exigente, que no siempre favoreció a estos emprendimientos comerciales con su presencia. Frente a esta situación, los empresarios locales debieron ensayar diversas estrategias que les permitieran sostenerse a través del tiempo. Muchos de estos cambios quedaron reflejados en los diarios, periódicos y revistas que se multiplicaron en forma exponencial a partir de las últimas décadas del siglo anterior.

Ya por esa época, las proyecciones de “vistas” y las primeras películas mudas sobre grandes telas plateadas habían logrado captar el interés de toda la familia. Desde diciembre de 1898, con la inauguración del Cinematógrafo Lumière, una serie de nuevos espacios de exhibición fueron apuntando a diferentes franjas etarias y sociales con éxito dispar. Al aire libre, en cafés o casas especialmente dedicadas al efecto, junto a obras de teatro, para amenizar un trago o como atractivo en sí mismas, las imágenes sobre asuntos de actualidad y las historias dramáticas o cómicas proyectadas pasaron a constituir una opción más para el entretenimiento del espectador local. Según el censo de 1910, eran quince las empresas que simultáneamente ofrecían sus programas a los rosarinos:

Como datos accesorios, e independientes de los diarios y revistas que aparecen en la ciudad (y son motivo de una colaboración especial a cargo del doctor Söhle) puede anotarse que funcionan en el Rosario 5 teatros y 15 salones dedicados a exhibir cintas cinematográficas. La estadística correspondiente a los últimos nueve años, demuestra que aumenta la afición a los espectáculos teatrales.¹⁵⁸

Cerca de la fecha de levantamiento del censo se inauguró el Café y Cinematógrafo Belgrano, ubicado en el cruce de las calles San Martín y San Juan.¹⁵⁹ Su dueño fue Juan Lluch (1872-1924), un inmigrante de origen catalán que se había radicado en Rosario en 1894 a raíz de la convocatoria de su tío Antonio Lluch. Este comerciante había sido el primero de la familia en instalarse en Argentina, a mediados del siglo XIX, y el iniciador de una serie de empresas ligadas al uso de los tiempos libres. Fue propietario del Café Puerto,

¹⁵⁸ *Tercer Censo Municipal del Rosario de Santa Fe*. Rosario, Talleres La República, 1910. Levantado el 26-IV-1910, bajo la dirección del secretario de la Intendencia, Dr. Juan Álvarez.

¹⁵⁹ Desconocemos la fecha exacta, pero en el número inicial del semanario rosarino *Monos y Monadas* del 12-VI-1910, ya aparecía la publicidad del Cinematógrafo Belgrano.

que incluía en su oferta una orquesta de señoritas, y del Café de la Bolsa, que contaba con cinematógrafo (Alonso y Guspí Terán, 2009). Juan Lluch continuó el negocio familiar creando una empresa con su nombre con la que se dedicó a la importación y distribución en el país de películas europeas y norteamericanas. Para el éxito de este emprendimiento fueron fundamentales las redes con otros comerciantes del ramo españoles y con familiares residentes en Barcelona, como sería el caso de su hermano menor Nicolás Lluch, agente de compras exclusivo en Europa.¹⁶⁰

Una revista sobre cine

La revista mensual ilustrada de arte cinematográfico *Cinema* surgió en junio de 1911 como medio publicitario de la empresa distribuidora de Juan Lluch y del cine Belgrano. La revista se presentaba como “la primera y la más completa” en su tipo en Sudamérica y, al menos dentro de la historia del periodismo en Rosario no encontramos ningún antecedente directo (Söhle, 1910).¹⁶¹ Casi en forma simultánea comenzó a circular en Buenos Aires *La Cinematografía Argentina*, órgano similar al rosarino con el que se mantuvieron fuertes disputas a través de las notas editoriales. Quizás estas mismas tensiones llevaron a la dirección de *Cinema* a restarle importancia o desconocer su

¹⁶⁰ Acompañó por un tiempo a su hermano en Rosario y luego se radicó definitivamente en Barcelona, donde fijó sus oficinas comerciales. *Idem.* Sobre el peso de las redes étnicas preexistentes en la fortuna empresarial de los extranjeros recién llegados al país, consultar Devoto (2003).

¹⁶¹ En el capítulo especial de Jorge Söhle, “El periodismo en Rosario. 1854 – 1910”, incluido en el *Tercer Censo Municipal del Rosario de Santa Fe* antes citado, no figura ningún título de periódico o semanario que remita específicamente al arte cinematográfico. De todos modos, reiteramos la salvedad hecha por el mismo autor, en cuanto a la posible ausencia de ciertos títulos en función de la escasez de reservorios hemerográficos.

existencia, presentándose ante el público lector argentino como “la única seria y documentada que se edita entre nosotros”.¹⁶²

El cabezal de *Cinema* estaba construido con una tipografía dibujada, cuya letra inicial enmarcaba una especie de medallón con el retrato del General Manuel Belgrano, enlazando visualmente las dos empresas de Lluch. La elección de este prócer le permitía a este extranjero vincularse en forma simbólica con la historia de la Nación receptora, a través de una figura particularmente cara a la ciudad donde se había afincado. Cada número incluía, además de la cartelera completa de este cine, una serie de notas sobre la actualidad de la industria cinematográfica, tanto en Rosario como en el resto del país o el exterior,



y principalmente extensos relatos sobre la trama argumental de algunos de los títulos disponibles en la empresa distribuidora de Lluch. *Cinema* fue impresa en blanco y negro y con sus portadas a dos tintas, sobre papel ilustración. La diagramación era simple y clara, con los textos distribuidos en dos columnas e ilustrados con gran cantidad de fotogramas o dibujos alusivos a las películas comentadas, muchas veces extraídos de los afiches publicitarios. Los avisos comerciales se ubicaron en las primeras o las últimas páginas, que por lo común sumaban 44 carillas sin numerar.

Fue una publicación de distribución gratuita, que se enviaba no sólo a los propietarios de cafés o casas cinematográficas sino también a aquellas familias que lo

¹⁶² Esta frase fue extraída de un comentario sobre los órganos cinematográficos europeos y americanos, publicado en un número extraordinario de la revista parisina *Cine-Journal* de G. Dureau. Cfr. “Libro de oro de la cinematografía”. En *Cinema*, a. I, n. 7, Rosario, 1-XII-1911.

solicitasen en la administración de la empresa. Sólo uno de los números extraordinarios de fin de año, con el doble de páginas, consignó un costo de 10 centavos y una tirada de 5000 ejemplares. Es probable que esta cantidad haya sido mayor a la habitual por tratarse de la única entrega ofrecida a la venta entre el público general, aunque no tenemos datos corroboren tal suposición.

Cinema continuó circulando al menos hasta marzo de 1913, cuando salió el número 22, último ejemplar que pudimos registrar. Fundada y dirigida por el propio Juan Lluch, tuvo al periodista y escritor Julio de la Paz como secretario de redacción y a Eugenio Fornells como asiduo colaborador gráfico. Julio de la Paz dirigiría poco tiempo después *Aplausos y Silbidos*, otra publicación de espectáculos junto al periodista Humberto Félix Castro, una revista que según este último “en materia de donosa sátira y crítica literaria, sentó escuela.”¹⁶³ Por su parte, Eugenio Fornells (1882-1961) fue un inmigrante proveniente de Cataluña, pintor, vitralista, docente y caricaturista, afincado en Rosario hacia 1910 (Mouguelar, 2011). Había arribado al puerto de Buenos Aires en 1908 y tiempo después, merced a una propuesta laboral de Salvador Buxadera, se había integrado al taller que éste tenía en nuestra ciudad.

Las portadas

La mayoría de las portadas remitieron a películas anunciadas o comentadas en el interior de la revista. Sólo los números especiales de fin de año presentaron una

¹⁶³ Corresponsal [Humberto Félix Castro]. “El periodismo rosarino”. En *Caras y Caretas*, a. XV, n. 726, Buenos Aires, 31-VIII-1912.

composición alusiva a la fecha a partir de los elementos simbólicos típicos: el bebé o niño desnudo representando al año nuevo y el hombre mayor que emprendía la retirada, al viejo.



En estos casos, el cabezal se adaptó a la propuesta visual de la portada. El tratamiento de la tipografía como imagen fue una de las rupturas iniciadas por el modernismo en el diseño gráfico (Steimberg y Traversa, 1997). A esto se sumaba el infaltable proyector cinematográfico, símbolo de los emprendimientos comerciales de Juan Lluch que apareció junto a la nota editorial en casi todos los números. Llamativamente, tanto en el diseño del título publicado en el interior de

la revista como en la portada de fin de año que firmó H.W., la máquina era manejada por una mujer, algo que de ninguna manera ocurría en la realidad. Tal vez remitiera a una musa o personificación del arte cinematográfico, tal como existían para las ramas artísticas tradicionales.

El resto de las portadas estuvieron ilustradas por fotografías de actrices o actores de cine de la época, en ocasiones iluminadas con trazos blancos que resaltaban el movimiento del cabello. Algunas de estas fotos fueron enmarcadas por orlas decorativas conformadas por los repertorios lineales y florales propios del *Art Nouveau*. En todos los casos, al pie figuraron los datos sobre la identidad del personaje, como refuerzo a su carácter referencial. Las mujeres se mostraban siempre en poses sugestivas para la época: con el mentón levantado y la cabeza suavemente inclinada, de perfil con la mirada posada en la lejanía, o sonriéndole con cierta ingenuidad al espectador. Elaborados peinados, ricos vestidos y una

iluminación focalizada colaboraban en la construcción de la imagen característica de las estrellas del espectáculo: sofisticada, inalcanzable y, quizás por eso mismo, deseable.

Ciertas portadas no fueron ilustradas por fotografías sino por retratos dibujados a lápiz. En ambos casos, ya fuera por el alto grado de iconicidad o por los recursos de embellecimiento a los que apelaron, las dos modalidades para representar actrices famosas cumplieron prácticamente las mismas funciones. Al respecto, podemos afirmar siguiendo a Peter Burke (2001: 32-33) que “Tanto si son pinturas como si se trata de fotografías, lo que recogen los retratos no es tanto la realidad social cuanto las ilusiones sociales, no tanto la vida corriente cuanto una representación especial de ella. Pero por esta misma razón, proporcionan un testimonio impagable a todos los que se interesan por la historia del cambio de esperanzas, valores o mentalidades.” Estos rostros comenzaron a multiplicarse en las proyecciones cinematográficas, los afiches y las revistas destinadas al uso de los tiempos libres, en el marco de la emergencia de la figura del actor como personalidad reconocida y admirada dentro de la sociedad.

Los retratos dibujados en lápiz para las portadas de *Cinema* se debieron a la mano de Eugenio Fornells. Estos rostros de perfil, rodeados de flores, a veces inmersos en un espacio natural, fueron deudores del modernismo catalán (Bozal, 1991), un movimiento estético del que su autor había



sido protagonista durante su juventud en Reus y Barcelona. La búsqueda de un acentuado decorativismo, el uso de contrastes alternos para resaltar la figura del fondo y el carácter idealizado de la imagen femenina se combinaron en estas composiciones cuyo logrado

verismo no se puede deslindar de la importancia que tuvo el retrato dentro de su obra de caballete.

Afiches, vitrales y caricaturas

La presencia de afiches en las paredes de algunos cines de la ciudad, como el Royal Cinematograph de Pedro V. Maglione o el propio Cinematógrafo Belgrano, fue destaca desde las páginas de la revista como un atractivo en sí mismo para el público rosarino. En ciertas ocasiones los afiches publicitarios fueron realizados por ilustradores de la ciudad, como sería el caso de Fornells. A través de las tapas de *Cinema* pudimos conocer algunos de estos trabajos que nos acercan a otra faceta de sus múltiples tareas como dibujante. En el afiche diseñado para *Zicomar contra Nick Carter* se yuxtapusieron diferentes elementos alusivos a esta película de acción.¹⁶⁴ El nombre del personaje principal chorreando gotas de sangre en rojo saturado resaltaba el carácter efectista de la composición. El afiche para *La vida galante (o el morfinómano)*, con la protagonista sonriendo complacida junto a un hombre abatido a sus pies, también fue impreso a dos tintas.¹⁶⁵ Los cuerpos contorneados recordaban las imágenes gráficas de Ramón Casas, un reconocido representante del modernismo catalán. Su estilo realista, “sintético, sobrio y alegre” dio como resultado publicidades más directas y contundentes que las imágenes simbolistas predecesoras (Fontbona, 1988: 480).

¹⁶⁴ *Cinema*, a. I, n. 12, Rosario, 1-V-1911.

¹⁶⁵ *Cinema*, a. II, n. 15, Rosario, 1-VIII-1912.

Desde finales de 1911 *Cinema* comenzó a publicitar el Taller de Vitraux Art y Azulejos Esmaltados de Buxadera Fornells y Cía, con su oferta de vidrieras esmaltadas, grabados sobre cristales y azulejos decorados.¹⁶⁶ La imagen, que se mantuvo sin cambios durante toda la vida de la revista, mostraba a una joven recostada con largos cabellos ondulados, paleta y pinceles en sus manos. Desde esa incómoda posición levantaba el torso para poder pintar el nombre del taller sobre la parte superior de una pared exterior, quizás remitiendo a las funciones que el propio Fornells cumplió dentro de la empresa. En un principio, fue el encargado de realizar los bocetos y pintar los vitrales, tareas que pudo llevar a cabo gracias a la experiencia previa que traía de su país natal.¹⁶⁷ La mujer del aviso publicitario aparecía rodeada de flores, algunas de ellas dibujadas a partir de pequeños planos yuxtapuestos, como si se tratase de un vitral.

Pese a que la caricatura no fue un elemento recurrente en la diagramación de la revista, fue el recurso gráfico elegido para responder ante situaciones conflictivas que se plantearon con ciertas instituciones de la ciudad. Haciendo uso del componente crítico del humor gráfico, los dibujos aludieron con ironía a decisiones o sucesos comentados en las editoriales de *Cinema*. Las reglamentaciones municipales que intentaron organizar emprendimientos comerciales en pleno auge, tales como aquellas ligadas a la exhibición cinematográfica, fueron objeto de las ácidas críticas de *Cinema*. La ordenanza relativa a la obligatoriedad de fijar las mesas al piso en cafés y cinematógrafos tuvo como contrapartida un dibujo sarcástico firmado por Pampero, donde aparecían sujetos con grilletes y

¹⁶⁶ Se publicó por primera vez en el número 7, del 1-XII-1911 y a mediados del año siguiente pasó a ocupar las primeras páginas. Sobre la producción decorativa de esta casa consultar Boni, 2010.

¹⁶⁷ "Por el mundo del arte rosarino. Para Eugenio Fornells, la pintura es la muestra de cada época de la civilización". En *La Capital*, Rosario, 18-V-1958, segunda sección, s/p.

candados no sólo las mesas y sillas sino también los mismos clientes.¹⁶⁸ Con la firma de Fornells se publicaron una serie de caricaturas cómicas alusivas a los inconvenientes provocados por la falta de electricidad durante la noche de año nuevo.¹⁶⁹ Sintéticas y dotadas de gran expresividad, las imágenes relataban desde el humor las peripecias sufridas esa noche por empresarios y clientes de los cafés y cinematógrafos de la ciudad.

Finalmente, queremos señalar un tipo de caricatura que no volvimos a encontrar en *Cinema*. En el interior del número extraordinario del primero de enero de 1912 se publicó a página completa y con la firma de Fornells, el retrato del actor cómico francés André Deed,



conocido tanto en España como en Argentina con el nombre “Sánchez” o “Toribio”.¹⁷⁰ Esta gran figura macrocefálica más tarde sería reproducida en el número inicial de una revista peruana dedicada al cine. Mediante líneas moduladas y rasgos faciales exagerados, la imagen destacaba la amplia sonrisa del exitoso protagonista de muchas películas mudas. La presencia esporádica del humor gráfico en el marco de esta revista de cine fue un tipo de

colaboración que Fornells desplegaría en forma profusa para otras publicaciones: desde sus participaciones en *Caras y Caretas* de Buenos Aires hasta sus trabajos para diversas revistas rosarinas tales como *Gestos y Muecas*, *ABC*, *Con Permiso* o *Cinema Star*. De esta manera, la participación de Eugenio Fornells en las páginas de *Cinema* permite vislumbrar los primeros trabajos que este inmigrante catalán realizó desde su afincamiento definitivo en Rosario. Vitralista, caricaturista, diseñador de afiches y portadas fueron algunas de las facetas que este dúctil artista desplegó en la ciudad, junto a la docencia y la creación de una

¹⁶⁸ “Por los salones y cafés de Rosario”. En *Cinema*, a. II, n. 18, Rosario, 1-XI-1912.

¹⁶⁹ “Las memorables noches de año nuevo”. En *Cinema*, a. II, n. 20-21, Rosario, 1-II-1913.

¹⁷⁰ “El hombre del día”. En *Cinema*, a. I, n. 8, Rosario, 1-I-1912. Caricatura firmada “E. Fornells”.

obra autónoma, elaborando un gran caudal de imágenes que a través de diversos soportes incidieron en la cultura visual de una época.

Referencias bibliográficas

Alonso, Sebastián y Guspí Terán, María Margarita. (2009). *Historia genealógica de antiguas familias catalanas y baleares de Rosario*. Santa Fe: el autor.

Álvarez, Juan. (1943). *Historia de Rosario (1689-1939)*. Buenos Aires: Imprenta López.

Boni, Nicolás. (2010). “Vitales y mayólicas, primeras imágenes modernistas de Rosario: la casa Buxadera como espacio de formación plástica”. En: Contardi, Sonia y otros (coord.). *Arte, creación e identidad cultural en América Latina: los procesos de emancipación y las revoluciones*. Rosario: CEALC / UNR.

Bozal, Valeriano. (1991). *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)*. *Summa Artis*, Vol. XXXVI. Madrid: Espasa Calpe, 1993.

Burke, Peter. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.

Devoto, Fernando. (2003). *Historia de la inmigración en la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.

Fontbona, Francesc. (1988). “La ilustración gráfica. Las técnicas fotomecánicas”. En: AA.VV. *El grabado en España (siglos XIX y XX)*. *Summa Artis. Historia General del Arte*, Vol. XXXII. Madrid: Espasa Calpe.

Mouguelar, Lorena. (2011). “Con permiso. Humor gráfico en Rosario hacia 1919”. En: *Actas de las VI Jornadas Nacionales “Espacio, Memoria e Identidad”*. Rosario: UNR, aceptado para su publicación.

Söhle, Jorge. (1910). “El periodismo en Rosario. 1854 – 1910”. En: *Tercer Censo Municipal del Rosario de Santa Fe*. Rosario: Talleres La República.

Steimberg, Oscar y Traversa, Oscar. (1997). *Estilo de época y comunicación mediática*. Buenos Aires: Atuel.

ANGIOLO TOMMASI, UN DOCUMENTALISTA DE LOS MARES AUSTRALES A

JOAQUÍN ÁLVAREZ MUÑOZ: PAISAJES EN RELATOS Y PINTURAS

Silvina Rabinovich

CONICET-CIAAL-UNR

Si intentamos aproximarnos a la obra de Joaquín Álvarez Muñoz desde la mirada íntima de su autor, *Páginas Sueltas* constituye uno de los más valiosos testimonios. Se trata de un conjunto de escritos de temas muy diversos, que fueron mecanografiados y encuadrados por el artista en dos gruesos tomos.¹⁷¹ Entre ellos encontramos poemas, narraciones, notas críticas y concepciones estéticas “intercalados” con desarrollos filosóficos e históricos, e incluso textos vinculados específicamente con su profesión de odontólogo. La variedad de los contenidos pone de manifiesto la diversidad de intereses que motivaban al artista, su vasto conocimiento de la historia, de los movimientos artísticos plásticos y literarios, y sus preferencias estéticas. En estos escritos se transluce la intensidad de su compromiso como pintor, sus experiencias en la Agrupación de Artistas Plásticos Refugio¹⁷² y también aspectos que hacen al ámbito íntimo de la vida familiar y del saber

¹⁷¹ ÁLVAREZ MUÑOZ, Joaquín: *Páginas Sueltas*, vol. I, Rosario, texto mecanografiado, 1936, y *Páginas Sueltas*, vol. II, Rosario, texto mecanografiado, 1944.

¹⁷² Creada en 1932, Refugio fue una de las más importantes agrupaciones rosarinas. En la primera Comisión Directiva figuran: Joaquín Álvarez Muñoz como presidente, José Debay como vicepresidente y como vocales Julián Nicolás, Godofredo Paino, José Fantín, Federico Evangelista, Mario Bertolano, Andrés Calabrese, Luis Correale, Luis Biñuela Bernal, Juan Tarrés, Leónidas Gambartes, Aurora Tarabelli, Demetrio Antoniadis, Tito Benvenuto y Rafael Ponce. “Agrupación de artistas plásticos locales”, en *La Capital*. Rosario, set. 7 de 1932, p. 7. El artista fue reelegido sucesivamente en la presidencia. Según algunas fuentes, en 1951 tomó el cargo Luis Correale hasta 1959, año de su disolución.

profesional. En una suerte de prólogo, el artista revelaba el sentido que para él asumía enlazar textos de tan diferente origen y refiriéndose a estas *páginas*, expresaba:

Las atesoro como valores sentimentales y espirituales y en este carácter deseo reunir las, de la misma manera que guardo las telas que he pintado y que quiero, porque me parece que ellas jalonan momentos de mi vida; así estas *Páginas Seltas*, son como atisbos o inquietudes del espíritu o del sentimiento intercalados en mi vida entre una tela que pinté o pensé y un sentimiento familiar que por vago no tomó forma definida (Álvarez Muñoz, 1936: s/p).

Sin la “pretensión de escribir un libro”, la “forma íntima, privada” que les atribuye se aproxima al testimonio de un diario personal que, aunque no guarda el aspecto formal de esta clase de relatos, da cuenta del pensar y el sentir de su autor en diferentes momentos, definidos “en el transcurso de algunos de mis años”. La calidez de sus palabras evoca experiencias que fueron importantes en lo personal y en el ámbito artístico y profesional. Atesoradas “como valores sentimentales y espirituales”, estas “páginas” son literalmente asemejadas a sus telas: a través de ambas expresiones el artista proyecta afectos y vivencias que dan cuenta de diferentes “momentos” de su vida. De estas concepciones se deduce una definición del arte, que aparece condensada en uno de los primeros textos del libro: “El arte, es la senda en que culmina el más alto ideal humano. La pintura, un elemento de interpretación de los fenómenos de la vida y de la naturaleza. El pintor, un intérprete de su propia vida y sentimiento” (Álvarez Muñoz: 3).

Resulta relevante destacar en este aspecto, que aquella preciada obra pictórica a la que el artista refería en analogía con sus escritos, por la capacidad de “jalonar” diferentes

momentos de su vida, se desplegó de modo casi excluyente a través del paisaje. Desde esta visión, en sus obras podemos hallar ciertas marcas autobiográficas. No sólo por reflejar lugares donde el artista vivió o visitó ocasionalmente sino por otras connotaciones que proyecta sobre las imágenes, ligadas a la afectividad, al valor “sentimental” que les atribuye.

Una de las pinturas de fecha más temprana que pudimos conocer es un paisaje de las costas del Uruguay de reminiscencias simbolistas. La imagen describe un conjunto de colinas que rodean un espejo de agua con tonalidades nacaradas, sobre el que se superponen delicadamente los contornos de finísimos árboles. La intimidad del artista se ha proyectado de un modo muy singular sobre la extraña apariencia de esa escena, desde la materialidad misma del soporte: la tela sobre la cual fue pintado perteneció al tejido que cubría la cuna del niño, y el pintor quiso que este dato formase parte esencial de la apreciación de la obra al escribir abajo, junto a su firma: “De la cuna de Emir. 1924. Dedicada a Mamá y Chela”.¹⁷³ La elección del motivo se fundamenta asimismo a partir de lazos de identidad y pertenencia hacia el espacio representado. Uruguay era su “segunda patria”, donde había transcurrido su niñez y juventud y allí vivían su madre y hermana, a quienes dedicaba la obra.

También en 1924, hallamos su intervención en el *VIII Salón Rosario* con *La playa*. *Monte Boroni* y *Puesta de sol en San Carlos Centro* fueron las siguientes presentaciones en estos certámenes rosarinos.¹⁷⁴ Mientras que *La playa* sería pintado en Uruguay, los otros fueron realizados durante su estadía en San Carlos Centro, en Santa Fe. En ese lugar

¹⁷³ *Sin Título*, 1924, óleo s/ tela, 70 x 55 cm.

¹⁷⁴ Respectivamente *Catálogo Exposición VIII Salón Rosario*. Rosario, 1924; *Catálogo Exposición XI Salón de Rosario*. Rosario, 1929; *Catálogo Exposición XII Salón de Rosario*. Rosario, 1930.

plasmó aquella *Puesta de sol* observada a través de las calles del pueblo, la iglesia y un silo. En *Monte Boroni*, una arboleda de sus alrededores.

Si colocamos esas pinturas junto a otros tantos escenarios que se describen en sus óleos y acuarelas, es posible reconocer los diferentes lugares recorridos por el artista. Primero en aquel país en el que residía su familia de origen y había recibido su formación en el oficio, luego en San Carlos Centro donde ejerció algunos años como odontólogo y después en Rosario, donde nacieron sus hijos y se estableció definitivamente. Más adelante se sucedieron los viajes a Córdoba, excursiones a La Rioja, Jujuy, Catamarca y Bariloche, y también retornos a Uruguay. Desde las imágenes podríamos delinear un periplo a través de la pintura y de la vida del artista.

Por razones familiares, de trabajo o simplemente por el placer de conocer distintas geografías, el pintor tomó contacto con los diferentes entornos que fue reflejando en sus obras. La concepción de estos paisajes manifiesta una emotividad que permanece intacta desde las apreciaciones de sus más allegados. Al preguntarles acerca de las obras, sus hijos suelen comentar las circunstancias en las que fueron pintadas o a quién fueron dedicadas. Inversamente, al consultarles sobre los lugares donde vivió su padre, la información es ilustrada espontáneamente con las imágenes y los recuerdos:

Se desconoce la fecha de su traslado como Odontólogo a la ciudad de San Carlos Centro, pero se recuerda que esa estadía duró 4 años. Allí pintó cuadros muy emotivos como un duraznero de invierno donde Emir dio sus primeros pasos y una tela de mayor tamaño donde se ve la iglesia del pueblo.¹⁷⁵

¹⁷⁵ Entrevista a Emir Álvarez Gardiol, junio de 2010.

En esos recuerdos también es mencionada la estancia Mingurá, donde “pasábamos las Semanas Santas y alguna quincena del verano, con casi toda la familia”.¹⁷⁶ Esta estancia inspiró la obra *Mingurá* y también *El jagüel de la luz mala*. Son espacios que evocan añoranzas, recuerdos familiares que en ocasiones fueron testimonios de vivencias de la niñez. En *El jagüel de la luz mala*,¹⁷⁷ la interpretación del significado de la obra se completa con la lectura de un texto homónimo mecanografiado por el artista, que explica el valor simbólico de los elementos representados en el contexto mítico que dio origen a una leyenda regional. La imagen muestra una antigua noria en desuso, con su estanque cubierto de musgo bajo un grupo de árboles y un animal que permanece en pie junto a la garrucha. En primer lugar, el escrito menciona la relación de pertenencia hacia el espacio narrado, una posesión familiar situada en “un pedazo de nuestra pampa de la Provincia de Santa Fe”. Según explica su propio autor, a través de la quietud y el silencio del entorno la imagen testimonia “un pasado lejano” que ha sido “transformado” por el “progreso agrícola”. El estanque se describe inactivo, cubierto de musgo, en el “estado de ruina” que menciona haber querido exaltar. Seguidamente a la caracterización general de lo que se describe visualmente en ella, el autor narra la historia que atribuye su título a la obra: “Cuentan viejos criollos al calor de las cocinas, en frías noches de invierno, que en este jagüel cayó para no salir más un desconocido jinete...”, y que desde aquel día “ningún paisano del pago pasa por este lugar”, donde se dice que aparecería la temida fluorescencia. A su vez, para acrecentar el dramatismo del trágico suceso, al que sólo se accede a través de su lectura, el autor otorga cierto romanticismo, al señalar que aquel “gaucho anónimo” “talvés” (sic) regresaba entonces “de una cita de amor”. Al final del relato, el artista destaca su

¹⁷⁶ Ibidem.

¹⁷⁷ *El Jagüel de la luz mala*, óleo s/ tela, 110 x 90 cm. Col. Emir Álvarez Gardiol.

protagonismo argumentando las razones que guiaron su motivación y que la pintura por sí misma resulta incapaz de sugerir: “Yo, he vivido esta superstición legendaria. Detrás de la realidad física de los elementos de técnica y de la opulenta apariencia de la Naturaleza, está el atavismo poético de esta seducción pavorosa que es quien ha movido esta realización”.¹⁷⁸

Mi casa solariega es también una obra que remite a memorias familiares. Se trataba de la casa de sus bisabuelos en Uruguay, a la cual, al volver años más tarde, dedicó una acuarela y un poema en alusión a los tiempos vividos y la melancolía que sintió ante la vivienda deshabitada. El poema está escrito sobre el mismo papel de la acuarela y figura también en la última página del segundo tomo de *Páginas Sueltas* (Álvarez Muñoz, 1943: 315). Allí hay una introducción con una extensa dedicatoria a su esposa. Desde las palabras, como a través de la pintura, el artista propone proyectar sus sentimientos en el receptor.¹⁷⁹ Esta obra, por su concepción, debió permanecer en la intimidad familiar, destinada sólo a la contemplación de aquellos a los que estaba dirigida.

En algunas obras como las citadas, el pintor siente la necesidad de complementar la apreciación de la imagen con textos. En el paisaje de las costas uruguayas mencionado al comienzo, aquel dato tan significativo para él, acerca del origen de la tela pintada, no se podría advertir sin esa información que añade otras connotaciones a la obra.

¹⁷⁸ Archivo Joaquín Álvarez Muñoz, s/d.

¹⁷⁹ Comienza con la siguiente introducción: “De este pequeño poema, inspirado en la vieja casa de mis bisabuelos, existente en el pueblo El Tala, República Oriental, del Uruguay, bajo la impresión de la última vez que la vi, he hecho tomar una versión fono postal, recitado por mí que obsequié a Elena, en el día de su cumpleaños en 1943. La dedicatoria dice así: Dedicado a tí Elena, que aunque no la conociste sé que en tu gran corazón, en afinidad con quien tanto la sintió, tienes que intuirlo y hasta sentirla, tal vez con la misma devoción que yo”.

Verdad y sortilegio

Otro de los escritos más significativos del artista al que hemos podido acceder, es un breve texto mecanografiado en un fragmento de papel, firmado con tinta y pluma. A través del contenido, que parece haber sido dirigido a su propio autor, expresaba la profunda emoción que le producía la contemplación de uno de sus paisajes del sur, *Nacarada aurora*, intentando explicarse el motivo de tal intensidad en sus sentimientos. Se preguntaba hasta qué punto esto era inducido por la belleza del lugar y su evocación desde el recuerdo, o si se trataba también de una disposición personal, es decir, si era su sensibilidad estética la que lo predisponía a percibirlo de ese modo. En este sentido, planteaba un problema filosófico acerca de la belleza:

Nacarada aurora. (Obra en poder de Emir)

Tomada en Bariloche, desde la barranca del lago Nahuel Huapí una madrugada del verano de 1947. Si me dejara llevar por el estado emocional que la contemplación de esta modesta y pequeña obra mía y lo que ella me sugiere diría que, ciertos días se empañan de lágrimas mis ojos al contemplarla. Qué es? El misterio de la luz de la naturaleza, el recuerdo de aquella delicada y emocionante hora del alba, no sé; pero mi adoración por la naturaleza es tal que no acierto a creer que sólo esté en ella, sino que también un caudal de predisposición personal que colabora a sentirla.¹⁸⁰

Esta misma devoción hacia la naturaleza la descubrimos en las narraciones que vierten sus experiencias de viaje. Los viajes a través de los caminos serranos brindaron

¹⁸⁰ Archivo Joaquín Álvarez Muñoz, s/d.

algunos de sus motivos predilectos.¹⁸¹ En ocasiones partía con su esposa o los hijos, que recuerdan cálidamente estas excursiones en las que llevaba las telas, su caja de pinturas y el caballete, pintando todos los días al aire libre. Se trasladaban en ómnibus atravesando largas rutas con amplios delantales de seda cruda que protegían la ropa de la polvareda. Muchas de las escenas eran pintadas íntegramente en el lugar y al regresar, las imágenes formaban parte del relato: “nosotros gozábamos y valorábamos sus obras que nos eran presentadas y explicadas en familia. Cuando llegaba de esas escapadas ponía las telas contra la pared para que las pudiéramos ver”.¹⁸²

Más allá de la llegada al destino, el trayecto en sí mismo representaba una experiencia estética que era plasmada tanto en imágenes como en expresiones literarias. De los textos incluidos en *Páginas Sueltas* consideraremos en particular tres narraciones vinculadas con el tema del viaje. Estos relatos expresan su sentir frente a la pintura a veces con mayor elocuencia que aquellas disertaciones en las que pronunciaba postulados teóricos.

“Paisaje animado”, “Impresiones de viaje” y “Las reboticas” están basados en excursiones que el artista realizaba a través de las sierras. Entre sus propósitos, el viaje contemplaba la posibilidad de ir capturando “impresiones”. Las palabras traducen una misma sensibilidad pictórica frente a la contemplación del espectáculo natural. En “Las reboticas”, en ese sentido expresaba: “El viaje fue para mí de admiración, de recogimiento

¹⁸¹ Aunque excede los alcances planteados en el recorte de este artículo, es importante señalar que en esta última elección también intervienen otras motivaciones. La representación de esas regiones se había afianzado como símbolo del paisaje argentino a partir de los paradigmas del nacionalismo cultural. En diferentes declaraciones se observa la adhesión del artista a estos principios que habían cobrado una renovada vigencia en los años ‘30. Cfr. Rabinovich, Silvina. (2009). “El barrio, los suburbios y el paisaje nacional, tres núcleos temáticos en la III Exposición de Barrio de Refugio”, en Libro Electrónico del IX Encuentro “Arte, creación e identidad cultural en América Latina: los procesos de emancipación y las revoluciones”, ISBN N° 978-987-26252-1-4. Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.

¹⁸² Entrevista a Emir Álvarez Gardiol, op. cit.

y emoción de que gozaron mis sentidos y sirvió de elevación a mi alma” (Álvarez Muñoz, 1936: 98). En este cuento, el autor tematiza aspectos afines con su profesión describiendo en términos de formas, colores y texturas los interiores de aquellas antiguas farmacias. Y aunque en ese caso el paisaje no es el eje del relato, es tratado con igual devoción.

Al transitar estas *páginas*, surgen inevitablemente en la memoria todos aquellos paisajes del artista que antes observamos, o esos mismos parajes que quizás hemos podido recorrer. En “Paisaje animado”, la belleza del lugar se mezcla con un episodio de matices románticos. En la caracterización de estos ámbitos se describen toda clase de sensaciones visuales, sonoras, táctiles, expresando a la vez estados anímicos:

Llegamos al fondo de aquel paisaje sedante, sobrenatural. Era una cuenca de esos ríos de sierra, marginada por montes inmensos tocados de piedras de mil colores oxidadas, de corriente suave pero murmuradora. Reflejaba sus aguas el cenit azul cobalto de aquella diáfana tarde y en el fondo, entre los dos enormes mogotes por cuyo estrecho pasaba, era de una oscuridad tenebrosa, pero fresca y agradable (Álvarez Muñoz, 1936: 95).

En el tratamiento del color, la descripción de los matices es tan refinada que parece evocar la construcción de la escena a través de pinceladas. La interpretación de los efectos de la luz es igualmente minuciosa:

Regresamos al pueblo al caer la tarde, de crepúsculo violáceo. El sol prolongaba nuestra ilusión coloreando la sierra, de rosa. Sus sombras eran de un profundo y limpio azul. El cielo opuesto al ocaso, casi verde. Nubecillas sutiles y violetas estaban tocadas

del mismo rosa, pero más suave que en la tierra, más diluido (Álvarez Muñoz, 1936: 96).

La narración, siempre en primera persona, afirma el protagonismo del pintor dando una densidad especial a las situaciones referidas. Aún tras la ficción, se intuye la experiencia personal sobre los contextos en los que transcurren las historias. En este sentido, es posible encontrar en sus relatos esa “extraña atracción de verdad y de sortilegio de realismo idílico” que un crítico había percibido frente al despliegue de las obras presentadas en una exposición individual.¹⁸³ Su concepción del paisaje se vincula con la particular forma en que el Impresionismo fue recepcionado por nuestros pintores, en conjunción con el Simbolismo. La escena se carga de emociones humanas, trascendiendo la descripción visual de sensaciones cromáticas y lumínicas característica de aquel movimiento. El mismo crítico en aquella oportunidad, entre la variedad de los motivos exhibidos había destacado “en forma especial el paisaje” expresando: “riqueza de tonos, eficacia de colorido y sensación de frescura y emoción de ensueño se entremezclan con la fidelidad de la naturaleza, que no es copia servil sino alada y vigorosa transformación, mediante excelentes recursos técnicos”. Más adelante, citando puntualmente algunas obras señalaba: “nos seducen con embeleso de frescura matinal y sensación de ensueño vespertino *San Carlos Centro, Alba, Vaho crepuscular*, y otros motivos semejantes en los cuales una neblina tenue nos sobrecoge”. Como en muchos de estos casos, esa impronta se deduce desde los propios títulos que señalan determinados momentos del día o efectos

¹⁸³ Núñez Regueiro, Manuel, “Exposición Álvarez Muñoz. Una bella nota de ambiente artístico”, en *La Capital*, Rosario, jul. 7 de 1936, p. 26. En esa oportunidad se exhibían 40 obras en la galería Renom, con auspicio de la Comisión Municipal de Bellas Artes.

atmosféricos. Los comentarios que observamos de otros críticos¹⁸⁴ suelen coincidir con esta clase de valoraciones que, al mismo tiempo, concuerdan con la mirada que el artista proyectaba sobre su obra y que también descubría en otros pintores con los cuales se identificaba. A través de las apreciaciones formuladas sobre la obra de otros creadores, el pintor expresaba una visión sobre su propia pintura. Las disertaciones que pronunciaba al presentar exposiciones en Refugio, parecían ser una excusa para proclamar postulados estéticos. Precisamente, aquellas definiciones que tomamos al iniciar este artículo –acerca de la pintura como interpretación de la vida y la naturaleza– introducían la muestra que el pintor Antonio Ballerini había realizado en la agrupación. En ese texto aparece con claridad su concepción del Impresionismo y las particularidades de su adopción entre los pintores argentinos, definida como “la tendencia dualista de exaltar con su paleta la luz y comunicarle su emoción”. En un extenso y pormenorizado estudio, expresaba admiración hacia la destreza técnica y la sensibilidad de aquel pintor para interpretar la naturaleza a través del color y la luz, así como su aptitud para asumir al paisaje “como espectáculo intrínseco, como estado de alma”.¹⁸⁵ En el apartado titulado “Su recíproca intimidad con la naturaleza”, revelaba esa clase de vinculación afectiva hacia el lugar representado: “Ballerini siente por el paisaje un comprensivo amor” (Álvarez Muñoz, 1936: 5).

¹⁸⁴ “Alba, Mañanita tibia, Momento crepuscular, rebosantes de emoción, de verdad o de luz. Este pintor generalmente triste (...) tiene también sus días de alegría y de sol, como *La Bajada Bianchi*, *En el bosque de Quilmes* o en distintas acuarelas en que predominan el colorido, la vida, la emoción y la luz”. Lupi, Cleofe: “La exposición del Dr. Álvarez Muñoz”, *La Capital*. Rosario, jul. 16 de 1936, p. 13.

¹⁸⁵ “Qué mayor grandeza puede infundírsele al paisaje en función de arte que tomarlo como espectáculo intrínseco, como estado de alma, e interpretar la vegetación frondosa, exuberante de nuestra flora indígena o sus matorrales y yuyales precarios cuya maraña penetra con su fina retina y traduce en telas que son odas a la luz, cantos poéticos a la naturaleza”. En estas percepciones es observable la conjunción de proyecciones espiritualistas con la valoración del paisaje autóctono, vinculada con la búsqueda del paisaje nacional. La concepción del paisaje “como estado de alma” la debía al filósofo Henri-Frédéric Amiel, que era uno de sus autores predilectos. En este sentido, encontramos sugestivas similitudes con las visiones de muchos otros paisajistas y críticos seguidores de estas corrientes del pensamiento hacia comienzos del siglo XX. Cfr. CHRETIEN, Bárbara y ZABLOSKY, Clementina. (2010-2011). “Paisaje, arte y crítica. Octavio Pinto y Manuel Gálvez”. En *Avances* N°18, Área Artes del CIFYH de la Universidad Nacional de Córdoba, pp. 119-135.

Paisajes en silencio

En la comparación del paisaje descrito en los textos y la pintura, una diferencia muy interesante para resaltar en las últimas es la ausencia de figuras humanas. El pintor se transforma en testigo de escenarios completamente solitarios, o con la eventual presencia de algún animal. En los relatos, según señalamos, interviene como protagonista y en algunas ocasiones la historia transcurre junto a muchos otros personajes que son caracterizados desde sus rasgos físicos y aún psicológicos. No obstante, la actitud extática frente a la naturaleza se reserva para sí, en soledad. En “Las reboticas”, por ejemplo, busca un lugar apartado en el transporte para aislarse de sus “compañeros de viaje” que, señalados como “seres triviales e indiferentes”, permanecen ajenos a la experiencia estética del artista. Luego se extiende en la descripción de aquel paisaje que define como “un paraíso para un artista plástico y contemplativo ávido de la naturaleza” manifestando: “Lo viví en silencio como un oculto secreto de mi alma” (Álvarez Muñoz, 1936: 98).

La representación de paisajes solitarios es común a muchos otros pintores de entonces. En análisis anteriores hemos considerado este rasgo en las imágenes de otros miembros de Refugio como Tito Benvenuto y José Marín Torrejón, dedicada fundamentalmente a los suburbios rosarinos (Rabinovich, 2010-2011). Estos espacios también fueron objeto de muchas obras de Álvarez Muñoz, y pueden interpretarse desde perspectivas que resultan complementarias: las casillas humildes de las riberas, las canoas de los pescadores y las barrancas del Paraná interpretadas por el artista participan de esa misma soledad. La presencia humana es deliberadamente omitida.¹⁸⁶ Los sitios de los

¹⁸⁶ Un testimonio de su hijo resulta ilustrativo de la construcción de estas escenas: “Recuerdo haberlo acompañado de niño, yo tendría 8 años y estaba pintando las barrancas del Paraná en Rosario desde un recodo

márgenes que envuelven estos climas intentan sustraerse al avance modernizador, se presentan como espacios puros e incontaminados, serenos y silenciosos. Es un espacio idealizado que opera como resguardo, porque aún se preserva de los vicios urbanos. En el caso de algunos artistas como Álvarez Muñoz, la reticencia a los cambios no sólo opera desde lo temático: el hecho de mantener por entonces un modo de producción sostenido en las tradiciones estéticas del naturalismo y del impresionismo, implica una forma de resistencia desde el lenguaje al impacto agresivo de las innovaciones más radicalizadas.

Pero lejos de un naturalismo mimético o de una estricta búsqueda de juegos cromáticos y formales, su paisaje es producto de una sensibilidad sumamente refinada que expresa significados más vastos. Como había expresado desde aquellas definiciones acerca del arte, la pintura y el pintor, el paisaje es “un elemento de interpretación de los fenómenos de la vida y de la naturaleza” y un testimonio de “su propia vida y sentimiento”.

Referencias bibliográficas

Álvarez Muñoz, Joaquín. (1936). *Páginas Sueltas*, vol. I, texto mecanografiado.

---. (1943). *Páginas Sueltas*, vol. II, texto mecanografiado.

Chretien, Bárbara y Zablosky, Clementina. (2010-2011). “Paisaje, arte y crítica. Octavio Pinto y Manuel Gálvez”. En *Avances* N°18, Área Artes del CIFYH de la Universidad Nacional de Córdoba.

de la misma barranca donde ahora está el puente a Victoria aproximadamente. Algunos muchachotes lo molestaban al pasar porque el paso era muy estrecho. Él se mostraba indiferente”. Entrevista a Emir Álvarez Gardiol, op. cit. Aunque el lugar pudiese estar eventualmente transitado, según puede verse en la obra terminada, el artista no incluyó personajes. S/d, óleo s/ madera, 30 x 40 cm., Col. part.

Rabinovich, Silvina. (2009). “El barrio, los suburbios y el paisaje nacional, tres núcleos temáticos en la III Exposición de Barrio de Refugio”, en Libro Electrónico del *IX Encuentro “Arte, creación e identidad cultural en América Latina: los procesos de emancipación y las revoluciones”*, ISBN N° 978-987-26252-1-4. Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.

---. (2010/2011). “Tito Benvenuto y José Marín Torrejón: el silencio de los márgenes”, en *Studi Latinoamericani* n° 6. Udine, Centro Internazionale Alti Studi Latino-Americani, Università Degli Studi Di Udine, pp. 213-233.

RECORRIDOS VISUALES Y BIOGRÁFICOS EN LAS OBRAS DE CAROLINA ANTONIADIS Y THAIS ZUMBLICK

María Jimena Talismani

CIAAL/UNR

Las telas estampadas como motivo pictórico ocupan un lugar central en la presente indagación. Este particular motivo, en su amplio repertorio de posibilidades, ha sido empleado recurrentemente a lo largo de toda la historia de la pintura. Dado el atractivo visual de los textiles y patrones decorativos, numerosos artistas los han empleado con imperiosa prestancia dentro del inventario de sus elementos plásticos. Se podría citar a William Morris, Gustav Klimt o Henri Matisse como los grandes exponentes de este recurso pictórico. William Morris, el gran diseñador decimonónico, fundo numerosos talleres como el *Arts & Craft Stil*, creando un estilo propio que generó grandes influencias en escuelas posteriores como la Bauhaus. La escuela de Artes y oficios glorificaba la belleza artesanal y proponía un retorno al trabajo manual oponiéndose a cualquier contaminación entre industria y naturaleza. Abarcaba un amplio espectro de artistas, arquitectos y diseñadores. Morris sostenía: “Incluso la cosa más intrascendente, si está realizada con perfección ayuda a aumentar la belleza de esta tierra” (Fliedl, 2006:158). Sus diseños de patrones flotaron en papeles de pared, tapizados, baldosas, muebles y objetos. Buscando reivindicar las artes aplicadas y embellecer la vida cotidiana. Afirmaba que: “Uno debe tener como objetivo la combinación de la solidez y la claridad de la forma en la

composición, con el misterio que emana de la riqueza de detalles” (Jackson, 2002:13). Los patrones de Morris están llenos de ritmos vigorizantes y estimulantes colores en formas orgánicas y seductoras. Con su presencia, Gran Bretaña a fines del siglo XIX, fue testigo de un notable florecimiento en el diseño de patrones y sus motivos florales posteriormente fueron reinterpretados en el imaginario de nuevos estilos.

Gustav Klimt, pintor austríaco, representante y miembro fundador de la *Sezession* Vienes, es otro de los grandes referentes si de motivos decorativos se trata. Realizó lienzos y murales en un estilo personal muy ornamentado, utilizando los símbolos antiguos como puente metafórico para desenterrar la vida instintiva y el erotismo. El pintor dedicó su atención al ser femenino como criatura sensual y demostró un gran interés por la ornamentación del cuerpo. Su tratamiento de las superficies revestía la imagen de una cuidadosa distribución ornamental. En su época dorada, donde hay un uso frecuente de la pintura de este color y del pan de oro, evoca asociaciones entre lo mágico y lo religioso, resultando muy atractivos por el lujo de la materialidad. Klimt es el denominador común dentro del listado de personalidades artísticas admiradas por las protagonistas de este trabajo.

Por otra parte, uno de los acérrimos representantes de las telas estampadas en el medio de la pintura es, sin lugar a dudas, Henri Matisse. Exponente del arte del siglo XX, hizo del color su inspiración, dedicación y trabajo. Asociado entre las vanguardias históricas con el movimiento *fauve*, donde el color, uno de sus más fuertes intereses, era el eje del planteo. Afirmaba que el punto de partida del Fauvismo fue la audacia de redescubrir la pureza de los medios (Matisse, 2010:141). Matisse ha contribuido, mediante sus investigaciones, al desarrollo de medios de expresión plástica, valiéndose de los

hallazgos intuitivos de los artistas del Medioevo, los hindúes y los decoradores orientales (Matisse, 2010:47).

Estos personajes han sido objeto de estudio en numerosas oportunidades y por diferentes autores. Su influencia llegó a todos los rincones del mundo y se prolonga hasta la actualidad.

Más cercano en el tiempo, en la década del setenta, en Estados Unidos, encontramos un movimiento referencial de esta temática, el *Pattern Paiting*, tendencia vinculada con el feminismo, que explotaba la riqueza y diversidad de los géneros estampados en sus trabajos, haciendo alusión a las tareas domésticas y a la vestimenta hogareña.

Si buscamos dentro de la historia plástica nacional, varios creadores han hecho uso de este motivo en todas las épocas. Por citar sólo algunos de personal preferencia, y a sabiendas de su total disparidad, podemos nombrar a comienzos del siglo XX a Cesáreo Bernaldo de Quirós, integrante del Grupo Nexus, con sus naturalezas muertas sobre delicados manteles de sedas floreadas. También Ramón Gómez Cornet, exponente del arte santiagueño, con sus retratos y autorretratos, donde representa variedad de papeles de pared y telas. Arturo Ventresca, italiano radicado en Rosario e integrante del Grupo Litoral de los años cincuenta, con sus figuras estilizadas de inspiración etrusca, explota una diversidad de arabescos y composiciones geométricas en sus planos pictóricos. Y Keneth Kemble, quien a fines de la década forma parte del Movimiento Informalista, buscando realizar una “pintura sin pintura” y haciendo empleo de diversas materialidades. Así, en un momento llega a la incorporación en sus trabajos de papeles de pared y telas estampadas con diferentes diseños. Pero quizás el período en donde se ve con mayor frecuencia el vasto repertorio de patrones decorativos en la Argentina son los años noventa. Numerosas

instituciones protagonizan este momento, entre ellas el Centro Cultural Ricardo Rojas, que alberga un nutrido grupo de artistas que comulgan con estos motivos.

Este escrito se propone abordar el tema a partir de las obras de dos artistas contemporáneas. Por un lado Carolina Antoniadis, nacida en Rosario en 1961, desde sus primeras obras se observan interiores domésticos, con muros decorados con papeles de motivos floreados y telas estampadas que cubren muebles y espacios dentro del ambiente. En este juego de superficies, la tapicería es una de las tradiciones artesanales e industriales más citadas en las obras de la artista, y los géneros, texturas y prendas de todas clases circulan generosamente por sus cuadros. Antoniadis toma las claves de una estética decorativa estandarizada y convencional como la del estampado textil y la trabaja a través de un complejo barroquismo de superficies y texturas visuales (Lebenglick, 2006: 24).

Por el otro se explora la obra de Thais Zumblick, nacida en Tubarao, pequeña ciudad al sur de Brasil. Quien arriba a Buenos Aires en 1996. Zumblick sostiene que al llegar a la Argentina, se sintió muy influenciada por el decorativismo de los noventa, muy presente en las exposiciones del Centro Cultural Rojas. Su obra se concentra en retratos de personajes que componen su círculo más cercano, con quienes comparte el mundo de las sensibilidades artísticas. Los enmarca en escenarios de telas de diversas calidades y múltiples estampados, que conviven en un clima de particular iluminación. Prendas extrañas, extravagantes o de uso infrecuente, así como maquillajes, flores artificiales, inflables y objetos de cotillón añaden datos a cada imagen, intentando mostrar un universo de personalidades concretando sus fantasías más absurdas.

Ambas artistas están presentes en la escena del arte argentino de los años noventa, donde lo decorativo significó quizás una de las expresiones de la vuelta a un arte espontáneo e intimista, luego del imperio de la pintura neoexpresionista de los ochenta.

Las dos reflejan en sus obras imágenes que oscilan entre un universo íntimo y los paisajes cotidianos. Universos y paisajes totalmente singulares en cada caso, diferenciados a partir del propio recorrido y materializados a través de la visión individual. Antoniadis otorga mayor énfasis a los planos decorativos resueltos con pintura plana, donde los personajes son incógnitos, aunque suelen reconocerse. Por tal motivo, está presente la aspiración al anonimato que tiende a la generalidad. Zumblick apuesta con mayor vigor a la corporalidad, utilizando las telas estampadas para vestir los cuerpos o tapizar los escenarios habitados por seres de miradas vacías.

La elección de estas artistas para el análisis de la cuestión reside en que si bien los resultados de sus obras y las formas de trabajo que emplean difieren, ambas utilizan las telas estampadas como un elemento fuerte y sugerente en su labor, comparten el medio de la pintura y pertenecen a la escena artística contemporánea argentina.

En Carolina Antoniadis, como punto de partida, se toma la obra *Sangre sudor y lagrimas*, con la cual ingresa al campo del arte, en el año 1986, a los 25 años de edad, obteniendo con ella el Premio Medalla de Plata en el Salón Nacional de Artes Plásticas.¹⁸⁷ Esta pintura presenta diferentes planos decorados y expone un amplio repertorio de motivos y patrones repetitivos. Donde con diversos recursos presenta la heterogénea materialidad de los elementos representados: telas, retazos, mantas, tapizados, parquets, empapelados y revestimientos de paredes. Estos elementos tan domésticos como la tela, la madera y los hilados visten un hogar y marcan un estilo. Son elementos delatores de la personalidad de los habitantes del ambiente. El gran interior muestra un sillón en el lugar protagónico, y la presencia humana se percibe a través de la elección y disposición desordenada de los elementos, dando idea de que es un ambiente habitable y habitado, un ambiente con vida.

¹⁸⁷ Ese año el Gran Premio de Honor fue otorgado al artista plástico Rogelio Polesello.

Además puede percibirse a través del gatito que descansa sobre una alfombra, con una paz que no puede quebrantar lo cargado del entorno.



Sangre, sudor y lágrimas, 1985, 200 x 220 cm., técnica mixta.

La casa o el hogar siempre ha sido un eje conceptual importante de su obra, por eso, años más tarde, cuando realiza su muestra antológica la denomina *Domus referencial*¹⁸⁸ – del latín *domus*, doméstico– (Oliveras, 2006:13). Desde sus comienzos, en pinturas como esta, los ambientes hogareños surgían como referencia primordial. Todos representan lugares que le eran y le son familiares, y con los que le une una profunda emotividad, lugares que constituyen el universo de sus preferencias plásticas.

Esta obra puede recordar ciertos interiores de Matisse, siendo este artista uno de sus principales referentes de los comienzos. Cuenta la artista:

Entre mis primeros referentes estuvo Klimt y también Matisse, a quienes explote muchísimo. Y además mi referente en esa época era el material que

¹⁸⁸ *Domus referencial* exposición realizada en el Centro Cultural Recoleta, Junín 1930, Buenos Aires, del 25 de Abril al 21 de mayo de 2006.

encontraba en la facultad. Con esas referencias jugaba todo el tiempo y con las texturas decoraba los muebles y todos los objetos que pasaran por ahí.¹⁸⁹

Carolina Antoniadis, se ve influenciada y se nutre principalmente del entorno que la rodea. Reconoce que en la casa de sus padres, su madre, una mujer a la que define como “muy fantasiosa”, tenía todo el hogar lleno de flores, que se podían ver en los estampados de los sillones, los tapizados, las cortinas y los empapelados. Por lo tanto empieza a trabajar con esos motivos de su entorno más próximo. Siempre le atrajo trabajar sobre su mundo, sobre lo cercano y lo conocido, lo vivido y lo habitado. Este sería el retazo principal dentro del *patchwork* de sus referencias.

Comenta que el germen de lo que luego continuó trabajando en casi la totalidad de su producción, que son las telas estampadas, surgió en el último año de su carrera. En una clase de pintura en la que se encontraba aburrida comienza a pintar la figura de la compañera que tenía sentada adelante, la cual vestía un pantalón estampado, y en este trabajo prioriza de alguna forma todo el tratamiento de esa prenda.

Luego de finalizar su carrera, en la Escuela de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, comienza la etapa de los interiores: cuartos de baño, livings, comedores. Estas obras coinciden con el momento en que formaba parte del Grupo de la X, un colectivo de jóvenes artistas nucleados alrededor del escultor Ennio Iomi, quien los apadrina en las dos exposiciones que realizan, una en el Museo Sívori de Buenos Aires y otra en la ciudad de Rosario en el Museo Municipal Juan B. Castagnino (López Anaya, 2005: 517).

En su producción pueden marcarse distintas fases, aunque ella sostiene que salta de un tema a otro, avanzando o retornando a ciertos intereses y que no es una labor progresiva

¹⁸⁹ Entrevista a Carolina Antoniadis, Buenos Aires, Enero de 2011.

y diferenciada. Pero para una mejor comprensión se podría demarcar su trabajo en el primer momento de los interiores que se situaría en la segunda mitad de los ochenta. A estos le siguen una serie de obras, que inicia a principios de la década siguiente, en las que incorpora la serigrafía y juega con la idea de fusionar lo artesanal con lo industrial, de este período se destaca la obra *Problemas de género*.

Ya en 1994 da inicio a la serie de la *Ropa interior*, en ella se observa un juego entre la representación de lo interior y lo exterior. Los vestidos ocupan el lugar central del cuadro y muestran un diseño que refleja el interior del cuerpo humano. Los órganos van configurando especies de estampados textiles.

Sus trabajos posteriores incorporan círculos en los que va investigando diversos sistemas de representación, ya a fines de los noventa. De este período cabe destacar la obra *Círculo simbiótico*. Continuando con este trabajo de los círculos realiza la pintura *Ideal*, en 2002, en la que trabaja con un autorretrato, por un lado se presenta como la ve la gente y por otro como es ella en realidad. El diseño que realiza en el fondo de esta imagen la motiva a continuar realizándolo en una serie de obras ovales, de muñequitas orientales, de las que podemos señalar a *Híbrida* y *Ambigua*, ambas de 2002.

En sus siguientes obras ya desaparecen por completo los círculos y los personajes comienzan a fusionarse con el entorno. El entorno antes estaba separado, y lo protagónico se encerraba dentro de los círculos. Ahora esto cambia y las personalidades que representa comienzan a generar su propio entorno. Comienza a interesarse por el tema del aura y lo representa con franjas que van delineando la figura alternando los colores.

Ya en 2006 incorpora en su repertorio de imágenes, fotos familiares de una caja que le dejó en herencia su madre, realizando entre otras *Pretérito imperfecto*. En la actualidad trabaja la representación de juguetes y fantasías de la infancia.



Pretérito Imperfecto, 2006, 200 x 260 cm., acrílico s/tela y laca.

Thais Zumblick desde sus comienzos empleó el género del retrato para dar forma a su producción. En ella se marcan series bien diferenciadas, que en general se relacionan con momentos de su vida personal. La primera es la serie *Figuras*, forman parte de ella 25 retratos de mujeres, realizados entre 1999 y 2000, en los que trabaja con técnicas mixtas, incorporando diversos materiales sobre el soporte en el tratamiento del vestuario: telgopor, bordados en mostacillas, rosas de plástico teñidas.

Continúa con este trabajo en la serie de la *Reconstrucción de la ropa* (2000/01) Influenciada por el trabajo de Sophie Calle, Zumblick elabora una obra conceptual en la que invita a posar para ella a gente que estaba interesada en conocer: críticos de arte, artistas, coleccionistas. La propuesta era que le permitan el ingreso a sus vestuarios, ella escogía las prendas con las que debían posar y luego tenían que asistir vestidos de esa forma a su muestra o a algún evento público y conseguir la amistad de la artista. Si cumplían estos requisitos se llevaban la obra. Fueron ocho cuadros que funcionaban como políptico y se presentaron siempre en un espacio pintado de negro.



Julio, 2000, 100x70 cm., óleo, esmalte y **Klemm**, 2000, 100x70 cm., óleo y esmalte

mezcla epoxi s/tela

sintético s/tela

Siguió la serie *9490T* (2002/03) en la que representa ocho figuras iguales envueltas en vestidos objeto que aluden a lo fetiche y al sadomasoquismo. Cuero, cadenas, tachas y vinilo se incorporan a la tela de un fondo violeta de pintura industrial cuyo código da el nombre a la serie.

Luego siguen las series del *sillón azul* y la del *sillón rojo*. A partir de ellas comienza a dedicarse exclusivamente a la pintura sin agregar ningún otro tipo de material al soporte. También se inicia en la labor fotográfica, realizando sus propias tomas a los modelos que posan sentados en los sillones. Todos pertenecen a su entorno cercano y están relacionados de alguna manera con el universo del arte. Las miradas vacías muestran un estado entre la belleza y la oscuridad, porque sostiene que nada es absoluto.

Una de sus obras sobresalientes es *Zoe I*, con la cual obtiene una Mención de la Fundación Klemm en el año 2008. En ella se presentan los elementos que van a ser una constante en los trabajos hasta la actualidad, estos son: las fotografías realizadas con luz artificial, el empleo del PhotoShop y la recarga de estampas. La idea era hacer una

reinterpretación de la *Danae* de Klimt, Zumblick se apropia de la imagen del pintor y le imprime su estilo, su obra parte de esa imagen, de uno de los artistas que declara que más la enamora. Pero sobretodo:

Me enamora la idea de la posmodernidad donde como pintora puedo posicionarme en cualquier momento de la historia del arte. Por supuesto, contando con la técnica suficiente para hacerlo. Entonces juego muchísimo con eso, con lo decorativo, con lo conceptual, con recreaciones de la estética *trash*. Puedo hacer todo, porque total sigo siendo yo, pinto y hago lo que quiero.¹⁹⁰

Zoe I, por el contrario de la *Danae* de Klimt y las de los demás pintores que la representaron a lo largo de la historia, se presenta vestida. Con un vestido de mangas cortas negro en cuya falda, por sobre las rodillas, que se percibe suelta y amplía a través de los pliegues, se estampan flores simples y de colores planos, algunas rayadas, con hojas y lunares que en los límites de la prenda comienzan a confundirse con las estampas de la tela en la que *Zoe* descansa. Presentando una pose más relajada que la figura de Klimt, compartiendo con ella quizás lo desordenado del cabello, cargado de ondas o rizos, pero distinguiéndose en la mirada, ya que no duerme, presenta sus ojos bien abiertos, aunque se encuentren vacíos, como los ojos de la totalidad de los retratados por Zumblick. Zapatos de tacón rojo y guantes de seda magenta completan el vestuario de la modelo que ocupa el centro de la imagen. Rodeada por dos paños de telas estampadas, una con fondo rojo salpicada con lunares de diferentes tamaños: verdes, blancos, negros, amarillos y rosas, que es la que aparece en el ángulo inferior derecho, en un pequeño sector a la izquierda y en la

¹⁹⁰ Entrevista a Thais Zumblick, Buenos Aires, Enero de 2011.

parte superior central. Sobre este, otro paño de diferente estampado recorre horizontalmente el cuadro, cargado de pliegues y sombras, con estampas florales sueltas y ondulantes que presentan casi la totalidad de los colores con predominio del azul, el negro y el verde. El cuadro tiene puntos realistas y puntos muy pop, Zumblick manejó una paleta de colores por separado para abordar estos dos aspectos. La obra mide un metro por dos, presenta un alto grado de saturación y la armonía se percibe porque cada estampado va compartiendo con los siguientes determinados pigmentos y ciertos aspectos formales.



Zoe 1, 2008, 100x200 cm., óleo s/tela.

A partir de aquí, y con los tres elementos incorporados, sus obras comienzan a tomar otra directriz. Sus modelos actuales se vinculan con la galería *Apetite*, lugar que frecuentaba y que la llevó a constituir una segunda generación de modelos para sus trabajos.

Como hemos visto ambas artistas hacen un uso exhaustivo de este motivo pictórico en la totalidad de sus recorridos plásticos. Haciendo alusión en cada caso a sus mundos personales y a vivencias significativas. Antoniadis desde las imágenes familiares, desde su infancia y desde los repertorios formales que encontraba en su hogar. Sus personajes, aunque presentan rostros planos, aluden en su mayoría a gente de su entorno, pero al darles este tratamiento pretende envolverlos en el anonimato. Zumblick también utiliza personajes

de su círculo íntimo, desde su hijo hasta personalidades del arte, creando sus propias escenas de un carácter más dramático y con un tratamiento realista particular a partir de su formación autodidacta.

Mujeres que integran el panorama artístico, en el primer caso desde los ochenta y en el otro desde la década siguiente, vinculando sus producciones visuales con sus recorridos biográficos. Disímiles en ambos casos, pero emparentados por un motivo pictórico. Motivo que históricamente se encuentra vinculado con el universo femenino de la domesticidad y las labores de aguja. Y aunque en ninguno de los dos casos se hace una referencia enfática a la condición de mujer no pueden desconocerse en sus trabajos las referencias a cuestiones de género. Cuestión que forma parte de sus universos íntimos.

Referencias bibliográficas

Fliedl, Gottfried. (2006). *Klimt*. Colonia: Taschen.

Jackson, Lesley. (2002). *Twenty Century Pattern Design*. New York: Octopus Publishing Group.

Lebenglick, Fabián. (2006). “Sobre genealogías pictóricas”. En: catálogo exposición *Domus Referencial*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta.

López Anaya, Jorge. (2005). *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600 – 2000)*. Buenos Aires: Emecé.

Matisse, Henri. (2010). *Escritos y consideraciones sobre el arte*. Madrid: Paidós.

Oliveras, Elena. (2006). “Psiquismo y decorativismo”. En: catálogo exposición *Domus Referencial*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta.

LA BARRANCA Y EL RÍO: GRABADOS DE RICARDO WARECKI HACIA 1944

Elisabet Veliscek

CIAAL-UNR

Un escritor y dos artistas

Hacia mediados de los años cuarenta, Ricardo Warecki y Santiago Minturn Zerva elaboraron una serie de pequeños grabados a los fines de ilustrar el libro *La barranca y el río*, del escritor rosarino Abel Rodríguez. Perteneciente al Grupo Boedo desde sus inicios en 1926, este autor desarrolló una literatura vinculada al mundo del trabajo a partir de su propia experiencia como obrero de la construcción¹⁹¹ (Uribe, 2010). El volumen de cuentos, organizado en buena medida a través de narraciones pesimistas sobre personajes taciturnos imbuidos en el vacío de la soledad, fue editado en 1944 por el Círculo de Prensa de Rosario, una institución inaugurada a fines del siglo XIX que congregaba a periodistas locales. Warecki, artista autodidacta y periodista de profesión, se desempeñó como miembro de este organismo trabajando como corresponsal de la prensa gráfica y escrita durante varios años.¹⁹² En este marco, su continuo quehacer periodístico operaba en

191 En una entrevista de 1976 realizada por Reynaldo Uribe, Elias Castelnuovo destacaba: “Veníamos de la clase obrera y la mayoría trabajaba [...]. Abel Rodríguez era albañil y yo, linotipista. Trajimos un mundo desconocido para nuestra literatura, que era el mundo del trabajo, y escrito por los mismos trabajadores”.

192 Debido a su colaboración con esta entidad fue contratado circunstancialmente por una de las mayores redes empresariales consagradas a los medios de comunicación como las Organizaciones Globo de Brasil, a

primera instancia como un sustento económico alternativo que también brindaba al creador una serie de privilegios. Tales beneficios, adquiridos en su labor cotidiana como dibujante de planta, consistían en los vínculos establecidos con diversas personalidades de la cultura literaria y del arte que habitualmente colaboraban en dichas publicaciones, la posibilidad de ejercer una escritura ocasional que podía ser redentora a nivel personal y finalmente el ejercicio en la ilustración de cuentos, relatos y poemas divulgados asiduamente en los suplementos dominicales.

Al advertirse que las primeras manifestaciones públicas de Warecki estuvieron secundadas por una abundante cantidad de imágenes impresas en los periódicos locales, su incipiente actividad de ilustrador, pensamos, adquiere una nueva significación y una mayor relevancia en el contexto de su obra temprana. A partir de la difusión de estas láminas, el creador logró una modesta visibilidad entre sus pares pintores, reintroduciendo formas de calidad y elevando la jerarquía estética de periódicos y revistas. Ello mediante temáticas locales moduladas según las innovaciones del modernismo artístico e inspiradas en los nuevos realismos vinculados a lo que en Francia se denominó “retorno al orden”, concepto que reflejó un deseo de serenidad y de recuperación de las tradiciones clásicas durante la experiencia traumática de la Primera Guerra Mundial. Estos lenguajes figurativos fueron reivindicados en un primer momento por la historiografía europea a fines de los años sesenta y estudiados posteriormente con creciente intensidad desde diversos ángulos y latitudes¹⁹³ (Clair, 1999: 11-12).

fines de trabajar como corresponsal en la prensa escrita. Comunicación personal con Ricardo Truffer Warecki, 8.VII.2012.

193 Según Jean Clair, fue Emilio Bertonati “quien sacó a luz la otra historia de la modernidad. Diez años antes de la exposición de Berlín [el autor refiere a *Tendenzen der Zwanziger Jahre*, 1978], en 1968, publicaba en la *Galleria del Levante*, en italiano y en alemán, una monografía, *Aspetti della Nuova Oggettività. Aspette der Neuen Sachlichkeit*, importante punto de partida de dicho redescubrimiento”. El

Independientemente de la vasta amplitud de obras ilustradas en la Argentina a partir de los años veinte, *La barranca y el río* reviste especial trascendencia en el interior de la actividad artística de Ricardo Warecki. En efecto, los escasos volúmenes conservados de esta única edición comprenden una serie de seis estampas xilográficas y una ilustración en la portada. Estas imágenes permiten concebir en su totalidad una coherencia estilística acorde a las nuevas formas del realismo que por aquellos años el artista cultivaba, las cuales conjugaba con representaciones sensibles que hallaron un correlato próximo en sus pinturas. Fundamentalmente en los retratos al óleo dedicados a su mujer y a su pequeña hija, evocaciones nostálgicas sobre las relaciones afectivas del círculo íntimo y la pureza espiritual, elaboradas con un cromatismo cercano a los azules violáceos, los ocre y rojos característicos de los períodos azul y rosa de Pablo Picasso. Pigmentos que, asociados a las figuras abatidas y acodadas del pintor rosarino, adquirirían nuevas connotaciones simbólicas.

Por otro lado, junto al grupo de láminas efectuadas por Warecki, pueden hallarse en el mencionado volumen nueve pequeñas estampas de Santiago Minturn Zerva. Se trataba éste de un reconocido grabador y pintor abocado principalmente a la representación de paisajes inhóspitos del barrio y del arrabal, escenas que naturalmente coincidían con las temáticas regionales abordadas en los relatos de Abel Rodríguez. Durante el transcurso de los años cuarenta y cincuenta, los itinerarios estéticos de ambos grabadores se cruzarían en diversas ocasiones. Además del espacio compartido en la edición gráfica del libro, tanto Warecki como Minturn Zerva fueron integrantes de la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes. Este variado colectivo de clara orientación moderna, proponía desde 1942

historiador menciona aún tres exposiciones significativas que tuvieron curso a lo largo de la década del setenta, las cuales fueron completadas en profundidad y extensión hacia los años ochenta.

una alternativa política y cultural en defensa de la democracia y la libertad ante la conflictiva coyuntura atravesada a nivel nacional e internacional. Años después, en octubre de 1949, participarían además en la exposición precursora del Grupo Litoral, formación vinculada a la expansión del modernismo estético en Rosario y constituida formalmente un año después.¹⁹⁴

Algunos de los tacos tallados por Warecki¹⁹⁵ para el compendio de cuentos ponen al descubierto, a través de una labor minuciosa sobre matrices de reducidas dimensiones, la enorme habilidad técnica e inventiva desplegada por este creador autodidacta, cuya obra precedente al recién aludido Grupo Litoral, acumuló gruesas capas de polvo sin recoger mayores fortunas dentro del campo artístico local (Bourdieu, 1969: 135-182). La autodidaxia de Warecki tuvo, no obstante, algunos referentes cercanos. Su gusto por la artesanía y el arte provenía de una larga tradición familiar dedicada al oficio de la ebanistería, siendo su padre –un inmigrante polaco– quien le transmitiera el conocimiento de la talla e incrustación de la madera, el uso de materiales cortantes como gubias, buriles, cuchillas y el deleite por la impresión artesanal que detentara la huella del trabajo manual. Esta capacidad para reconocer los tipos y espesores adecuados de madera con sus nudos y vetas particulares lo arrimó pronto a una necesidad expresiva que traspasaba las pautas aprehendidas en el oficio familiar. El recurso de la xilografía resultó, ineludiblemente, el medio que manipulara durante sus primeros años de indagación en las representaciones gráficas hacia la década del treinta, pero que sugestionaría y determinaría en gran parte su labor posterior, pues el grabado acabó moldeando un terreno abundante en el cuerpo de su

194 Entre la nómina de artistas participantes de esta muestra figuraban: Leónidas Gambartes, Juan Grela, Francisco García Carrera, Domingo Garrone, Oscar Herrero Miranda, Alberto Pedrotti, Santiago Minturn Zerva, Carlos Uriarte, Ricardo Warecki y Jacinto Castillo. Algunos de los itinerarios recorridos por esta agrupación pueden consultarse en: Fantoni, Guillermo (2011). *La diversidad de lo moderno. Arte de Rosario en los años 50*. Buenos Aires: Fundación OSDE.

195 Conservados por su nieto, Ricardo Truffer Warecki.

obra temprana, aquella fuertemente influenciada por los realismos de entreguerras que ahora intentamos visibilizar en el interior de su producción.

En función de estos análisis, las estampas de Warecki operan como dispositivos visuales integrados al contenido literario, conformando narrativas múltiples donde las ondulaciones del río, los habitantes de la ciudad y el horizonte de las islas del Paraná organizan tanto las imágenes como las palabras. Estas ilustraciones podrían enmarcarse dentro de una concepción tradicional, que en la modernidad fue perdiendo fuerza, acerca de la escritura y la imagen como artefactos culturales aislados y enfrentados desde los tiempos de la era cristiana occidental¹⁹⁶ (Tomás, 2005: 19-128). Dicha coyuntura apela, no obstante, a una densa articulación estudiada por la historiografía reciente entre el arte y el conocimiento, entre la representación estética y la cultura del saber libresco, que Warecki comprendió en todas sus dimensiones.¹⁹⁷

Exposiciones gráficas e influencias didácticas

La presencia de un escritor reconocido durante la época como era Abel Rodríguez, se conjuga con las formas narrativas ilustradas por estos dos artistas que efectivamente estaban adquiriendo cierto prestigio dentro del círculo gráfico local. Es ineludible rescatar

196 Desde los tiempos cristianos se estimuló la defensa de la palabra escrita como instrumento más cercano al espíritu en oposición a la incultura conferida a la sensorialidad.

197 Desde las últimas décadas se han publicado una serie de investigaciones sobre las imágenes como elementos de gran significancia en la construcción de sentidos literarios. Entre la amplitud, mencionamos las últimas ediciones referidas a casos particulares: Fernández, Sandra (2010). *La revista El Círculo o el arte de papel. Una experiencia editorial en la Argentina del Centenario*. Murcia: Universidad de Murcia.; Malosetti Costa, Laura; Gené, Marcela (comp.) (2009). *Impresiones porteñas: imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.; Artundo, Patricia (dir.) (2008). *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

una serie de posibles proyecciones estéticas o pedagógicas, las cuales pudieron haber actuado como influjos innovadores durante el periodo de la Segunda Guerra Mundial. En este ámbito, resultan particularmente significativas las exhibiciones de grabados nacionales que hacia los años cuarenta tuvieron curso en el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”. Entre las más destacadas figuran la *Exposición Nacional de la Historia del Grabado* en 1941 o *El grabado en la Argentina* inaugurada en octubre de 1942 en el marco del programa cultural sostenido por Hilarión Hernández Larguía, director del museo desde 1937. El ambicioso libro-catálogo que completaba la exhibición, brindaba una abundante cantidad de reproducciones de las obras montadas y un amplio texto introductorio de los hermanos Alejo y Alfredo González Garaño, ambos eruditos y respetados coleccionistas. Poco antes, en octubre de 1941, el museo fue sede de otra significativa muestra en base a la colección de estampas de Federico Müler, con láminas de afamados artistas europeos como Alberto Durero, Rembrandt, James McNeill Whistler y el sueco Anders Leonard Zorn, patrocinada por la Dirección Municipal de Cultura, entidad que tras su creación, paralela al Museo Municipal en 1937, había estimulado considerablemente los despliegues culturales.¹⁹⁸

Un intento de propiciar una ampliación de estas producciones gráficas, a partir del proyecto desarrollado por Hernández Larguía desde el museo, encontró cristalización en 1943 con la creación del Salón de Grabado Rosarino. Constituía éste un espacio alternativo a los tradicionales salones de Rosario volcados habitualmente hacia lo pictórico, tal vez por las amplias posibilidades de obtener mayores galardones con obras de formatos menos reducidos. Las dimensiones restringidas del grabado, disminuían además su costo dentro

¹⁹⁸ La Dirección Municipal de Cultura se encargaba de organizar ciclos de conferencias, charlas y muestras plásticas, las cuales en su mayoría tenían espacio en el Museo Municipal de Bellas Artes.

del mercado del arte, ubicándose regularmente a un tercio o aún menos de la cotización sugerida para las pinturas.¹⁹⁹ Si bien ninguna de las obras presentadas por Warecki, tanto en el primero como en el segundo salón de grabado de 1943 y 1944 resultaron premiadas, constituyeron no obstante, un referente decisivo a la hora de su valoración pública como artista. Dichas exposiciones pudieron haber actuado aun, a modo de un parteaguas para el pintor rosarino al darle validez oficial a una técnica que él asociaba, por tradición familiar, a la práctica de la artesanía o la ilustración literaria. Su extensa habilidad en el manejo de la xilografía, una de las primeras modalidades aprendidas y empleadas,²⁰⁰ ubicó al artista dentro del incipiente círculo de grabadores, aunque luego no se haya profundizado ni sostenido esta premisa, ante todo, por gran olvido de la crítica local.²⁰¹

Paralelamente a las colecciones expuestas en el Museo Municipal, de las cuales Warecki pudo nutrir su repertorio iconográfico hacia principios de los años cuarenta, resulta indudablemente significativa en el mismo periodo la adquisición del ejemplar *Woodcuts and wood engravings: how I make them*²⁰² del grabador alemán radicado en Norteamérica, Hans Alexander Mueller. En los diferentes capítulos, este original tomo instruía sobre las técnicas y procedimientos para la impresión de una estampa de calidad, incorporando una sección entera sobre la xilografía en la ilustración de libros. Tema éste que suscitaba un evidente interés en el pintor rosarino, quien desde los años treinta elaboró un enorme acervo de láminas gráficas con el objeto de decorar e ilustrar el interior de

199 Al observar algunos catálogos de los primeros años cuarentas en Rosario, la mayor cantidad de grabados rondaba entre los \$100 y \$150, mientras que las pinturas se posicionaban en un mejor rango entre los \$300 y los \$1.000. Un caso paradigmático es el óleo “Músicos” de Julio Vanzo, valorado a \$1.100 en el Cuarto Salón Anual de Artistas Rosarinos de 1943, mientras la xilografía “Mi amigo Fisher” de Ricardo Warecki estaba estimada en unos escasos \$100.

200 Lamentablemente los primeros tacos xilográficos del artista no fueron conservados, sin embargo, Ricardo Truffer Warecki insistió en este primer aprendizaje sobre la talla de la madera.

201 Si bien Warecki es mencionado en contadas ocasiones como un grabador moderno, sólo ha subsistido en aquellas páginas el registro de su nombre y su posterior participación en el Grupo Litoral.

202 Publicado en 1939 por Pynson Printers, New York.

diversas revistas, periódicos y libros. La estética de trazos filamentosos para simular el movimiento del agua o del cielo, así como el tipo de iconografía vinculada a la vida moderna que el grabador alemán empleara, pudieron haber resultado aún en evocaciones directas para las maderas de *La barranca y el río*.

En la misma medida, las iniciales firmadas por Mueller en sus planchas consistían usualmente en una reducción de su nombre completo a siglas o directamente una “M” en alusión a su apellido, cuestión que Warecki repitiera en sus imágenes, por medio de la letra “W”, y ocasionalmente con la abreviatura “War”. Más allá de este último dato, resulta claramente sugestiva la influencia pedagógica que el volumen ejerciera sobre el pintor, sobre todo aquellas secciones dedicadas a las técnicas de tallado para obtener áreas grises mediante texturas de puntos y líneas entrecruzadas, o las versiones más plásticas y sintéticas de los linóleos. No obstante, y pese a que buena parte de las estampas de Mueller presentaban lenguajes esquemáticos vinculados a formas personales e intuitivas de un expresionismo moderado, Warecki pudo optar por aprehender aquellas facturas estéticas que correspondían al tipo de imagen que como artista quería producir y divulgar. El apasionamiento distintivo del movimiento vanguardista no correspondía, por ende, con la realidad objetiva y descriptiva propia del periodo de entreguerras que el pintor rosarino proponía de modelo en sus primeras obras. De todos modos, no podemos ser renuentes al indudable valor que este ejemplar albergaba como dispositivo pedagógico y catálogo visual.

Agua dulce y melancolía

A la luz de estas consideraciones, diversos elementos procedentes de la construcción manual o de la naturaleza tales como el agua terrestre, la vegetación selvática, las embarcaciones de madera y los tipos humanos locales, constituían los temas y piezas medulares que se reiteraban a lo largo de las ficciones narradas, pero también en las imágenes impresas. Si bien los grabados de Santiago Minturn Zerva otorgaban un énfasis especial a la plasticidad de las líneas serpenteantes y el entramado de texturas, como solía exhibir su particular estilo, las xilografías de Warecki poseían, en cambio, una cualidad narrativa inmersa en un realismo figurativo de cierta poeticidad, donde las figuras lucían en su mayoría ensimismadas y perdidas en pensamientos íntimos en una atmósfera de melancolía. En la estampa elaborada para el cuento “El pescador y el cuentista”, un hombre reposa sobre una roca a la orilla del río, inclinando su cuerpo hacia adelante con la cabeza baja y la mirada fija entre el borde de la tierra y las aguas. Sus brazos extendidos sostienen una caña de pescar mientras espera y su pensamiento oscila de un lado para el otro, como si no tuviera mejor cosa que hacer. En la soledad de la escena, un curioso personaje de lentes parece observar misteriosamente, probablemente sea el cuentista, el mismo narrador omnisciente que puede cambiar con sus solas palabras el devenir del personaje. Una profunda indiferencia y desasosiego invaden el ambiente. La cabeza pesada y vencida del hombre junto a las aguas oscuras del Paraná y el horizonte lejano de las islas acrecientan una melancolía saturnina.²⁰³

203 Sobre la vinculación de los motivos melancólicos con el arte europeo consultar: Clair, Jean. *Malinconia*. Ob.cit. En relación a las figuras absortas y ensimismadas en la pintura francesa de mediados del siglo XVIII: Fried, Michael (2000). “El predominio del ensimismamiento”, en: *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna*. Madrid: A. Machado Libros. pp. 23-89.



1. Xilografía para “El pescador y el cuentista”, 1944

Al observar el famoso tratado *Iconología* de Cesare Ripa, encontramos a grandes rasgos que las descripciones de la Melancolía, de la Meditación y de la Negligencia, (1764/67: 70, 90, 210) todas caracterizadas por la gravedad anímica, la cabeza inclinada y la distracción espiritual coinciden en sus formas con el ensimismamiento del pescador ilustrado por Warecki, envuelto en la pesadez del recogimiento solitario y el explícito fastidio de la actividad, donde los peces no pican y el corcho ondea sobre la superficie de las aguas umbrías. Ya Gastón Bachelard (2011: 74-110) había estudiado las vinculaciones de las aguas pesadas y oscuras con la melancolía,²⁰⁴ así como la mezcla de la tierra y el agua que da la pasta, o en este caso, el lodo extendido sobre en el terreno profundo del Paraná y sobre las barrancas o depresiones de tierra y barro. Estos encuentros entre personajes, mentalmente opacados e inmersos en espacios aislados embebidos en aguas turbias y polvo arenoso, eran ponderados por Abel Rodríguez a lo largo de los diez cuentos

204 Particularmente el autor dedica un capítulo en el cual estudia cómo las aguas inmóviles y profundas pueden asociarse a las ensoñaciones funestas ligadas, por un lado, a la muerte y el suicidio, o bien, a la meditación intelectual y la melancolía.

que el volumen compendiaba. Roberto Giusti señalaba en el prólogo sobre la entelequia macabra que subyacía en los relatos del escritor rosarino, aludiendo que sus figuras

Son vencidos, vagabundos, extraviados, ex-hombres. Si bien en toda nuestra literatura de la derrota física y moral se advierte el imponderable influjo de Gorki, los vencidos de este libro pocas veces lo son porque la máquina social los haya triturado. Antes son víctimas de sus pasiones, de su abulia, de la lujuria, en una palabra, del *barro* de que estamos amasados, a veces de la misma naturaleza que aprisiona a los hombres como tela de araña (1944: 13-14).

Las profundidades del barro negro y viscoso son mencionadas en varios párrafos por el crítico literario como una metáfora de la oscuridad interior de los personajes, cuyas historias están entrelazadas por la muerte, el abismo psicológico y la extensión del río. Un río que no se presenta distante y como fondo de un paisaje, sino que es activo y navegado por pequeñas embarcaciones, pero también es entorno visual y sirve directamente a las necesidades nutricias de bebida y alimento. El barro “grueso y pegajoso” –como advertía el escritor– se desprende desde la cima de la barranca depositándose en el fondo del río, arrastrando y abatiendo con su fuerza a las embarcaciones ancladas. Tal era la presencia vital de este elemento natural en la confección de los relatos e imágenes.

En el grabado inspirado en el cuento “La barca” se observa el mismo predominio del agua dulce, el horizonte isleño y el cielo nebuloso. Imagen que esconde, bajo una aparente serenidad, una trama de sangre y pasión amorosa entre un marinero taciturno y una dama que vivía en el interior de las islas rodeada de serpientes venenosas. La estampa recrea el momento del atardecer en el que navegante con su pipa siempre encendida regresa

de la isla conduciendo su barca colmada de troncos, mientras su amante destella en su rostro el entusiasmo de cruzar las aguas por primera vez para conocer la ciudad. La quilla del barco golpea con fuerza el oleaje mientras las velas infladas por el viento sugieren el movimiento veloz de la nave, en contraste con el horizonte calmo del paisaje hacia el fondo. Una vez más, el cielo, la tierra y el río se unen al relato lúgubre: la sangre fluye sobre la madera de la barca y las aguas turbias se espesan generando una atmósfera agobiante.

Conforme a estos análisis, las imágenes de Warecki podrían vincularse a la amplia tradición narrativa del grabado en madera que tuvo un fuerte peso como sustento del libro escrito. La analogía entre la historia literaria y visual en estos casos resulta de un complemento fundamental, ya que sin las láminas estampadas en su inherente blanco y negro, las narraciones no adquirirían el peso descriptivo y sensorial que transfieren al lector, y en consecuencia, parte del encanto ficcional se disiparía. Y si bien estas planchas gráficas no proponían generar ningún tipo de ruptura innovadora, no estaban exentas, sin embargo, de una función moderna en cuanto a sus formas sintéticas de representación. Los entramados de líneas en el agua y las nubes envueltas en volúmenes de filamentos recuerdan a algunas xilografías de Mueller, cuyo libro mencionamos como parte del catálogo que Warecki archivaba en su estudio. Mediante el persistente trabajo artesanal en el taller, el pintor logró una destreza inusitada que fue perfilando un camino hacia una síntesis moderada de las formas figurativas.



2. Xilografía para “La barca”, 1944.



3. Xilografía para “La madre”, 1944.

Entretanto, la melancolía asociada al agua, ha de reiterarse en un contexto diferente dentro del relato “La madre”, una escena de ensueño criminal en la que un niño apesadumbrado por visiones fantásticas imagina a su padre asesinando brutalmente a su madre, de manera que todas las noches el joven espera la llegada de su progenitor sentado en el umbral del zaguán. La hoja ilustrada exhibe a un niño entumecido por el sueño, con sus manos entrecruzadas y la mirada perdida. Por detrás, un pasillo en perspectiva se recorta en la oscuridad nocturna dejando entrever la silueta del padre avanzando hacia una puerta. En un plano más profundo la iluminación lunar baña lo que parecería ser el patio de la vivienda. No obstante, podría pensarse aun en un espacio abierto en el interior del hogar, lo que reforzaría el clima metafísico y surrealista del ensueño descripto. La preponderancia del negro en alusión simbólica a la noche y a la confusión psicológica de una constante

pesadilla, así como la vestimenta de los personajes que por su abrigo remite a las estaciones otoñales, son signos sugestivos de las formas melancólicas, fundamentalmente si consideramos que el estado crepuscular, la noche y las estaciones frías aparecen regidas bajo el signo de Saturno²⁰⁵ (Clair, Ob.cit.: 79-80).

La xilografía inspirada en “Municiones a bordo” si bien ha de basarse en el contexto del paisaje ribereño, posee como sostén argumentativo la arbitrariedad del hombre y la ambigüedad de la doctrina religiosa. Hilvanadas a través de una mordaz sátira, estas temáticas presentaban seguramente por aquellos años la incomodidad de la polémica y la abstracción de conceptos tales como la fe cristiana o la avaricia. Ante la dificultad de un texto imbuido en cierta crudeza y oblicuidad, Warecki optó por representar un momento preciso de la narración.

Una noche de luna en que las casas blancas del pueblo parecían más blancas y en que se sentía también en todas las cosas la presencia de algo distante y divino, don Jorge, prendido del brazo del ecuatoriano, se tambaleaba por las calles desiguales. Andaba y se detenía a los pocos metros. Porfiaban los dos por contarse una historia de su lejana juventud. (Rodríguez, 1944: 91)

Los dos amigos que habían apartado sus gustos asiduos por las bebidas alcohólicas se encauzaban ahora a una vida de redención espiritual, que no subsistiría demasiado tiempo. En el anochecer del barrio representado, la hilera de casas bajas y techos blancos pintados a la cal se alinean sobre un horizonte encumbrado, truncado por un cielo nocturno

205 El anochecer, como afirma Jean Clair “Es, según la doctrina pitagórica de los cuatro temperamentos, el periodo del día durante el que predomina en el cuerpo la circulación de la bilis negra (...). Corresponde, en el ciclo de las estaciones con el otoño, que precede al invierno”.

enmarcado en la redondez de una luna llena. El formato longitudinal acentúa el empinado sendero irregular y el horizonte espeso de la noche, mientras los camaradas ebrios conversan tambaleándose en un primer plano.

La oscuridad de aquellos relatos, atravesados principalmente por la muerte y la soledad, fue bien recibida en un ambiente cultural habituado a las imágenes basadas en la indiferencia y el desasosiego humano. En este sentido, las narraciones de Abel Rodríguez y las consiguientes imágenes de Warecki, lejos de propiciar un estado anímico desconocido, se inscribían en el repertorio de los movimientos artísticos dedicados a la crítica social. Desde la década del veinte los Artistas del Pueblo, agrupación anarquista integrada por José Arato, Adolfo Bellocq, Guillermo Facio Hebequer, Agustín Riganelli y Abraham Vigo, proponían una cruda mirada sobre la realidad del mundo obrero y la vida en los suburbios bonaerenses, en estrecha afinidad con el Grupo de Boedo por su literatura de contenido social, movimiento vanguardista que Abel Rodríguez integró a partir de su colaboración en la editorial “Claridad”. De modo similar, hacia 1934 la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario, cuyos integrantes militaban en el seno del Partido Comunista, desarrolló una pintura mural en objeción a la alienación y desocupación acrecentada por la crisis económica.

A pesar de tratarse de ilustraciones ceñidas al libro, éstas constituían aún parte del acervo artístico del creador rosarino. Con ello queremos señalar que sus estampas confeccionadas para espacios concretos no se desvinculaban de la producción plástica realizada con propósitos y búsquedas personales, pero ciertamente actuaban como elementos alternativos dentro de su obra. Las maderas talladas sin fines editoriales habitualmente consistían en escenas de barrio, retratos de amistades, la apoteosis del progreso o la interpretación de actos literarios que evocaban la pasión del artista por ciertos

textos célebres. Durante los últimos años de la Segunda Guerra, estos grabados inspirados en temáticas locales sobre la cotidianidad de las relaciones humanas formaron un cuerpo de obra *en y sobre* la periferia. Una posición estética muy modesta, que Ricardo Warecki entretejía cuidadosamente ubicándose casi en los márgenes de las instituciones hegemónicas.²⁰⁶

Referencias bibliográficas

Artundo, Patricia (dir.). (2008). *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Bachelard, Gastón. (2011). “Las aguas profundas, las aguas durmientes, las aguas muertas, “el agua pesada” en la ensoñación de Edgard Poe” en: *El agua y los sueños*. México, FCE, pp.74-110.

Bourdieu, Pierre. (1969). “Campo intelectual y proyecto creador”, en: Poullion, Jean et al.. *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI Editores, pp. 135- 182.

Clair, Jean. (1999). *Malincolia. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*. Madrid: Visor.

Fantoni, Guillermo. (2011). *La diversidad de lo moderno. Arte de Rosario en los años 50*. Buenos Aires: Fundación OSDE.

Fernández, Sandra. (2010). *La revista El Círculo o el arte de papel. Una experiencia editorial en la Argentina del Centenario*. Murcia: Universidad de Murcia.

206 Pensamos el término Institución en su “efectiva *autoidentificación* con las formas hegemónicas” según lo desarrollado por Raymond Williams (2009:163).

- Fried, Michael. (2000). “El predominio del ensimismamiento”, en: *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna*. Madrid: A. Machado Libros, pp. 23-89.
- Malosetti Costa, Laura; Gené, Marcela (comp.). (2009). *Impresiones porteñas: imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- Mueller, Hans Alexander. (1939). *Woodcuts and wood engravings: how I make them*. Pynson Printers, New York.
- Ripa, Cesare. (1764/67). *Iconologia del cavaliere*. Perugia: Nella Stamperia di Piergiovanni Costantini, Tomo quarto.
- Rodríguez, Abel. (1944). *La barranca y el río*. Rosario: Círculo de Prensa de Rosario.
- Tomás, Facundo. (2005). *Escrito, pintado: dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo*. Madrid: A. Machado Libros.
- Uribe, Reynaldo. (2010). “No teníamos otro horizonte que la revolución”, en: *Sudestada. Cultura, política y actualidad*, n° 90, Buenos Aires: julio de 2010.
- Williams, Raymond. (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta.

Durante dos días, el 30 y el 31 de octubre del 2012 se llevó a cabo el XI Encuentro de Arte, creación e identidad cultural en América Latina en la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR. Congregados por el tema *Paradigmas teóricos y lenguajes simbólicos en América Latina* profesores, estudiantes e investigadores de universidades nacionales y extranjeras se dieron cita para exponer sus trabajos en torno a la formación de un sistema crítico de cuño del propio suelo en el marco de una enriquecedora discusión acerca del efecto devastador de la globalización en las identidades nacionales y la resistencia de los creadores del continente a las concepciones eurocentristas que excluyen a las grandes mayorías étnicas e intentan borrar desde hace siglos las memorias de los pueblos iberoamericanos. Fieles a nuestros objetivos de un movimiento de profesores, alumnos y artistas, que desde hace once años se comprometió en construir con la reflexión y la creación un pensamiento alternativo al impuesto por los centros del poder cultural continuamos, pues, reunidos en torno a ejes como el criollismo, las resistencias artísticas durante las dictaduras del Cono sur, el arte argentino, el barroco y el neobarroco, la literatura latinoamericana, la resistencia indígena y la historia de la ensayística y crítica política de intelectuales argentinos.

El presente libro reúne los trabajos exhibidos en ese Encuentro, que fue organizado por el Centro de estudios y creación artística en Iberoamérica (CECAI). Dicho Centro tiene entre sus objetivos fundamentales el estudio de la historia social y cultural del Continente Iberoamericano desde sus orígenes hasta la contemporaneidad; y la investigación y difusión de obras literarias o artísticas que provengan de Sudamérica, Mesoamérica y el Caribe.



ISBN 978-987-29136-0-1



9 789872 913601