

ISSN 0556-6134

Revista de
Literaturas Modernas
Vol. 43
Nº 2

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

julio-diciembre
2013

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

Vol. 43, Nº 2, 2013, Mendoza (Argentina). ISSN 0556-6134



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS

© 2013 by Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo

Instituto de Literaturas Modernas
Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras
Domicilio y correspondencia postal
Centro Universitario. Parque General San Martín, Mendoza, Argentina
Teléfono: 54-261-4135004, interno 2212

e-mail: revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar

Suscripciones y canje

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

Diagramación: Clara Luz Muñiz

Armado e impresión: personal de la Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras

Impreso en Talleres Gráficos de la Facultad de Filosofía y Letras
de la Universidad Nacional de Cuyo
Mendoza, 2013

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

Revista

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

Vol. 43, Nº 2 (2013). 21 cm.

170 pp.

ISSN 0556-6134

Anual

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

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

Fundada en 1956, aparece impresa una vez por año. También puede accederse a ella a través de la Biblioteca Digital de la Universidad Nacional de Cuyo

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

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

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

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

El título de la revista puede abreviarse con las siglas *ReLiMo*.

Directora (2012-2014): Hebe B. Molina

Secretaria de redacción: Susana Tarantuviez

Miembros:

Claudia Garnica

Gloria Hintze

Marcela Raggio

Fabiana Varela

V. Gustavo Zonana

Reseñas:

Luis Emilio Abraham

Lorena Ivars

Consejo asesor

Pedro Luis Barcia (Conicet, U. Austral)

Nidia Burgos (U. Nacional del Sur)

Beatriz Curia (Conicet-UBA, U. del Salvador)

Alfredo Luzi (U. di Macerata, Italia)

Javier de Navascués (U. de Navarra)

Adolfo de Nordenflycht (P. U. Católica de Valparaíso)

Cristina Piña (U. Nacional de Mar del Plata)

Emilia Puceiro de Zuleta (U. Nacional de Cuyo)

Melchora Romanos (U. de Buenos Aires)

Gloria Videla de Rivero (U. Nacional de Cuyo-Conicet)

Comité de redacción

Luciana Benítez Schaefer

Pablo Colombi

Marta Marín

Carlos Solanes

Colabora en este número:

Graciela Caram

Comité académico-científico (referato)

Sandro Abate (U. Nacional del Sur-Conicet)

Marcela Arpes (U. Nacional de la Patagonia Austral)

Aníbal Biglieri (U. of Kentucky, USA)

Jorge Bracamonte (U. Nacional de Córdoba-Conicet)

Rose Corral (El Colegio de México)

Darcie Doll (U. de Chile)

Antonio Roberto Esteves (UNESP, Brasil)

Geneviève Fabry (U. Catholique de Louvain)

Pura Fernández (CSIC, España)

Miguel Gomes (U. Connecticut-Storr, USA)

Isabel Hernández (U. Complutense de Madrid)

Yanina Leonardi (U. de Buenos Aires-Conicet)

María Rosa Lojo (Conicet-UBA-U. del Salvador)

Raquel Macciucci (U. Nacional de La Plata)

Marina Martín (St. John's U., MN., USA)

Francisco Solares-Larrave (Northern Illinois U., USA)

María del Carmen Tacconi (U. Nacional de Tucumán-Conicet)

Han colaborado en este número:

Andrea Bocco (U. Nacional de Córdoba)

Miriam Di Gerónimo (U. Nacional de Cuyo)

ÍNDICE

EDITORIAL	7
ARTÍCULOS	9
ARANCET RUDA, MARÍA AMELIA. Desde adentro del libro de Job. La lectura como clave de interpretación en tres textos tardíos de Osvaldo Horacio Dondo.	11
<i>From inside Job's Book: Reading as an interpretation key for three late texts of Osvaldo Horacio Dondo</i>	
GARNICA DE BERTONA, CLAUDIA. La imagen de Argentina hacia los festejos del primer Centenario: La mirada germana en los escritos de Johann, Theodor y Ernesto Alemann.	39
<i>The image of Argentina towards the First Centenary celebrations: the German look over the writings of Johann, Theodor and Ernesto Alemann.</i>	
LUZI, ALFREDO. Héroe y gente en el Resurgimiento italiano: el caso Garibaldi.	53
<i>Hero and people in the Italian Resurgence: The Garibaldi's case.</i>	
MC CALISTER, RICK. Liberación y esquizofrenia en "Tengo" por Nicolás Guillén.	63
<i>Liberation and schizophrenia in Nicolás Guillén's "Tengo".</i>	
ROGNA, JUAN EZEQUIEL. Distantes espejos y el reflejo de un mismo sol: El 'sentimiento solar' de Julio Cortázar como culminación de su antropología poética en poética histórica.	79
<i>Faraway mirrors and the reflection of the same sun: Julio Cortázar's 'solar feeling' as the culmination of his poetic anthropology in historical poetics</i>	
SOLANES, CARLOS ALEJANDRO. El concepto cristiano de Patria: Francisco L. Bernárdez y Leopoldo Marechal.	103
<i>The Christian Concept of Homeland: Francisco L. Bernárdez, Leopoldo Marechal.</i>	

DOCUMENTO: Homenaje a Lucio Victorio Mansilla (1831-1913), en el centenario de su fallecimiento 115

MANSILLA, LUCIO VICTORIO. "Ensayo sobre la novela en la Democracia". Ed. crítica a cargo de Pablo Colombi y Natalia Crespo.

RESEÑAS

GARCÍA BLAY, GLORIA, sobre *En homenaje a la amapola: Estudios sobre José Hierro tras diez años de ausencia*, de Elia Saneleuterio Temporal, ed. 153

MOLINA, HEBE BEATRIZ, sobre *Diario de viaje a Oriente (1850-51) y otras crónicas del viaje oriental*, de Lucio V. Mansilla; ed., introd. y notas María Rosa Lojo, dir.; Marina Guidotti, María Laura Pérez Gras y Victoria Cohen Imach. 156

MOLINA, HEBE BEATRIZ, sobre *El excursionista del planeta: Escritos de viaje*, de Lucio V. Mansilla; selec. y pról. Sandra Contreras. 156

ZONANA, VÍCTOR GUSTAVO, sobre *Límites, diálogos, confrontaciones: Leer a Alejandra Pizarnik*, de Cristina Piña. 160

NORMAS DE PUBLICACIÓN 165

FORMA DE CESIÓN DE DERECHOS 169

EDITORIAL

La dignidad de la persona y de los pueblos como motor de la literatura

En 2013, los argentinos conmemoramos varios hitos relacionados con la temática propuesta: los 200 años de la Asamblea General Constituyente, los 160 años de la Constitución nacional y los 30 años de la recuperación de la democracia. Entre los beneficios de la Asamblea del Año XIII, se destaca el inicio bienintencionado (por lo menos, en los papeles) de medidas defensoras de la dignidad y la igualdad de todos los habitantes de la Nación Argentina: la ley de libertad de vientres, la liberación de los aborígenes de los servicios esclavizantes de la mita y del yanaconazgo, la prohibición de la tortura, la abolición de los títulos nobiliarios y del mayorazgo, entre otras. Además, se adoptó la *Marcha patriótica*, de Vicente Alejandro López y Planes, como himno nacional argentino; texto que ejemplifica el impulso inspirador que recibe la literatura gracias a los movimientos sociopolíticos.

En este número 43, pretendemos compartir el análisis de situaciones similares producidas en esta y en otras sociedades, durante cualquier época; es decir, casos en que autores, comunidades y textos literarios han expresado y actuado a favor de la dignidad de las personas y de los pueblos, y en contra de cualquier forma de discriminación o marginalidad (étnica, genérica, religiosa, política, etc.).

Homenajeamos, además, al escritor Lucio Victorio Mansilla (Buenos Aires, 1831-París, 1913), en el centenario de su muerte. Y lo hacemos porque la sombra de Lucio –tal como la imagina María Rosa Lojo en su novela *La pasión de los nómades* (1994)– se ha

convocado a sí misma, orgullosa de que sus textos provocadores y excéntricos –al decir de sus polifacéticos lectores– se reproduzcan en nuevas publicaciones. Este homenaje abarca la edición crítica de su artículo “La novela en la democracia” y las reseñas sobre las dos nuevas ediciones de sus relatos de viaje, que simultáneamente han realizado investigadoras argentinas.

ARTÍCULOS

DESDE ADENTRO DEL LIBRO DE JOB: LA LECTURA COMO CLAVE DE INTERPRETACIÓN EN TRES TEXTOS TARDÍOS DE OSVALDO HORACIO DONDO

*From inside Job's Book: Reading as an interpretation key for
three late texts of Osvaldo Horacio Dondo*

Ma. Amelia ARANCET RUDA

CONICET - Pontificia U. Católica Argentina
ameliamakeup@gmail.com

Resumen

Este trabajo consta, fundamentalmente, de dos partes bien diferenciadas. En la primera, ubicaremos al poeta Osvaldo Horacio Dondo (1902-1962) en el marco de las letras argentinas, cosa que juzgamos necesaria, ya que hasta la década del 60 estuvo en la alta estima de muchos, pero luego cayó en el olvido generalizado. Su lugar es peculiar y representativo de aquellos que, habiéndose iniciado en el martinfierrismo, luego siguieron diversos derroteros; en este caso, el de la llamada vanguardia católica. Dondo es en sí mismo digno de ser considerado, como atestigua la autoridad de un Ara y la de un Aguirre, dos de los principales antólogos de la poesía argentina. Nuestro rescate de este autor será hecho, por un lado, teniendo en cuenta las antologías en tanto contracara ineludible de la historia de la literatura, de acuerdo con el ya canónico artículo de Alfonso Reyes (1952). Por otro lado, en la segunda parte, ensayaremos un abordaje de su escritura desde el ángulo de la lectura como fenómeno complejo, que en cierta medida constituye un rasgo esencial del *homo faber*, además de actuar a modo de clave de interpretación de sus textos, especialmente los tardíos.

Palabras claves: vanguardia católica, lectura, poesía en prosa, connotación.

Abstract

This paper consists of two different parts. In the first one, we will locate the poet in the context of Argentine literature, something we judge necessary since until de 60's he was in the high esteem of many, but then he fell into generalized oblivion. His place is peculiar and representative of those who, having themselves initiated their work in the 'martinfierrismo', then

followed diverse paths; in this case, the one called 'catholic avant-garde'. Dondo himself is worthy to be considered, as attests the authority of an Ara and the one of an Aguirre, two of the main anthologists of Argentine poetry. Our rescue of this author will be done, on the one hand, considering anthologies as the inescapable other side of literature history, according to the already canonic Alfonso Reyes article (1952). On the other hand, in the second part of this paper, we will practice an approach to his writing from the angle of reading as a complex phenomenon, which is, in a certain measure, *anhomo faber's* constitutive feature, and, also, functions as an interpretative key of his late texts.

Key words: catholic avant-garde, reading, prose poetry, connotation.

Introducción

Oswaldo Horacio Dondo integra un conjunto no agrupado de autores iniciados en el martinfierrismo [2] sea en su centro o en alguna de sus de muchas ondas concéntricas [2] que, hacia el 30 seguirán variados derroteros. Esta es un área que suele ser rápida y despectivamente rotulada como poco valiosa en cuanto a producción poética. Creemos que se trata de una franja que está aun a la espera de más estudios que la miren detenidamente y sin preconceptos. Cabe mencionar la elocuente observación de Aníbal Salazar Anglada, cuando identifica la ausencia de ensayos críticos en torno de este período con un "erial" [72]. Un tipo de juicio similar suele darse a propósito del llamado grupo del 40, respecto del cual Américo Cristóbal señala la necesidad de sopesar mejor las continuidades, provenientes incluso del modernismo, y las proyecciones, que superan los cortes establecidos por las periodizaciones más difundidas. En cierta modesta medida, este trabajo pretende cuestionar tales rótulos desde el mínimo rescate de un poeta. Para empezar a hacerlo, además de brindar algunas pocas coordenadas bio-bibliográficas, necesarias en razón de lo actualmente casi ignoto de nuestro autor, nos centraremos en la evaluación de las antologías.

La antología como formato –aun está en discusión su carácter, genérico, o no¹– tiene, sin lugar a dudas, relación con el canon. No es este el espacio para hacer un recorrido de su historia, que se inicia en la remota antigüedad y que da cuenta de cambios respecto del modo de concebirla [Campra; Vera Méndez; Ruiz Casanova; Sanzana Inzunza]. Por el momento, solo señalamos que las dos operaciones que la definen, llevadas a cabo por el antólogo, son la selección y la exclusión. Alfonso Reyes fue quien primero señala con absoluta claridad la íntima relación entre antología e historia de la literatura, porque una supone la otra. Muy brevemente, agregamos nosotros que en el inicio, *ille tempore*, la antología precede a la historia de la literatura, en tanto es una selección de textos pre-existentes; y la historia de la literatura antecede a la canonización de autores y de obras. Luego, ya se constituye un círculo móvil, vicioso o virtuoso, donde uno determina al otro, constantemente: antología > historia de la literatura > canon > antología > historia > ... y así sucesivamente. Es decir, la historia supone una selección de autores y de obras, tanto como la antología supone una historia literaria; y ambas son narraciones, unas veces coincidentes y muchas otras, no. De esta manera, en tanto relato canonizador, si bien nunca es absoluto, la antología ofrece un recorte muy elocuente y digno de ser tenido en cuenta como marco. Este marco permite ver, como mínimo, quién considera al autor –quién es el antólogo–, qué editorial acepta publicarlo, con quiénes se lo agrupa –por afinidad o por contraste–, qué se selecciona de su obra, cómo se lo presenta, en qué época se lo considera, etc. Por todos estos motivos, la antología viene a ser para el estudioso de la literatura una herramienta de ubicación bastante objetiva.

Para esta ocasión, hemos revisado las antologías hasta nuestros días; basta ver las fechas de las que lo incluyen para comprender cómo se fue modificando el canon, movimiento por cierto natural. Del 60 a esta parte, Donato no figura en obras de esta índole, motivo por el cual no podemos incluir panoramas más actualizados. Nos acotamos a las obras que lo incluyen.

¹ El tema de antologías argentinas constituye el objeto de estudio de un PIP (Proyecto de Investigación Plurianual) grupal que me toca dirigir, financiado por el Conicet.

En segundo término, abordamos su obra desde la parte menos conocida, la última. Parte que –opinamos– es la que más fácilmente justificaría una inclusión de su producción en el relato actual. Esta parte final de la escritura de Osvaldo Horacio Dondo manifiesta una constante búsqueda de caminos expresivos adecuados. A la par, el relieve y la hondura que cobra la lectura entroncan su obra tanto con las más antiguas tradiciones, incluso sagradas, como con las más *aggiornadas* visiones del ser humano como decodificador de signos.

Breve ubicación

*Necesito tu voz
como una lámpara
en una oscuridad desesperada
[...]
O.H.D.*

¿Quién es Osvaldo Horacio Dondo? Nacido en Buenos Aires y con el S XX, en 1902 (m. 1962), fue el séptimo entre nueve hermanos, de los cuales perdió a cuatro, además de haber perdido a su madre en el mismo lapso, de once años –entre sus trece y sus veinticuatro–. La adolescencia marcada por la pérdida y por la muerte muy cercanas lo llevan a refugiarse en la lectura. Y, luego, en el oficio de poeta, vocación que, como la de leer, lo encauzan. Este sucinto biografismo ayuda a comprender el sentido que adquiere la lectura, según interpretamos más adelante.

En el marco de la cultura argentina cabe mencionarlo por haber participado muy activamente desde el origen –hacia 1918– en los Cursos de Cultura Católica, desarrollados en el período que algunos llaman “década infame”, el mismo en que brota un fenómeno registrado como “renacimiento católico”. Dentro de estos Cursos, Dondo tuvo su lugar en los encuentros denominados *Convivio*, donde el tema era fundamentalmente el arte, o las artes. A partir de esta agrupación como espacio para el intercambio amigable y profundo –tal el sentido general del latín *convivio*–, nuestro autor participó en la gestación, en la dirección y en el avance de una de las revistas de vanguardia artística de mayor calidad. Me refiero a *Número*, que vivió entre enero de 1930 y diciembre de 1931. Primero el director fue Julio Fingerit (otro judío converso del grupo,

como Jacobo Fijman) y, luego, tres personas al unísono: Anzoátegui, Dondo y Mendióroz.

Además de la valía de esta publicación, es notoria la rareza de *Número*. Es una revista de vanguardia, en tanto continúa en gran medida la estética del martinfierrismo; y es católica en el sentido originario del término y del espíritu que designa, es decir universal. *Número* es muy destacable en su género en la Argentina, por ser portadora de características tales como alta calidad artística, vanguardismo nacional, rigor intelectual y confesionalidad. Si bien *Sol y Luna* –que, de todos modos, es unos años posterior, ya que se publica entre 1938 y 1942– comparte muchos de estos rasgos, en el aspecto visual está marcada por un amor hacia lo medieval que es mucho menos determinante en *Número*. Entre los artistas plásticos de *Número* algunos son señeros y abren rumbo, sobre todo, para el desarrollo del dibujo y del grabado en la Argentina: xilografías² de Juan Antonio, de Víctor Delhez y de Héctor Basaldúa; dibujos de Héctor Basaldúa, de Juan Antonio Ballester Peña y de Norah Borges³.

En cuanto a la ubicación de Osvaldo Horacio Dondo en el marco de la poesía argentina, si se tiene en cuenta la época de su primera producción, tal lugar sería la llamada generación del 30, cuya realidad fue defendida reiteradamente por Arturo Cambours Ocampo, tanto como por Arturo Berenguer Carisomo, y cuya inexistencia fue y es sostenida por muchos⁴. Es decir que se trata de un momento polémico respecto de la creación poética –como mínimo– en nuestro país. Por el mencionado carácter destacable de la revista *Número*, y por ser fruto de una época controvertida y que ofrece aspectos todavía no suficientemente estudiados, sería de

² Cada número de *Número* tiene en su primera plana –de formato tabloide, al estilo *Martín Fierro*– un grabado o un dibujo que representara el ícono de uno de los signos del zodiaco, específicamente el que se iniciaba en el mes de la publicación. Completados los doce signos, comienza otra temática, la de elementos que se cuentan por cuatro: los puntos cardinales (“Norte”, “Oeste”, “Sur” y “Este”), las estaciones (“Otoño”, “Invierno” y “Primavera”) y los elementos (“Agua” y “Aire”).

³ No son todos argentinos; hay obras plásticas de extranjeros como Jean Cocteau, Paul Monnier, Villard de Honnecourt y Ruth Schaumann.

⁴ La década del 30 en la poesía argentina merece revisiones y constituiría todo un tema aparte. Aunque no es el objeto de nuestro trabajo, nos parece importante una mínima referencia a la revisión hecha por Aníbal Salazar Anglada al respecto.

suma importancia que se realizara una edición facsimilar. Tal edición permitiría que se manifestaran por sí mismos los auténticos bordes y las características efectivas de su campo poético, rasgos muy poco conocidos, incluso frecuentemente distorsionados. Hay que agregar, contra algunos prejuicios, que la fuerte religiosidad que alentaba la revista funcionó como coto, pero no como corsé; no se ven elementos forzados.

Recordemos que antes de *Número* tanto Dondo como otros poetas y artistas plásticos del grupo de *Convivio* colaboraban en *Criterio*, fundada en 1927, año en que nuestro autor publicó su primer libro, *Esquemas en el silencio*⁵. La mayoría del grupo participó en *Criterio* hasta que el asesor religioso de la revista, el Padre Zacarías de Vizcarra, se hizo eco de las quejas de algunos lectores y “decidió terminar con lo que consideraba literatura y arte incomprensibles” [Martínez Cuitiño]. En su investigación sobre la parte literaria de los Cursos de Cultura Católica, Luis Martínez Cuitiño cita al Manuel Gálvez de *Entre la novela y la historia* (1962), para referir el fin de esa etapa de *Criterio*⁶:

⁵En la reseña sobre *Esquemas en el silencio* que Jorge Luis Borges escribe para *Síntesis* [1, 10, Buenos Aires, mar. 1928], se destaca que es un libro animado por el fervor y la seriedad. Aparte, hace dos o tres observaciones muy interesantes, que valdría la pena desarrollar. Una de ellas –dice Borges– es esta: “En general, su redacción parece estar *in signo Norae Langis*, aunque no me atrevo a asegurar que la haya leído y aunque la común atmósfera de esta época sea tal vez el único nexo”. Otra observación es la que lo acerca a Juan Ramón Jiménez: “Mas indudable, pero también más infrecuente, es el tono de Juan Ramón: «Y qué opacas las horas / en que el hastío cubre, viejo...», con el adjetivo al final, como añadidura o complemento o rectificación de lo ya expresado. Y estos dos versos que juanramonizan tan bien: «¡Otra vez en tu isla, soledad, / entre el agua y el cielo de mi pena!»”. Por último, señala Borges un rasgo que quizá pueda conectarse con exigencias autoimpuestas por el poeta, desde el neotomismo y desde la necesidad de eludir la recurrencia de un pasado doloroso de pérdida: “A veces la representación buscada por el autor es tan evanescente y dudosa que es difícil dictaminar si acierta o no a decirnosla. Por ejemplo: «La luna, con su luz, besa al silencio...» y «Oro pálido en la tarde / profundizada en silencio.../ la plenitud de mi alma / parece luz encantada!/ ...Se purifica el silencio / en el oro de la tarde». El mayor defecto de Dondo es su demasiada credulidad en la virtud de esas grandes palabras abstractas o vanidades del idioma: *alma, angustia, silencio*; su mayor virtud, la pureza y la altura de su ademán. Sean su ejecutoria estos versos: «Madre que estás en la muerte: / Desde la orilla desolada de mi angustia / estoy pensando en el futuro encuentro / de mi alma clara con mi alma turbia» [Borges: 333-4].

⁶ Lo cito del trabajo grupal dirigido por Luis Martínez Cuitiño, no del original.

Al padre Vizcarra le desagradaban los versos de Anzoátegui, de Molinari, de Borges, de Etcheverrigaray, de Dondo. Le reventaban los sintéticos, expresivos y bellos dibujos de Juan Antonio. No podía tragar los artículos de César Pico. Vizcarra, en realidad, no debía meterse sino en lo religioso, pero él hacía una cuestión tremenda a cada número que iba a salir [...] La cuestión fue muchas veces llevada ante el Directorio y en los últimos números ante la Curia.

Un día, Vizcarra se opone a que se publique un artículo de Chesterton, escritor –dijo él– bueno para países protestantes... [...] Le irritaron unos versos de Borges titulados *Muertes de Buenos Aires* y que trataban de los cementerios, porque el autor hablaba por ahí de unas «decrépitás cruces», queriendo decir viejas, ruinosas cruces; [...] por fin hasta las inocentes jitanjáforas de Anzoátegui le sublevaron, porque en aquello de «alza la pluma del nuncio» él veía una intención maligna.

[...]

Lo natural parecía ser que saltase del periódico el vizcaitarra padre Vizcarra. Pero ocurrió lo contrario [Gálvez 1962: 12, según Martínez Cuitiño].

Es decir que, empujados por este gesto, casi todos los colaboradores se fueron, entre forzados y espantados, y fundaron otra revista, la ya mentada *Número*, donde se rechazaba de plano el sentimentalismo, las derivas románticas y lo artificioso, en consonancia con la previa estética vanguardista y, asimismo, con una postura religiosa comprometida⁷, de corte neotomista, acorde con el reflorecimiento católico ocurrido en Europa con el cambio de siglo [Martínez Cuitiño].

En 1944 –diecisiete años después de su primer libro– Dondo publicó *Espacio enamorado* en Cuadernos de Convivio, colección en su

⁷ Así se testimonia, v. g., en los tres artículos más extensos de Dondo, que dan cuenta de su metapoética (“Aproximaciones y encuentros en la poesía”, “Andanza de lector” y “Concierto y desconcierto ante la poesía”), los que, según Luis Martínez Cuitiño, tornan evidente la intertextualidad con Jacques Maritain.

mayor parte compuesta por poemarios de los autores del Grupo. Allí, *vg*, Leopoldo Marechal publicó sus *Cinco poemas australes* (1937) y Francisco Luis Bernárdez, *El buque* (1943). Por ese libro Osvaldo Horacio Dondo recibió, junto con León Benarós y Roberto Paine, el Premio Municipal de Poesía correspondiente a 1945.

En 1957 dio a prensa su tercer y último libro de poemas, *Oda menor a la poesía*, el más destacado y estimado por quienes conocen la obra de este autor, y por el cual recibiera el Primer Premio Municipal de Poesía y la Faja de Honor de la SADE (Sociedad Argentina de Escritores) en Buenos Aires.

Para continuar definiendo la ubicación de Dondo en la poesía argentina, una de las herramientas más objetivas es considerar las antologías que lo incluyen, como señaláramos en la introducción. Naturalmente, cada antólogo ejercita criterios diversos, nunca despojados de subjetividad; pero, en términos de Claudio Guillén, el antólogo es un lector especialmente autorizado, o un “super lector”, quien sobre la base de sus propias lecturas dirige la de otros lectores, al componer en su antología un relato de tal o cual período, de una u otra literatura nacional, etcétera. Así, al ser la literatura una construcción cultural, más aun la literatura nacional, no es posible, ni deseable, desechar el canon que deriva de estas publicaciones.

Las antologías que lo incorporan son cinco, publicadas entre 1959 y 1970. Es decir que es sobre todo hacia el final de su vida y *post mortem* (muere en 1962), en la década del 60, después del neorromanticismo, de la segunda vanguardia y en pleno auge del llamado coloquialismo, cuando se lo considera figura necesaria para trazar un panorama de nuestra poesía.

La primera antología que lo incorpora es editada en España en 1959, *Antología de la poesía argentina*, realizada por Ginés de Albareda y Francisco Garfias, quienes destacan en el prólogo su “notable” labor de periodista y de crítico [54]. En ella figura el poema “La palma del silencio”⁸ [454] –que “se inclina sobre el

⁸ “La palma del silencio/ con una extraña majestad se inclina/ en esta hora ardiente y demorada/ en que los siglos viven las liras encendidas/ vocablos servidores de la sangre y la música.// Y en tanto, tú me llamas como un mar,/ incesante;/ buscas reposo y dejas tus reflejos/ en mi orilla de sueños, de cenizas,/ en el consentimiento de los brazos tendidos,/ en el rumor y el canto/ que el viento hace gloriosos.// En

corazón sin lumbré”–, perteneciente a la parte final de su último libro, *Oda menor a la poesía*.

La segunda es la antología hecha por David Martínez en 1961, *Poesía argentina actual (1930-1960)*. En el estudio preliminar, establece una clasificación cronológica y ubica a Osvaldo Horacio Dondo en el primer apartado, “Poetas posteriores al movimiento «Martín Fierro»”; también allí está presente Ignacio B. Anzoátegui, del mismo grupo de *Convivio* y, luego, de *Número*. Los poemas incluidos son tres, nuevamente de *Oda menor a la poesía*, pero de otras secciones del libro, distintas de las elegidas por Ginés de Albareda y Garfías; pertenecen a la sección “La voz” y son: “18 [Mi llanto, llanto ardiente, se levanta...]” [Martínez: 28] y “8 [Necesito tu voz...]” [Martínez: 28⁹]; aparte, uno de la sección “Los Cantos”: “21 [Como el fuego que algún antepasado...]” [Martínez: 27], del que transcribimos unos versos a modo de muestra:

Como el fuego que algún antepasado
agitó junto al mar,
en un instante de los siglos,
en un instante de las olas,
tomo mi voz y la levanto
desde mi corazón hasta su vuelo,
desde la urdimbre de la angustia lenta
hasta la exaltación del arco-iris.

Nombro los pájaros, las manos,
nombro las torres del paisaje,
nombro el color desierto de los fríos,

tanto, tú me llamas,/ me llamas con tu oscuro llanto,/ imperceptible junto a las murallas./ Y mi andar obstinado/ esencialmente sigue sobre lúcidas piedras,/ entre árboles que ofrecen su cruz y su madera,/ sobre un suelo que vibra de inmemoriales goces./ Pero la palma del silencio/ -¡oh, canto en las alturas, oh poesía!-/ se inclina sobre el corazón sin lumbré”.

⁹ “Necesito tu voz/ como una lámpara/ en una oscuridad desesperada.// Cántame/ como se canta a un niño enfermo;/ cántame/ para que yo no caiga/ en el insomne viento desplegado/ ni en los velámenes heridos.// ¡Ah, si vinieras!/ Los arroyos son dulces pero tu voz es dulce./ En las ramas hay pájaros pero tu voz es pájaro./ Las palomas arrullan pero tu voz arrulla./ Las campanas serenan pero tu voz serena.// ¡Ah, si vinieras, si te iluminaras,/ junto a mi huella que tu canto busca,/ al final, al final de la palabra!”.

y también la armadura sanguinaria
que atraviesa el recuerdo de mis muertos¹⁰[...].

En la breve información bio-bibliográfica David Martínez señala que la poesía de Dondo es “de una íntima levedad conceptual y, por momentos, religiosa casi. Toda ella trasciende la búsqueda de una insistente elevación espiritual, evidenciada en la madurez de su último libro” [27]. Luego, en las escasas palabras que introducen el apartado correspondiente, Martínez presenta a Dondo entre aquellos poetas que, más allá de cualquier agrupación, van por “camino de verdadera soledad creadora” [14]. Y lo caracteriza, sintéticamente, como “de celebrante y cristiana introspección” [14]. Del grupo en que lo incluye dice que son las “voces más salientes” en la “prolongación de los poetas martinfierristas” [15]. En la consideración de este sector, por ejemplo, vemos que la antología de David Martínez ofrece un relato del devenir literario que no es idéntico al de las historias más extendidas, como la del CEAL. En efecto, la versión de que del grupo del 40 dan Baumgart, Arnaud y Luzzani es mucho más simplificadora. Respecto de la autonomía de David Martínez antólogo para incluir a alguien o no, así como de su competencia para valorar a un poeta, resultan índices positivos el hecho de que en 1961 incorporara a Silvina Ocampo y a Héctor Viel Temperley, dos creadores que no obtendrían reconocimiento como poetas sino hasta mucho tiempo después.

Roque Raúl Aragón, en su obra *La poesía religiosa argentina* (1967), identifica a Dondo como poeta confesional, junto con Ignacio Braulio Anzoátegui (La Plata, 1905), José María Fernández Unsain (entrerriano, Diamante, 1918), Lizardo Zía (santafecino, Rosario, 1903), Julio Pablo Fingerit (Rosario, 1901), Margarita Abella Caprile (BuenosAires, 1901) y Enrique Lavié (BuenosAires, 1902).

La *Suma de Poesía Argentina (1538-1968): Crítica y antología*, de Guillermo Ara (1970), es la cuarta antología que incorpora a Dondo.

¹⁰ El poema continúa así: “Nombre los pensamientos transparentes/ donde no está la selva inexorable;/ nombre las notas escondidas/ que recorren la brisa y tu garganta.// ¡Pero cuántos comienzos, cuántos amaneceres/ en la palabra que se pierde/ como la golondrina/ en el pudor del aire y de su vuelo! ¡Cuánta ascensión perdida,/ cuántos sonos oscuros/ en fatigadas ramas/ que desprenden sus horas, sus adioses,/ sus pedazos de cielo repetido!”.

En la *Segunda parte: Antología*, Ara afirma en la *data* bibliográfica que la “palabra de Dondo es reverencia y exaltación de Dios, la poesía, el mundo creado” [1970a: 61]. Selecciona el “Poema 14” de *Oda menor a la poesía*: “[Eran las hojas quietas y las piedras...]”¹¹.

Y en la parte *Crítica*, Ara le adjudica lo mismo que predica de José Pedroni, cuando dice de este: “Pocos poetas consiguen ser más hondos y comunicativos sin descuido de la belleza”. E inmediatamente: “Menos amplio en motivos y más asiduo frequentador de poesía que José Pedroni, Dondo vivió en la obsesión de la palabra decorosa y en la persecución de lo trascendente”¹² [1970a: 85].

Finalmente, es incluido en la ingente *Antología de la poesía argentina*, de Raúl Gustavo Aguirre, publicada en 1979. Aguirre elige para representarlo el poema “Razón de amor” [395], de la cuarta y última parte de *Espacio enamorado* (1944). Es el único antólogo que se corre del libro final. Celebramos su elección, porque nos parece uno de los poemas más bellos de Dondo, con evidentes ecos de Pedro Salinas, cuya producción conocía a fondo y admiraba enormemente¹³. Vayamos al poema:

I
¡Ay amor!
¡Ay caudal sin orilla!
¡Ay lastimada voz de amor!

¹¹ “Eran las hojas quietas y las piedras,/ eran las aves raudas y las nubes,/ y eran peñas y ríos relucientes,/ y las sendas brincantes también eran,/ y el tiempo inmóvil en su orilla era,/ y eran los tamarindos y los olmos,/ y eran las flores de los dulces nombres,/ y era también la luz fluyendo viva/ y el canto en el sosiego también era.// ¡Pero tu voz no era,/ el hondo valle de tu voz no era!// Y yo quedé en el suelo, en el silencio,/ perdido solo en la memoria helada,/ y alumbrado de llanto bajo el cielo”.

¹² Agrega luego, y lo mencionamos para armar una probable contextualización: “El tono recatado que le es propio corresponde también a *José González Carbalho*, aunque en el poeta de «Casa de oración» y «El río que no vuelve» la experiencia lírica se halla más colmada de temores, lágrimas, vagos anuncios y desgarramientos [...]” [Ara 1970a: 85].

¹³ Así lo atestigua su ensayo crítico “Notas sobre el tema de la muerte en Pedro Salinas”, publicado en *Buenos Aires literaria* en octubre de 1953 [Dondo: 237].

(Llanto en la nieve,
lejos de las moradas encendidas;
aire con huella leve
de flores castigadas;
cristal quebrado en la garganta viva
de la paloma en ansias desatada).

II
¡Ay amor!
¡Ay vendava!
¡Ay gloria de la unidad
en el amor!

Con proclama de júbilo te llevas
la mariposa en aire cincelada,
la piedra sola que cayó en la arena,
el reflejo extraviado en altas palmas
y la porfiada espuma sin belleza.

Todavía no aludimos expresamente a la lectura, pero sí observamos que, especialmente en la última estrofa, el yo poético se define en sus metáforas por percibir una huella, lo que quedó de otra cosa, ausente al menos en la estructura de superficie: el “aire” donde estuvo aleteando la “mariposa”; la “piedra” que alguna mano, ya ida, dejó caer; el “reflejo” último de una fuente de luz no mentada; y la “espuma”, aquello que resta de la ola. Sí, en cambio, adelantamos escuetamente la segunda parte de este trabajo: el yo lírico está leyendo, anhelosamente, el rastro de algo más, en apariencia, inapresable.

Finalmente, como un dato para nada menor que completa el panorama de su ubicación, destacamos el importante papel que tuvo Osvaldo Horacio Dondo en relación con Jacobo Fijman, tanto respecto de su obra como de su persona. En octubre de 1952 lo retiró de la Colonia Nacional Neuropsiquiátrica Dr. Domingo Cabred, conocida como “el Cabred” u “Open Door”, junto con el psiquiatra Jorge Saurí, para trasladarlo nuevamente al neuropsiquiátrico Borda. Además del cuidado humanitario activo y caritativo, que esto significó para Fijman, tal acción fue, indirectamente, lo que habilitó que el poeta Jacobo Fijman siguiera en contacto con algunos

conocidos y amigos, es decir que no se desvinculara totalmente del mundo. En lo que hace a su producción, sabemos que Fijman salía del “Borda” –sitio en el barrio porteño de Barracas– y frecuentemente regalaba poemas y dibujos a quien mejor le pareciera. De haber quedado recluido en “Open Door” –una localidad del partido bonaerense de Luján–, tal difusión azarosa de su obra habría sido imposible. En efecto, varios de los textos que componen la edición de Alberto Arias, la más completa y mejor de la poesía fijmaniana hasta la fecha, provienen de lo que el recopilador denomina “Colección Dondo”. Por otra parte, en 2012 ha salido una inédita reunión de poemas de Fijman, *Romance del vértigo perfecto*, escritos entre 1957 y 1960, según manifiesta la datación de los textos. Muy probablemente, esta última publicación jamás habría visto la luz de haber permanecido Fijman en “Open Door”.

Antes de pasar al análisis de su obra es relevante consignar un último dato, aportado por otra antología, *Quince poetas*, con selección y prólogo de César Magrini. Nuestro autor no consta en el índice¹⁴; sin embargo, no está ausente. Después del personalísimo prólogo de Magrini, hay una página entera encabezada por la palabra “Homenaje” y, a continuación, figuran cuatro partes¹⁵ del poema de Dondo “La poesía, allá lejos”, de modo que, aunque no registrado en el *corpus* de los quince, en efecto está presente y, además, haciendo las veces de umbral de ingreso a la poesía que ofrecen los siguientes creadores. Traemos aquí esas palabras:

He querido recordar en este libro, y con este hermosísimo poema suyo, a Osvaldo Horacio Dondo, que acaba de morir, o tal vez de nacer; no sé.

¹⁴ Los presentes en él son, según se consigna: ANGELI, Héctor Miguel; BAZÁN, Rogelio; BIAGIONI, Amelia; COCCARO, Nicolás; EDELBERG, Betina; GARCÍA GAYO, Juan J.; GIRRI, Alberto; HARRIAGUE, Magdalena; PIZARNIK, Alejandra; ROSSLER, Osvaldo; URIBE, Basilio; URONDO, Francisco; VELAZCO, Carlos A.; VIEL TEMPERLEY, Héctor; VILLORDO, Oscar Hermes.

¹⁵ Las cuatro partes son: -1- “[Se despierta mi voz y va buscando...]”; -2- “[El signo de hermosura, por un viento...]”; -3- “[¿No ves que el viento juega con mi voz?...]”; y -4- “[¡Poesía, lumbre inaccesible,...]”. [Magrini: 19-22].

Fue amigo mío, fue amigo de muchos de los reunidos en estas páginas, que de pronto se han puesto tristes, y como amarillas y oscuras. Y fue amigo amante, fervoroso y fiel, de ella, la que todos (y algunos, ¡ay!, en vano) queremos, siempre, nombrar: la poesía [17].

«Encontrar es decir»¹⁶ o leer es escribir

Habiendo leído la obra de Osvaldo Horacio Dondo, reunida en 1995 en el libro *Obra poética y andanzas de lector*, por asociación y por recorrido de lectora¹⁷, vienen a mi mente como llave de ingreso algunos de los conceptos que Roland Barthes presenta en *S/Z*. Dice Barthes: “leer es un trabajo de lenguaje. Leer es encontrar sentidos, y encontrar sentidos es designarlos. [...] Designo, nombro, renombro: así pasa el texto: es una nominación en devenir, una aproximación incansable” [20].

La designación que formula Dondo para aludir a los discurrirres textuales brotados de sus lecturas es “andanza de lector”. Esta designación resulta aplicable al movimiento del lector en general. La tomo prestada, recorto la obra como lectora y la nombro según los sentidos que se me ofrecen. Así, propongo que el quehacer de lector es “andanza” multívoca y, a la vez, es danza y contradanza.

El movimiento de la danza, donde los bailarines se inclinan, se extienden, se contraen, se agitan, rotan y se trasladan, sea lenta o rápidamente, de manera armoniosa o espasmódica, se parece en algo al movimiento del lector, que pasa de un texto a otro, muchas veces por los eslabones materiales que son, por ejemplo, las notas a pie de página; otras, por alusiones y por citas, tanto como por asociaciones y por proyecciones. En fin, quien lee urde, *ad intra*, una serie de reenvíos que teje una trama equiparable con el diseño invisible trazado por las parejas, los grupos o los individuos danzantes haciendo figuras: una suerte de contradanza que podría asimilarse con una coreografía espontánea, llena de variantes, tan asimilable a la tradicional dieciochesca, como a las puestas de Pina Bausch.

¹⁶ Este es el título de un poema de Edgar Bayley.

¹⁷ Por eso aquí me permito, momentáneamente, cambiar en mi redacción de la primera persona del plural a la primera del singular.

Un movimiento de esta clase, múltiple, es el que, en una de las tantas figuras de andante/danzante/lectora, me llevó a detenerme en algunos textos de Osvaldo Horacio Dondo que no son considerados el centro de su producción. Al menos, no es la parte que más han destacado quienes se ocuparon de nuestro autor. Sin embargo, además de atraerme por afinidad natural –pues me parecen conmovedores y logrados, por su hondura, su lucidez y su belleza–, estos textos en cuestión, reunidos con dos de sus ensayos de la misma época y con alguna de sus críticas, resultan altamente elocuentes, porque están contruidos a partir de la figura del lector. Digamos que la andanza/danza me llevó a los márgenes y a otros géneros.

Como señala Alberto Manguel en *Una historia de la lectura*, la de lector es una “especie” a la que, a sabiendas o no, en algún momento todos nos vamos incorporando, puesto que se trata de “una función que nos es común a todos”. Y la de “leer letras en una página no es más que una de [las] muchas formas” de esta “función”¹⁸ [Manguel: 20]. En definitiva –concluye– “todos nos leemos a nosotros mismos y el mundo que nos rodea para poder vislumbrar qué somos y dónde estamos. No podemos hacer otra cosa que leer. Leer, casi tanto como respirar, es nuestra función” [21]. Ya no se trata del *homo faber*, entonces, sino del *homo leguens*.

En los tres textos elegidos de Dondo, tres prosas poéticas del final de su vida, además de escritor, el sujeto se muestra constitutivamente lector. Estas prosas son: “Unas cuantas palabras”¹⁹, “Desde los días antiguos”²⁰ y “Hacia el canto”²¹.

En los tres mentados textos se alude, más o menos directamente, a figuraciones de la elocución o puesta en palabras, y de la lectura. En “Unas cuantas palabras”, la *parole* presente en el título, se afianza

¹⁸ Así, por ejemplo, menciona al arquitecto, que lee el terreno para ver cómo, dónde y con qué construir; al zoólogo, que lee las huellas de los animales en el bosque; al organista que lee al mismo tiempo diferentes líneas de música; al padre que lee la cara de su hijo; al psiquiatra, que ayuda a su paciente a leer sus propios sueños desconcertantes; entre muchos otros casos [Manguel: 20].

¹⁹ Publicado en el “Suplemento literario” de *La Nación*, 18 dic. 1960 [Dondo: 111].

²⁰ Publicado en el “Suplemento literario” de *La Nación*, 28 may. 1961 [Dondo: 112-4].

²¹ Publicado en el “Suplemento literario” de *La Nación*, 17 dic. 1961 [Dondo: 115].

ya en el inicio, que asevera: “Me das tu mensaje [...] con palabras en las que hay [...] una tajante manera [...]” [111]. En “Desde los días antiguos” se repite como remate de cada uno de los nueve párrafos el sintagma: “No me digas nada”, que explicita la relación ‘yo’ - ‘tú’, según señalan el objeto indirecto y el verbo conjugado en segunda del singular [112-4]. En “Hacia el canto” también en el título hallamos un índice de elocución, en este caso más directamente ‘emisión sonora y particularmente armoniosa’: “canto” como acción y efecto de cantar, “canto” como poema, “canto” como plegaria, “canto” como la expresión verbal más completa, en tanto incluye manifiestamente el cuerpo, ya que la voz, esto es ‘la parte corporal más ligera’ y ‘la de mayor alcance’, integra los sentidos pensados, meditados y efectivamente vividos.

Los prosemas²²

“Unas cuantas palabras” es un discurso armado sobre la base de varias preguntas que se hace el ‘yo’ frente al “mensaje” que le envía el ‘tú’. Estas preguntas delinean un acto de habla que –de acuerdo con Catherine Kerbrat-Orecchioni siguiendo a Benveniste– produce un discurrir verbal que –como veremos– confirma la aseveración de Barthes: “escribo mi lectura” [20].

En este poema en prosa publicado en diciembre de 1960, el sujeto de la enunciación escribe que el sujeto del enunciado lee e intenta descifrar el mensaje del ‘tú’: “Me das tu mensaje oscuro de un deseo oscuro de morir, con palabras en las que hay una dura, una tajante manera de cristales rotos junto a otra cosa, que es como la rama livianísima movida por la brisa o como la distraída gustación de una frambuesa” [Dondo: 111]. La escritura se aproxima al desciframiento del mensaje. “Mensaje” armado a partir de la presentación de dos polos afectivos, que, luego, serán siempre identificados en relación con la poesía. En esta prosa poética, por ejemplo, tenemos por un lado, el “rocío de una mañana”, “los resplandores prolijos de las espigas de una tarde”; y, por otro: “no es la delicia, no son los bordes de la dulzura, no son los colores de la dicha encendida [...]”, sino la “tempestad” y “el abismo duro”. En

²² Así llama Dondo mismo a las composiciones poéticas en prosa de Pierre Reverdy, según lo atestigua uno de sus textos críticos publicado en *Número* en mayo de 1930 [Dondo: 213].

esa tensión 'placer-displacer' o 'gozo-desdicha' surge la lectura/dicción poética.

Las preguntas, encabezadas por la partícula interrogativa 'qué', señalan a un 'yo' situado ante lo desconocido, tratando de penetrarlo y de declararlo, lo que equivale aquí al intento de aprehender el fenómeno puesto delante de sí:

¿Qué *dicen* tus cabellos que caen a un costado, entretenidos por el viento y por la lluvia mientras tu *palabra calla* para dejar que pase un *pensamiento* con raíz de suplicio? ¿Qué *dicen* tu *memoria*, tu calendario con montes y con pampas y con ríos, con frases ya perdidas como en un fondo de corales, con esperanzas terriblemente deshechas entre las algas de un mar donde no llega el *canto*? [111; la bastardilla es nuestra].

Vemos que abundan sintagmas del 'decir': los cabellos hablan, la palabra calla, se alude a la ausencia del "canto", se introducen tres sustantivos –'pensamiento', 'memoria', 'canto'– que indican formas de discursividad. Asimismo, en el siguiente fragmento, son indicadores de relato, con mayor o menor carga metafórica, los vocablos "ritmo", "frases", "sueño", "cadencia", "interrogación", "hojas", "máscaras", "memorias" –otra vez– y "dibujos":

La lluvia es tierna y acompaña tus pasos con el *ritmo* que señalan tus *frases, frases* que son de ébano pero no ocultan las curvas claras de un *sueño*. Viejos árboles que son *cadencia* e *interrogación*, puertas con un color de naufragio, *hojas* multiplicadas en el suelo como *máscaras*, nos van dando *memorias* y *dibujos* y la calle es como una vasta tierra, ¡oh, mujer! La lluvia es tierna y va *borrando* algo [111; la bastardilla es nuestra].

El 'yo' de la enunciación lee, pregunta, se pregunta y escribe su lectura. Estas preguntas por el *quid* son reiteradas a lo largo del breve y denso texto ocho veces:

¿Qué se esfuma en el mundo sin defensa? ¿Qué jacarandá entre tantas cosas y cansancios queda malgastado y

perdido desgarradoramente? *¿Qué* lobo hace olvidar la música? *¿Qué* clamor terrible restituído como una cadena, te domina oscuramente y sin promesas? *¿Qué* errante pensamiento de batalla, de batalla eterna, se presenta ante nosotros como una reverencia de nube y se deshace? Estamos adentro de algo como si estuviéramos adentro del libro de Job [111; la bastardilla es nuestra].

El 'yo', subsumido ahora en un 'nosotros', ve el mundo que lo contiene como un libro, "el libro de Job". Como cierre se instalan otra pregunta, ahora dirigida abiertamente al 'tú', y la afirmación de una apreciación, por la cual Dios mismo se convierte en lector/escritor: "¿Oyes? Parece que Dios te está interrogando" [111]. El acto de habla de 'interrogar' pasa de ser gesto de un yo poético humano, acotado, lleno de interrogantes, tal vez inseguro, "yo mero mínimo" girondiano, a la divinidad. La imagen y semejanza estaría en esa misma acción, plasmada como lectura/escritura.

En "Unas cuantas palabras" las preguntas apuntan a clarificar lo que se presenta como oscuro. El ámbito expuesto es turbio, carece de diafanidad, por estar mirando el yo poético hacia la muerte, lo ignoto por antonomasia²³. Aparte de la indubitable presencia del 'tú' en este texto, hay otro punto fuerte: la actitud valiente con que el sujeto encara, mira e interroga, a pesar del desasosiego y, quizá, del temor.

"Desde los días antiguos", de mayo de 1961, está más próximo todavía del modo de asociación surrealista, que establece conexiones aparentemente inmotivadas: un lagarto, un pez, una piedra, frío, pájaros, un látigo, un esqueleto, etc. Ya Luis Martínez Cuitiño señaló este "surrealismo aproximado a lo automático"²⁴.

²³ "Lejos del rocío de una mañana, lejos de los resplandores prolijos de la espigas de una tarde, lejos de la belleza erguida de las estrellas de una noche, me apoyo ahora en un balcón de silencio y miro tu mirada atónita que dice: ¿en dónde está mi esperanza? Pongo el dedo sobre mi boca y pienso en los que duermen ya en la tierra y en cuantas cosas devora el fuego" [111].

²⁴ Martínez Cuitiño observa que este surrealismo se da "al menos en algunas prosas poéticas. En ellas encontramos un mecanismo compositivo desarrollado gracias a la asociación fónica y semántica, procedimiento ligado al fluir de la conciencia. Un epígrafe de Jean Cocteau confirma estas preferencias literarias (a. I, n° 9, setiembre 1939: 88 y a. I, n° 12, diciembre 1930: 122)".

Por nuestra parte, en el marco de la andanza, danza y contradanza que es la lectura, lo que vemos de relieve es el avance del texto, desde un plano íntimo, asociado primero con el propio corazón y con la compasión; pasando por el sujeto en marcha, a lo largo de la cual ve distintos paisajes y atraviesa diferentes terrenos, sobre todo internos; hasta llegar a una elevación serena, diáfana, asociada con lo sublime. Se trata de un hacer camino interior, de una lectura de la propia intimidad anímica vertida en términos que podemos adjudicar a la interocepción. Tomamos algunos párrafos de muestra:

Los lagartos se han ahogado. En mis manos tengo un pez hermoso, todo plateado, fiel. Con su liviano peso y su graciosa forma me ayuda a soportar la piedra que tengo en mi corazón: es una piedra como la que se siente cuando se siente el dolor del prójimo. No me digas nada: abre los ojos [112].

Como ya señaláramos, cada párrafo concluye con la reiteración del imperativo “No me digas nada”, lo cual supone la previsión de una respuesta por parte del ‘tú’; y luego hay dos puntos (:) que dan paso a la acción pedida, más bien exigida, como contraparte de la interdicción de ‘decir’. Sucesivamente las acciones pedidas son: “abre los ojos”, “olvida”, “perdona”, “constrúyete”, “anda”, “obedece”, “levántate”, “amanécete”, “contempla”.

En su marcha interna el sujeto lee una interioridad ardua, que solamente en el comienzo es alentadora (“Tu camino está en tu casa y en tu casa está el frutal y la fecundidad del frutal” [112]). La marcha interpone dificultades que, percibidas –esto es, leídas–, se escriben con múltiples rostros zoomórficos, entre metafóricos y alegóricos:

Hay una madera que destroza a una serpiente; hay una madera que vence a un escorpión. [...] Desde una rama pavorosa se desprendieron todos los arrepentimientos. El sueño se desploma y esto da una alegría dorada, una alegría donde se rompen / todas las furias, donde la voluntad se protege contra las astucias y los vampiros [112-3].

Los paisajes espirituales por los que anda se hacen más duros todavía ya que, por un lado, alimentan la esperanza y, por otro, empujan al pavor –no en vano su amistad con Jacobo Fijman–; es decir que aumenta la tensión interna:

Es mejor que no haya sucedido el mal sueño. Ahora todo está limpio y un espejo mira a otro espejo. Hay un silencio adentro del silencio. Dios te mira y Dios te da su misericordia. [...] Las paredes están mojadas por lágrimas. No quiero moscas; no quiero arañas; no quiero avispas, avispas ardientes. Todo arde, todo es quemante. No quiero. No quiero [113].

Este sujeto lector del mundo escribe su recorrido-lectura casi sin frases referenciales, en clave más bien simbólica: “El frío es azul y está lleno de arena. De cada minuto sale un pájaro y todos los pájaros se juntan para cubrir los olvidos. Un látigo de sangre castigó mis huesos y un relámpago quedó tendido en mi sangre” [112]. Algunos de los recursos para presentar este mundo de visos oníricos son la puesta en abismo y el mecanismo surrealista de las asociaciones insólitas.

Sin embargo, hacia el final, en el arribo a lo alto, aparece la construcción de la visión beatífica, con resonancias del Dante:

Sí: allá arriba están la limpidez, la dulzura, la belleza fragante, la verdad que canta. Ya no quedan espinas en la voz, ya no braman insistentes las fieras. Ya no hay tambores deshechos en salas desquiciadas ni hay mandíbulas hundidas como metrallas en jornadas lentas y moribundas. Ya no hay susurros derrumbados junto al archipiélago de brumas en que se fue desintegrando una pasión explicable, como es explicable un vuelo invadido por el tamborileo de la muerte. Esta hora en que quedaron arrasadas las palpitations viejísimas ya, esta hora benévola y prodigiosa, se ha unido al latido de un cántico encendido. Llegan y van quedando como acunándose en asombros las voces puras, los ecos desplegados hasta las claridades inefables. No me digas nada: contempla [114].

Aquella polaridad ‘displacer-placer’ o ‘infelicidad-felicidad’ mentada a propósito de “Unas cuantas palabras” –por una parte hay “cristales

rotos”; por otra, una “rama livianísima movida por la brisa” o la “distráida gustación de una frambuesa”— se conecta, en la danza lectora, con cierto contenido que Dondo ensayista pone de manifiesto en su artículo “Concierto y desconcierto ante la poesía”²⁵. En él alude a la posesión de un saber respecto de la “Poesía” —así, con mayúscula—, que enuncia el amplio arco que ella puede cubrir, puesto que “al expresarse toca una realidad profunda [...] y ordena o trata de ordenar un pavoroso [los ‘cristales rotos’] o un sereno mundo [‘brisa’, ‘frambuesa’] en nuestra alma” [202]. Estos mismos extremos, pero mucho más desarrollados, están presentes en “Desde los días antiguos”.

Poco más adelante —en este mismo ensayo de 1960— dice nuestro autor que el “buen lector” es capaz de “pulsar un hilo de sangre, un patético hilo de sangre que puede hacerse torrente, en un verso, en un poema oscurecido en la noche del alma del poeta” [202]. Esta dimensión ‘patética’, a primera vista menos esplendente, existe; y en estos textos es asumida por el yo poético más abiertamente que en otras partes de su poesía, donde, como señala Basilio Uribe, predomina “una poética del alba” [8]. Afirma Dondo en “Concierto y desconcierto...”: “[...] el hilo de sangre está, la noche está y no puede ser negada.// Pero se la niega. En nombre de una retórica se la niega; en nombre de una claridad reclamada, se la niega” [202].

Así defiende, por una parte, la inmersión en el propio mundo íntimo. Sin embargo, por otro, parece repudiarla cuando se detiene en algunos hitos de la poesía —tales como Baudelaire, Rimbaud, Valery y Mallarmé [203]— para reconocerlos pero, a la par, para señalar el posterior derrotero de la poesía, hijo de ellos, es de un exagerado subjetivismo, que considera desbordado porque ve “el sujeto como objeto del canto” [203]. Es aquí donde aparece la lectura como figura y como acción equilibradora, puesto que aproxima y distancia, al unísono.

Para Dondo la Poesía —así la escribe, con mayúscula— es un “don para percibir y expresar” [205], esto es, para leer y escribir, lo que Rimbaud llama el «combate del espíritu» [205]. Poco antes aclara: “En la hondura de la realidad están los elementos a los que el poeta va dotando de sentido humano con su palabra. La palabra del poeta

²⁵ Publicado en 1960 en el “Suplemento literario” de *La Nación*.

une y sintetiza lo más íntimo, lo más inefable del espíritu con la dura objetividad: el sujeto con el objeto” [202]. He aquí el intento de balancear lo individual y lo universal, lo subjetivo y lo objetivo. Ni poética intimista, ni poética completamente despojada de lo personal: eso parece pretender. ¿Podríamos hablar de una poética lectora?

En “Hacia el canto”, la tercera de las prosas poéticas en que nos detenemos, el yo vuelve a instalarse en un ámbito onírico, abierto a la variedad semántica, dispuesto a la abundancia de sentidos, a partir del verbo en primera del singular –“entro”– que remite al ingreso en tanto ‘apertura hacia adentro’: “Entro en la noche mientras la noche pone en mis ojos un color de cobre y enlaza en su fondo una planta marina” [115]. E, inmediatamente, surgen palabras de un ‘tú’, que el ‘yo’ debe descifrar:

Lentamente *tu voz*, en transparencias y verdores, nace en *insólitas palabras que convocan* al mar en su memoria.

En esta *orilla del encuentro* hay un oscuro viento que comparte conmigo la *búsqueda incesante*.

Todo parece estar entre las rocas y los mástiles, entre los torbellinos y las rocas que van señalando la *certidumbre de tus manos rendidas en mis manos* [115; la bastardilla es nuestra].

En los tres textos poéticos que tomamos queda en claro que es en la tensión ‘yo’-‘tú’ donde se arma el mundo, el leído y el escrito; tensión semiótica, se entiende, en cuanto que es el espacio donde se puede generar el sentido y “comunicar” [202], palabra y noción que Dondo destaca en el ensayo de 1959, “Andanza del lector”²⁶. Tensión que en este texto se traduce semánticamente en el concepto de “encuentro”, con algunas magníficas figuraciones, tal como la “certidumbre de tus manos rendidas en mis manos” [115].

En medio de la oscuridad que es la “noche” del comienzo de este poema, el yo poético intenta leer arduamente, casi como si fuera en braille: “Igual que un ciego, tocando voy un muro inacabable, un muro que no se quiebra nunca, que no se parte nunca en la puerta

²⁶“Allí está la palabra que buscaba; la palabra que quería mirar: *comunicar*, comunicación que resulta de las palabras” [Dondo: 202].

de un sueño” [115]. Lo único que le abre dicha “puerta”, esto es las posibilidades de conocimiento, de visión, de vida, de lectura, es el ‘tú’. Así lo manifiesta cuando en cuatro oportunidades repite “digo tú”, que equivale a ‘te percibo’, ‘te leo’, ‘te escribo’, y en cada una de estas menciones lee/escribe por connotación.

La connotación como método es destacada y explicitada por Dondo mismo en “Andanza del lector”. En este ensayo da muestras de la práctica vital, eficaz y consciente de la connotación como modalidad de lectura. Así, por ejemplo, toma la palabra “*mapa*” e inmediatamente adjunta una cadena de connotaciones asociativas: “palabra llena de espacio, de vertientes, de soles, de piedras azules,/ de hierbas y laureles, y de pájaros voladores y climas extraños y anuncios de viajes que nunca tuvieron otra insignia que la del sueño imposible” [186-7].

Este procedimiento explicado en “Andanza del lector” es el que hallamos funcionando en “Hacia el canto”, donde cada vez que dice la palabra “tú”, junto a ella brota, adosado, un chorro significativo, tanto de lo que el ‘tú’ genera en el sujeto, como de los sentidos que habilita y que suma, sin agotarlos nunca:

Pero yo digo «tú». Y eres tú sola, buscadora de tesoros, vertientes sin gemidos, en una realidad áspera, increíblemente tú.

Yo digo «tú»: y la palabra no se acaba nunca; recorre, lúcida, tu piel llena de imágenes; llega hasta el otro lado de tu mirada con sus exactos puntos cardinales que van y vienen y se unen en un resplandor secreto; cruza tu pecho, el vértigo de tu pecho, y se pierde en el ámbito de un mundo que no está hecho todavía. Digo «tú» y se oye el silencio que nació de la música.

[...]

Yo digo «tú» y siento de pronto arder un cielo vasto que cubre tus cabellos y abraza tu silencio como ronda implacable.

[...] [115].

Se impone ahora detenerse en el cierre del poema: “Cercana, trágicamente cercana como el suspiro al grito, me haces sentir el latido del mundo, el latido del canto” [115]. Este cierre confirma que la presencia del ‘tú’ dota de sentido a cuanto se cruza, y que ese sentido, leído y escrito, no es ya –como decíamos a propósito de este poema de diciembre de 1961– solamente intelectual: el yo lo siente. Vale aclarar que entendemos el verbo ‘sentir’ no tanto con su carga sentimental ni solamente como percepción sensorial, sino de acuerdo con la reflexión de Raúl Dorra –siguiendo a Greimas y Fontanille–, sobre todo como “manifestación propia de la vida en su extensión” [Dorra 2005: 109] y como aquello que posibilita la instancia de la enunciación, esto es la de un ‘yo’ que dice, o –según venimos pensando– lee/escribe, para quien “encontrar es decir”.

Conclusiones o paso final del baile

Es interesante la importancia que Dondo otorga al lector como sujeto, ya no solo de conocimiento, sino de experiencia, concepción mucho más amplia. Dice en la conferencia de 1959: “El lector es un hombre que sabe quedarse a solas consigo mismo pero encuentra –por medio de la lectura y de la relectura– la comunicación con las cosas y con los seres” [185]. Esta posibilidad está plasmada y dicha en “Unas cuantas palabras”.

También, en el mismo ensayo, observa que “El buen lector [...], con el ejercicio de la lectura, avanza en la conquista de la personalidad consciente” [185], posibilidad trazada en “Desde los días antiguos”.

A estos conceptos agudos y conclusivos, añade un desarrollo ensayístico-poético que preferimos transcribir antes que parafrasear:

[...] leer bien es como una *transmutación*. Leer bien es como un descubrimiento continuado. Es la reflexión sin que advirtamos el hecho o la acción de reflexionar. Es levantar las espigas que ofrece la vida. Es estar aprendiendo y formándose y afirmándose en otro tiempo. Es abrir los cerrojos del alma para cada sílaba y para cada palabra. Es valorar las cicatrices de la experiencia humana y señalar el resplandor de cada cosa. Es tomar el racimo de los pensamientos y morder en cada uno. Es sentir en la

garganta la piedra de una angustia que se transforma en grito callado para adentro, en la oscuridad del silencio maltratado. Es abrir los párpados redondos hacia el cielo de las sorpresas. Es querer apartar el ácido de la boca al reparar los suplicios del error para fundirlos en un matorral de rechazadas sombras. Leer bien es querer acercarse al manantial de la verdad [185; la bastardilla es nuestra].

Esta “transmutación” es la que está escuetamente esbozada sobre todo en el final de “Hacia el canto”.

Siguiendo pistas de algunos de sus ensayos y de sus críticas, hemos establecido el contacto con estos prosemas. He aquí las figuras de la andanza, la danza y la contradanza, que al armarse ponen de relieve en el diseño algunos hilos menos desplegados en sus libros de poesía, pero, no de menor hondura e importancia. Uno de estos hilos posee tornasoles y súbitos raptos oscuros, donde aparecen el dolor, las pruebas del espíritu y, a la par y por lo mismo exaltadas, las mayores esperanzas. Otro de estos hilos, se asocia con la actividad semiótica, en otros términos, con la noción de sujeto como lector/escritor, en simultáneo. Según señalara Alberto Manguel, leer es casi una función vegetativa, y según Roland Barthes, leer es escribir. Dondo asume esta acción, compuesta y vital, cuando lee/escribe el libro de la naturaleza y de la propia vida.

Nos permitimos ahora hacer un salto hasta el presente. Esta concepción compuesta de la lectura que hallamos en Dondo se destaca muy especialmente en la actualidad, por contraste, ante lo que se ve con alarma como un abandono del hábito de lectura. Si bien con las más nuevas tecnologías somos consumidores de mensajes y pareciera que para *ser* hay que *aparecer* [Dorra 2001: 42], esto es, ser espectáculo, la lectura de la que habla Dondo es la que “tiene un carácter introyectivo, que traza una ruta que va de las letras a la intimidad del espíritu.” [Dorra 2001: 44]. La lectura que erige Dondo en sus poemas y en sus ensayos es aquella que implica detenimiento e introspección, a fin de propiciar el “encuentro” tan deseado, con el lenguaje –mejor, las palabras–, con su propio ‘yo’ mismo y con el ‘tú’ en función del cual se erige constantemente.

Dado que promueve el encuentro, leer es también escritura, en tanto producción de un nuevo sentido; y, por tal generación de

apertura induce a la trascendencia del estrecho recinto individual. Leer, pero “leer bien” –diría nuestro autor–, es “un descubrimiento continuado” [Dondo: 185] y un modo de vivir*.

Bibliografía

- AGUIRRE, RAÚL GUSTAVO. 1979. *Antología de la poesía argentina*. Tomo I. Buenos Aires: Librerías Fausto.
- ALBAREDA, GINÉS DE; GARFIAS, FRANCISCO. 1959. *Antología de la poesía argentina*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ARA, GUILLERMO. 1970a. *Suma de poesía argentina; 1538-1968: Primera parte. Crítica*. Buenos Aires: Guadalupe.
- . 1970b. *Suma de poesía argentina; 1538-1968: Segunda parte. Antología*. Buenos Aires: Guadalupe.
- ARAGÓN, ROQUE RAÚL. 1967. *La poesía religiosa argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- BARTHES, ROLAND. 1970. *S/Z*. Trad. Nicolás Rosa. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- BAUMGART, CLAUDIA; CRESPO DE ARNAUD, BÁRBARA; LUZZANI BYSTROWICZ, TELMA, sel., pról. y notas. 1981. *La poesía del cuarenta*. Buenos Aires: CEAL.
- BORGES, JORGE LUIS. 1997. “Reseña de *Esquemas en el silencio*”. *Textos recobrados 1 (1919-1929)*. Sara Luisa del Carril, ed. Buenos Aires: Emecé. 333-4. [Originariamente en *Síntesis*, 1, 10, Buenos Aires, mar. 1928].
- CAMPRA, ROSALBA. 1987. “Las antologías hispanoamericanas del siglo XIX: Proyecto literario y proyecto político”. *Casa de las Américas*, XXVII, 162: 37-46.
- CRISTÓFALO, AMÉRICO. 2007. “Metafísica, ilusión y teología poética. Notas sobre poesía argentina: 1940-1955”. *Literatura argentina siglo XX*. David Viñas, dir. T. 4: *El peronismo clásico (1945-1955)*. *Descamisados, gorilas y contreras*. Guillermo Korn, comp. Buenos Aires: Paradiso-Fundación Crónica General. 62-72.
- DONDO, OSVALDO HORACIO. 1995. *Obra poética y andanzas del lector*. Buenos Aires: Editorial La Valija.
- DORRA, RAÚL. 2001. “Leer: ¿un hábito en expansión o en contracción?”. *Elementos*, 8, 40. Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla: 41-5.
- . 2005. *La casa y el caracol: Para una semiótica del cuerpo*. Córdoba: Alción.

*Inicio de evaluación: 29 jul. 2013. Fecha de aceptación: 27 nov. 2013.

- FIJMAN, JACOBO. 2005. *Obras (1923-69); 1: Poemas*. Investigación, recopilación y ed. Alberto A. Arias. (Serie Obras Completas). Buenos Aires: Araucaria / Signos del Topo.
- . 2012. *Romance del vértigo perfecto*. Pról. Roberto Cignoni. Buenos Aires: Descierto.
- GUILLÉN, CLAUDIO. 1985. *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- MAGRINI, CÉSAR. 1963. *Quince poetas*. Obra editada con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires: Centurión.
- MANGUEL, ALBERTO. 2005. *Una historia de la lectura*. Buenos Aires: Emecé.
- MARTÍNEZ, DAVID. 1961. *Poesía argentina actual (1930-1960)*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- MARTÍNEZ CUITIÑO, LUIS, et al. 1998. *La vanguardia católica argentina y el grupo de Convivio*. [Trabajo de investigación grupal realizado en el marco del CILA, entre agosto de 1997 y enero de 1998, Buenos Aires]. Mimeo.
- REYES, ALFONSO. 1952. "Teoría de la antología". *La experiencia literaria*. Buenos Aires: Losada. 135-40.
- RUIZ CASANOVA, JOSÉ FRANCISCO. 2007. *Anthologos: Poética de la antología poética*. Madrid, Cátedra.
- SALAZAR ANGLADA, ANÍBAL. 2009. "La poesía argentina en la década de 1930: Un problema historiográfico". *Acta literaria*, 38: 71-89. En línea: <<http://www.scielo.cl/>>.
- SANZANA INZUNZA, ISAAC. 2008. "Inclusión y exclusión: la antología de la polémica". *Borradores*, VIII-IX, Universidad Nacional de Río Cuarto. En línea: <<http://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Vol8-9/pdf>>.
- VERA MÉNDEZ, JUAN DOMINGO. 2005. "Sobre la forma antológica y el canon literario". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 30, Universidad Complutense de Madrid, jul.-oct. En línea: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/antanon.html>>

LA IMAGEN DE ARGENTINA HACIA LOS FESTEJOS DEL PRIMER CENTENARIO: LA MIRADA GERMANA EN LOS ESCRITOS DE JOHANN, THEODOR Y ERNESTO ALEMANN

*The image of Argentina towards the First Centenary
celebrations: the German look over the writings of Johann,
Theodor and Ernesto Alemann*

Claudia GARNICA de BERTONA

U. Nacional de Cuyo
claudiagbertona@gmail.com

Resumen

Johann, Theodor y Ernesto Alemann pertenecieron a una familia de ascendencia suiza que tuvo un papel muy influyente en la formación de la imagen de la Argentina proyectada hacia la comunidad germanohablante. Fundadores y redactores del *Argentinisches Tageblatt* (*Diario argentino*) y promotores de la inmigración germana al país, a través de sus discursos construyen una imagen de la Argentina, pensada sobre todo para un lector situado fuera del país. Este artículo se propone analizar esa imagen, sobre todo en los textos de los autores publicados próximos a la fecha del Primer Centenario de la Revolución de Mayo.

Palabras claves: Literatura de minorías, alemanes en la Argentina, Imagología, Literatura de viajes.

Abstract

Johann Theodor and Ernesto Alemann belonged to a Swiss family who had an influential role in the formation of the Argentinian image projected into the German-speaking community. Founders and editors from the *Argentinisches Tageblatt* (*Argentine Journal*) and promoters of German immigration to the country, through their discourses they construct an image of Argentina, designed for a reader outside the country. This article analyzes the image, especially in the texts of the authors published near the date of the first centenary of the May Revolution.

Key words: Minority literature, Germans in Argentina, Imagology, Travel Writing.

Aproximadamente a lo largo de un siglo, entre 1870 y 1970, y en estrecha relación con la llegada de viajeros y migrantes a la Argentina, se desarrolló una profusa literatura en lengua alemana, publicada tanto en el país de destino como en los países de origen de los mismos. Esta constituye un corpus que incluye un número significativo de textos con una marcada vocación literaria, así como otros que se encuentran a medio camino entre la literatura y el discurso periodístico o científico. Tal es el caso de los escritores de la familia Alemann, en la que por lo menos tres generaciones eligen a la Argentina como el tema central de sus escritos. Dedicados al periodismo fundamentalmente, producen textos que resultan difíciles de clasificar desde el punto de vista de los géneros literarios tradicionales, pero que deben ser considerados como discursos literarios, ya que existe en los emisores conciencia y voluntad de estilo.

Antes de comenzar con el objetivo del artículo, que consiste en la consideración y el análisis sobre el proceso de construcción discursivo de la Argentina como nación, que Johann, Theodor y Ernesto desarrollan a través de sus escritos publicados sobre la fecha del Primer Centenario, a veces en forma colateral, y otras central, me parece significativo traer a colación algunos datos biográficos que contribuyan a ubicar a los autores en el espacio y tiempo desde los que elaboran sus enunciados. Parto de la hipótesis de que hubo una intención precisa en los autores de ofrecer a sus lectores germanohablantes una imagen del país condicionada por su origen, su situación dentro de la comunidad alemana argentina y sus propios intereses personales.

Johann Alemann (1826-1893) es quien inicia la tradición familiar de escritores. En 1877 publicó *Bilder aus der argentinischen Republik* ('Imágenes de la República Argentina')¹, el texto más antiguo de la literatura de migrantes y viajeros alemanes a la Argentina. El diario fundado por él, el *Argentinisches Wochenblatt* ('Semanario Argentino'), apareció por primera vez en 1878, con una subvención

¹Las traducciones del alemán me pertenecen.

del gobierno de Buenos Aires para impulsar la llegada de colonos suizos hacia las tierras ganadas a los indios por el General Roca. En 1889 comenzó a aparecer el *Argentinisches Tageblatt* ('Diario Argentino'), donde también trabajó su hijo Theodor, que había nacido en 1864 en Berna, Suiza y llegado al país en 1880. Este continuó con la tradición familiar de promocionar la inmigración suiza a la Argentina y con el diario. Publicó varios relatos de viaje y falleció en 1925. De su obra total, las que se tendrán en cuenta para el análisis son las publicadas en alemán en fechas cercanas al Primer Centenario de la Revolución de Mayo, aproximadamente entre veinte años antes y hasta diez años después. La justificación de este criterio reside en el hecho de que en el periodo previo, preparatorio de los festejos, el tema de la Argentina como nación, el de la identidad y la historia nacional es repetido en forma notable entre los autores que conforman el corpus de la literatura de migrantes y viajeros germanohablantes a la Argentina. Los textos son:

- *Kolonisationsgebiete im Centrum der Argentinischen Weizen-Region* ('Zonas de colonización en el centro de la región alfarera argentina'). Buenos Aires: Buchdruckerei "Helvetia", 1892.
- *Ein Ausflug nach dem Chubut Territorium: Allerlei über Land und Leute im Chubut (Zweiter Theil); Nach den neuesten Daten und eigener Anschauung bearbeitet von Th. Alemann* ('Una excursión al territorio del Chubut: De todo sobre la tierra y la gente en el Chubut; Segunda parte; Según los datos más recientes y observaciones propias elaboradas por Th. Alemann'). Buenos Aires: s. e., 1898.
- *Aus dem Südwesten der argentinischen Klee-Region; Mit einer Karte: Das National-Territorium Pampa Central, Von einem alten Grenzer* ('Al sudoeste de la región argentina del trébol; Con un mapa: El territorio nacional Pampa Central, De un viejo soldado de la frontera'). Separat Abdruck der Artikel-Serie "Bilder aus der südwestlichen Alfalfa-Region im Argentinischen Wochen- und Tageblatt" ('Separata de la serie de artículos "Cuadros del sudoeste de la región de la alfalfa en el Semanario y Diario argentino"). Buenos Aires: 1904.

- *Station und Emporio Stroeder. Reisebeschreibung von Theodor Alemann* ('Estación y emporio Stroeder. Descripción de viaje de Theodor Alemann'). Buenos Aires: Argentinisches Wochen- und Tageblatt, 1914.
- *Die Zukunft des Deutschtums in Amerika* ('El futuro de la germanidad en América'). Buenos Aires: Beutelspacher, 1917.

Ernesto Fernando Alemann, el último de los escritores considerados, nació en 1893 en Buenos Aires y allí falleció en 1982. Asistió a la Escuela Cangallo, luego hizo el bachillerato en Berna y la universidad en Berlín, Munich, y Heidelberg, donde se recibió de Doctor en Filosofía, especialidad Economía, en 1915. Volvió a Buenos Aires en 1916 y en 1917 se hizo cargo de la redacción del periódico familiar. En 1918 viajó a Estados Unidos y a España. Desde 1925 asumió por varias décadas la dirección del diario. Tuvo un papel muy importante en la oposición antinazi durante la década del treinta en la Argentina, lo que le permitió ganar mucho respecto en la colonia alemana, a la vez que muchos enemigos. Como alternativa frente a la nazificada Escuela Goethe, Ernesto Alemann tomó parte activa en la fundación en 1934 de la Escuela Pestalozzi, que recibió a los hijos de germanoparlantes opositores al nazismo que ya habitaban la Argentina y a los de los que empezaban a escapar de él. Sus escritos analizados son:

- *Kriegseindrücke aus Nordamerika* ('Impresiones de guerra desde Norteamérica'). Buenos Aires: Verlag Martin Schneider, 1918.
- *Grünes Gold und rote Erde: Beobachtungen von einer Reise* ('Oro verde y tierra roja: Observaciones de un viaje'). Buenos Aires: Sonderdruck aus dem Argentinischen Tageblatt, 1926.
- *Fahrt nach Süden: Eine Reise nach dem Rio Negro und Neuquén* ('Excursión al sur: Un viaje hacia el Río Negro y Neuquén'). Buenos Aires: Verlag "Argentinisches Tageblatt", 1929.

El marco teórico del análisis parte de tres campos de estudio de la Literatura Comparada: el de la Literatura de minorías, en este caso el de la minoría germanoparlante de Argentina, el de la Imagología

y, cuando el texto así lo permita, el de la Literatura de viajes. Se tendrán en cuenta la situación espacio-temporal del sujeto que enuncia, su autoimagen y la del receptor de los escritos en cada caso. Se establecerá a partir de allí quién es el otro (heteroimagen) y se pondrán de relieve los discursos que construyen, desde su particular mirada, la imagen de la Argentina alrededor de la fecha de su primer centenario.

En la obra de Johann Alemann, *Bilder aus der Argentinischen Republik*, de 1877, ya mencionada, pueden encontrarse las bases del pensamiento que desarrollarán más adelante su hijo y su nieto, respectivamente. Toma la forma del relato de viaje, basado en un diario personal del autor, que pretende mostrar a un público amplio sus impresiones sobre Argentina. J. Alemann utiliza repetidamente el recurso de criticar a los naturales del país para poder ensalzar a los europeos. Se refiere a las condiciones de vida en las colonias y opina que la inmigración germana causará un gran beneficio al país:

Para Argentina es de una gran significación que la civilización germana sea transplantada acá en forma más extensa que hasta la fecha. Alemanes y suizos buscan a través de la emigración conseguir una existencia más digna. Para ellos es profundamente contraria la vida de holgazanes casi animal, que llevan adelante una parte de los italianos y la totalidad de la población nativa. El germano se pone manos a la obra para construir una vivienda decente, plantar jardín y arboleda, fomentar la agricultura, etc. [39].

Seguramente, cuando Johann Alemann hacía estas afirmaciones, no pensaba que sus dichos iban a llegar a los lectores argentinos. La conciencia de superioridad cultural impulsada por el imperialismo y el colonialismo —entonces en uno de sus mejores momentos— permite al autor en forma casi ingenua, sin ningún cuestionamiento profundo, afirmar que el círculo al que pertenece, en el que parece no haber lugar para los austríacos, se encuentra unos cuantos pasos más avanzado en relación con lo que observa en la Argentina. El inmigrante germano es para el autor una especie de civilizador-salvador del país, que de alguna manera le retribuye el favor con lo que la tierra y la naturaleza proveen. Este texto, que sin duda circuló entre sus descendientes, sienta las bases del pensamiento

sobre Argentina y la inmigración germana que, con variantes, desarrollan con posterioridad su hijo y su nieto.

De Theodor Alemann solo consideraremos su obra publicada hasta 1917, ya que el resto excede a la fecha que rodea la celebración del Primer Centenario de la Revolución de Mayo. *Kolonisationsgebiete im Centrum der Argentinischen Weizen-Region*, de 1892, es una obra de carácter marcadamente descriptivo, con poco valor literario. Está expresado en el prólogo el deseo del autor de mostrar las posibilidades de colonización que ofrece la región central de Argentina al europeo, “sobre todo al colonizador germánico” [3] y a arrojar luz sobre los prejuicios contra el país. Como es costumbre en la literatura de viajes de la época, tanto el autor, como el lector están identificados explícitamente en el texto. Para dar valor documental a sus afirmaciones, Alemann incluye al final la transcripción de cartas y un glosario, lo que indica que su lector ideal era el público germanohablante externo, desconocedor absoluto de la realidad nacional. Pasa revista a una serie de estancias ubicadas en la zona y afirma sin dudar que los asentamientos fundados por europeos tienen mejor aspecto que los que han sido iniciados por criollos.

En *Ein Ausflug nach dem Chubut Territorium*, de 1898, T. Alemann se propone, tal como lo aclara en el prólogo, brindar información para aquellos inmigrantes que deseen venir a la Argentina, fundamentalmente al sur del país, ya que cree que los conocimientos que existen hasta ese momento acerca de la zona son escasos e insuficientes. Elige la forma del texto de viaje en primera persona. A través de sus palabras, Alemann da existencia a una zona del país casi desconocida por entonces tanto a argentinos como a europeos, por lo que incluye decretos presidenciales y mapas. El observador destaca la importancia de la canalización de los ríos para llevar el progreso a la región a través del riego y se admira de la labor colonizadora de los galeses, prácticamente sin ayuda del gobierno, a quien critica constantemente la falta de reglas de juego claras para la inmigración. Finalmente no aconseja esta zona para el colonizador europeo, ya que cree que no existen asociaciones de colonización con el capital necesario y suficiente, aunque opina que la región del Chubut es especialmente apropiada para el colonizador suizo. Concluye con una afirmación optimista: “La colonización de Patagonia por capital alemán y la población de

las grandes extensiones de tierra para la agricultura significaría el suceso económico más extraordinario del cambio de siglo” [79]. Alemann se muestra como lector de quienes antes que él han escrito sobre la región –declara haber leído a Darwin y a Burmeister– e incluso acusa al primero de ser el responsable de que el proceso de población de la Patagonia sea tan difícil, ya que cuando la describió no ahorró comentarios negativos sobre ella. Es llamativa en el texto la referencia a lo “alemán”, ya que alude a una comunidad lingüística y cultural y no a una nación, de la que T. Alemann, en su carácter de ciudadano suizo, estaría excluido.

Aus dem Südwesten der argentinischen Klee-Region (1904) tiene solamente valor documental, pero no literario. El propósito del texto, como en casi toda la obra de Theodor Alemann, queda establecido en el prólogo, en el que explica que pretende mostrar tierra y gente de la zona central de la Argentina. De 1914 es *Station und Emporio Stroeder: Reisebeschreibung von Theodor Alemann*, una separata que se había publicado ya en el *Argentinisches Wochen-und Tageblatt*, de extensión breve y sin intenciones literarias, que intenta atraer la colonización germana, sobre la base del ejemplo de la colonización de la empresa de Hugo Stroeder.

En *Die Zukunft des Deutschtums in Amerika* (1917), Alemann reflexiona sobre cuál será el papel de los alemanes en América del Norte después del cataclismo que supuso la Primera Guerra Mundial. El tema central es la valoración del papel que la germanidad ha tenido en el desarrollo de Estados Unidos. El autor sobrevalora a los inmigrantes de origen germano, y para ello cae inevitablemente en la minusvaloración del otro, que es el habitante de América: “Por lo tanto cuando el inmigrante alemán es calificado de primera clase por los gobiernos, como por ejemplo por las autoridades migratorias argentinas, entonces esta valoración solo corresponde a su verdadero valor” [18]. Los germanos están provistos de abundantes virtudes, se han adaptado rápidamente al medio diferente y para el autor constituyen entre ellos una población homogénea. Afirma también que en Sudamérica la mayor parte de la actividad empresarial está en manos de estos, ya que los naturales de la tierra prefieren dedicarse a las tareas rurales. Puede apreciarse que Theodor Alemann continúa la línea de pensamiento de su padre, pero tampoco en él queda claro el concepto de germanidad, que parece más lingüístico que racial. Si bien en este

texto el tema central no es la Argentina, toma al país como objeto de comparación con Estados Unidos y brinda afirmaciones de valor para reconstruir el significado del término “germanidad”, que no es unívoco en ninguno de los tres autores trabajados. T. Alemann reitera un tópico de la literatura en alemán escrita por viajeros que llegan hasta Argentina, que consiste en señalar que el país está llamado a desempeñar en el sur de América el mismo papel que los Estados Unidos en el norte.

El último de la familia Alemann que nos ocupa, Ernesto Fernando, publica *Kriegseindrücke aus Nordamerika* en 1918. Si bien el texto no está referido específicamente a la Argentina, tiene valor para la finalidad de este trabajo, al igual que el texto anteriormente citado, por sus comentarios en relación con la germanidad, sobre la que ha construido su autoimagen, a pesar de ser argentino. Es un ensayo histórico-político sobre las impresiones que una primera persona observadora va recogiendo durante una estadía en Estados Unidos, apenas finalizada la Primera Guerra Mundial. Lo notorio es que la identidad del autor no se construye como latinoamericana o argentina sino como germana, en sentido amplio. La imagen del otro, del norteamericano, es negativa y prejuiciosa. Su propia imagen, en cambio, es absolutamente positiva. Dice por ejemplo al referirse a los alemanes en América: “Ellos pertenecían al mejor elemento del país, y a su fuerza, su espíritu emprendedor y a la educación que traían de Europa les debe la Unión –así nombra a Estados Unidos– en gran parte su actual grandeza” [73]. También señala Alemann que la imagen de los norteamericanos hacia la Argentina es negativa.

Grünes Gold und rote Erde: Beobachtungen einer Reise es de 1926. En la introducción, el autor explica que la metáfora “oro verde” se refiere a la yerba mate, que encuentra en la tierra colorada de Misiones un lugar óptimo para su cultivo. Con la certeza de que la colonización es lo mejor que pudo haberle pasado a esa zona dice: “y allí se ven hombres rubios, adonde llega el ojo. La sangre germana vive y avanza en Misiones. Alemanes, suizos, austriacos, escandinavos, casi todos de ojos azules y rubios, han encontrado aquí una nueva patria” [3]. Alemann se entusiasma con la idea de que el lugar se convierta en una especie de nueva tierra europea. El narrador se esfuerza por mostrar que ha visto con sus propios ojos lo que presenta, lo que es un recurso común en la literatura de

viajes, para convencer al lector de que se trata de información de primera mano. Otro lugar común en la literatura alemana de viajes sobre el país, que es la imagen de Argentina como tierra de posibilidades ilimitadas aparece también en esta obra. Cuando se lamenta del poco pasado que entonces tiene la Argentina, sin embargo afirma: “En recompensa tiene abierto un futuro, que hoy no puede medir ni la más rica fantasía” [13]. E. Alemann introduce un tema de reflexión que le atañe, que es el de la identidad nacional de los hijos de los inmigrantes, lo que resuelve fácilmente al afirmar: “Ellos serán argentinos que hablan alemán” [32]. Como descendiente de suizos y conocedor de Alemania, se separa de lo alemán en sentido estricto, pero se muestra partidario de un germanismo amplio, por no decir “pangermanismo”, a través del cual reconoce en aquellos que tienen como rasgo común el hablar alemán ciertas virtudes de las que el pueblo argentino carece. Alemann se preocupa ya entonces por la deforestación a causa de las plantaciones de yerba y los efectos en el clima que esto acarreará con el transcurso del tiempo [44]. Pero se responde a sí mismo: “Mientras tanto, esta previsión no hace a la mentalidad del argentino; él se ocupa de él mismo. ¿En qué lo preocupa lo que pueda venir después de él? Es el mismo espíritu que llevó a la destrucción desconsiderada de los bosques en España e Italia. Esperemos que la influencia germana en Misiones sea lo suficientemente fuerte en un tiempo previsible para obrar aquí como un hecho constructivo y ejemplificador” [45-7]. Se evidencia una crítica directa a lo que Alemann ve como un individualismo exagerado y falta de planificación, sobre todo por parte del estado.

Fahrt nach Süden: Eine Reise nach dem Rio Negro und Neuquén es, como lo anticipa su título, un texto de viaje: el narrador hace un recorrido en tren hacia el sur, y en la observación del escenario que se describe predomina el tono objetivo, informativo, con unos pocos momentos literarios. A lo largo de su travesía, la voz narradora pasa por diferentes estancias y colonias, como por ejemplo la de Villa Regina, fundada por italianos, a la que considera un modelo digno de imitación. Alemann observa la realidad de su propio país desde los ojos de un extranjero, y utiliza otro recurso común en la literatura de viaje, que consiste en poner en boca de otro palabras o pensamientos que expresan los del propio narrador. Esto se hace evidente, por ejemplo, al referirse a la costumbre del

mate, tan extraña al europeo: “Después de la comida circula el mate, para gran contrariedad de una dama alemana, que a pesar de su larga estadía en el país, sigue viendo en el mate un hábito horrible y antihigiénico. Naturalmente tiene razón” [41].

Para finalizar mi trabajo deseo rescatar las que identifico como ideas centrales en relación con la construcción discursiva de la Argentina desde los enunciados de Johann, Theodor y Ernesto Alemann alrededor de 1910:

- 1- Para la presentación de lo que muestran se basan en sus observaciones, en material propio, y asumen la primera persona. Si bien introducen historias narradas por terceros o comentan lecturas, la mayor parte de lo que se ofrece al lector es lo vivenciado por ellos. En quien recibe sus escritos, esto tiene el efecto de aumentar la sensación de veracidad.
- 2- Las diferentes épocas en las que escriben los textos no condicionan radicalmente la opinión de los tres autores, que se mantiene sin mayores variantes a partir de Johann Alemann: Argentina necesita de la inmigración germana para poder ser una gran nación, y así como esta ya contribuyó al desarrollo de los Estados Unidos, lo hará en el futuro con la primera.
- 3- El concepto de “germanidad”, como ya se explicó más arriba, es usado por los autores en forma poco precisa, ya que aluden a ella nombrándola como *Volkstum*, *Deuschtum*, *gesamtes Deutschgermanentum*. El más radical en la sobrevaloración del papel de los germanos es Theodor, quien en *Die Zukunft des Deuschtums in Amerika* (‘El futuro de la germanidad en América’), llega a afirmaciones tales como: “la Unión no debe ser contemplada solo como una hija del estado inglés, sino también del alemán” [9], lo que resulta una declaración bastante descabellada cuando en ese momento no se tenía en claro qué era precisamente el estado alemán, en guerra, y con un incierto futuro político.
- 4- En el caso de Johann y Theodor parece más evidente la idea de que las colonias se constituyan en islas de

germanidad que cohabiten con los naturales de la tierra, contribuyendo con su superioridad cultural a la civilización, pero sin mezclarse demasiado con ellos. Ernesto, en cambio, si bien a veces parece acercarse a esta utopía, se preocupa además por la cuestión de la identidad de los descendientes. Por ello, considera que las escuelas alemanas son fundamentales para la preservación de la cultura, las costumbres y el idioma. Ben Bryce habla de la creación de “identidades nuevas en América sin requerir una ‘asimilación` cultural en la sociedad de acogida, ni una retención total de vínculos europeos” [135].

- 5- En los tres autores considerados es notoria la idea de la superioridad de los anglosajones. De allí que el último, en su tesis doctoral de 1915 (*Hamburgs Schifffahrt und Handel nach dem La Plata; Tránsito marítimo y comercio de Hamburg hacia el Río de La Plata*), afirme que Estados Unidos se desarrolló antes que los estados del Río de la Plata porque los primeros estuvieron dominados por los ingleses y no por los españoles [7].
- 6- A la lectura de Darwin, Gerstäcker y Burmeister, se suma en los autores la de Domingo Faustino Sarmiento, con quien comparten la idea de la necesidad de que la Argentina sea poblada por la raza blanca, preferentemente anglosajona. Los inmigrantes italianos y españoles no son bien valorados por los escritores, pero sí en cambio los galeses, como ya se dijo antes. Solo se admira el trabajo de los italianos en Villa Regina, Río Negro.
- 7- Dejando de lado sus intereses económicos, los autores construyen con sus obras una imagen de la Argentina hacia afuera, ya que el lector ideal no es en principio el argentino, sino el europeo. Confían exageradamente en el papel que la germanidad tendrá en el desarrollo del país. Ciertamente, la celebración del Primer Centenario de la Revolución de Mayo fue un tiempo propicio para utopías. Los Alemann las pensaron y trataron de llevarlas a la práctica. Pasados ya unos pocos años de la celebración del Segundo Centenario, con la perspectiva de poder mirar hacia el pasado y revisar la historia, los escritores

considerados se proyectan como figuras de relieve, formadores de opinión dentro de la comunidad germanohablante argentina y con lectores extranjeros. Sus reflexiones sobre el país, su gente y la relación con el fenómeno de la inmigración alcanzan su dimensión real si se los considera en el contexto preciso de producción y recepción de sus escritos, que fueron sin duda pilares fundamentales en la construcción de la imagen de la Argentina de entonces, tanto en quienes los leían dentro de los límites geográficos del país, como en aquellos que se interesaban en la posibilidad de la inmigración*.

Bibliografía

- ALEMANN, ERNESTO FERNANDO. 1916. *Hamburgs Schiffahrt und Handel nach dem La Plata*. Heidelberg: Rössler & Herbe.
- . 1918. *Kriegseindrücke aus Nordamerika*. Buenos Aires: Verlag Martin Schneider.
- . 1926. *Grünes Gold und rote Erde: Beobachtungen von einer Reise*. Buenos Aires: Sonderdruck aus dem Argentinischen Tageblatt.
- . 1929. *Fahrt nach Süden: Eine Reise nach dem Rio Negro und Neuquén*. Buenos Aires: Verlag "Argentinisches Tageblatt".
- ALEMANN, JOHANN. 1877. *Bilder aus der Argentinischer Republik*. Buenos Aires: Dampf-Buchdruckerei des Courier de La Plata.
- ALEMANN, THEODOR. 1898. *Ein Ausflug nach dem Chubut Territorium: Allerlei über Land und Leute im Chubut (Zweiter Theil); Nach den neuesten Daten und eigener Anschauung bearbeitet von Th. Alemann*. Buenos Aires: s. e.
- . 1892. *Kolonisationsgebiete im Centrum der Argentinischen Weizen-Region*. Buenos Aires: Buchdruckerei "Helvetia".
- . 1917. *Die Zukunft des Deutschtums in Amerika*. Buenos Aires: Beutelspacher.
- BERTONI, LILIA ANA. 2001. *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas: La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BRYCE, BENJAMIN. 2008. "La etnicidad en el *Argentinisches Tageblatt*, 1905-1918: La discusión de una comunidad germánica y alemana". *Anuario Argentino de Germanística*, IV, 2008. Buenos Aires: 125-44.
- FERNÁNDEZ BRAVO, ÁLVARO. 1999. *Literatura y frontera: Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX*.

*Inicio de evaluación: 9 set. 2013. Fecha de aceptación: 27 nov. 2013.

Buenos Aires: Sudamericana-Universidad de San Andrés.

- FRIEDMANN, GERMÁN. 2010. *Alemanes antinazis en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- FRÖSCHLE, HARTMUT. 1979. *Die Deutschen in Lateinamerika. Schicksal und Leistung*. Tübingen: Erdmann.
- HOFFMANN, WERNER. 1973. "Die Deutschargentinier". Werner, Harry. *Die deutsch - argentinischen Schulen*. Bonn. 31-9.
- LONGO, STELLA. 2002-2003. "La inmigración suiza en Argentina estudiada, analizada y vivida por el arqueólogo Juan Schobinger". *Bulletin Société Suisse des Américanistes/Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft.*, 66-67: 49-58.
- LÜTGE, WILHELM; HOFFMANN, WERNER; KÖRNER, KARL. 1955. *Geschichte des Deutschtums in Argentinien*. Buenos Aires: Deutscher Klub.
- NEWTON, RONALD. 1977. *German Buenos Aires. Social change and cultural crisis 1900-1933*. Austin: University of Texas Press.
- PUJOL, SERGIO. 1984. "Las revistas culturales de los inmigrantes en Buenos Aires (1914-1930)". *Todo es Historia*, XVII, 212, dic.: 46-55.
- SAINT SAUVEUR-HENN, ANNE. 1995. *Une siècle d'emigration allemande vers l'Argentine 1853-1945*. Köln: Böhlau.
- . 1994. "Zur Struktur der deutschen Einwanderung in Argentinien (1870-1945)". *Iberische Welten. Festschrift zum 65. Geburtstag von Günther Kahle*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag. 409-24.
- SCHOBINGER, JUAN. 1957. *Inmigración y colonización suizas en la República Argentina en el siglo XIX*. Buenos Aires: Instituto de Cultura Suizo-Argentino.
- VALKO, JENNIFER. 2008. "Soñar con el futuro: Proyectos inmigratorios para la Patagonia argentina en Teodoro Alemann y Roberto J. Payró". *Iberoamericana*. VIII, 30: 27-45.

HÉROE Y GENTE EN EL RESURGIMIENTO ITALIANO: EL CASO GARIBALDI

*Hero and people in the Italian Resurgence:
the Garibaldi's case*

Alfredo LUZI
Universidad de Macerata

Resumen

Desde 1861 hasta hoy, aunque con interpretaciones muy diferentes, Garibaldi es un ícono de la historia italiana y ha sido y es la opción ideal del héroe que luchó por la unificación de Italia, por la libertad de los otros pueblos, al representar siempre un modelo de personaje funcional en perspectiva pedagógica para la dimensión unitaria del país. Se desencadenó así un proceso sociológico de identificación a través de las imágenes y un registro de la memoria que ha encontrado su desarrollo en la epopeya garibaldina de la Primera Guerra Mundial y más tarde en la epopeya de la Resistencia. La leyenda garibaldina se transmitió, además, a través de la literatura, gracias a escritores como Edmundo de Amicis, a través del cual se puede apreciar el elogio del patrimonio cultural que representan los grandes escritores del pasado, como *humus* de la alcanzada unidad del país. Después de su muerte, la iconografía monumental intentará enviar un mensaje de unidad política de los italianos, erigiendo estatuas en las que se representan a Garibaldi y a Vittorio Emanuele, ambos a caballo, con la idea simbólica de un encuentro entre la revolución democrática de uno y el centralismo monárquico del otro.

Palabras claves: Garibaldi, Edmundo de Amicis, iconografía.

Abstract

From 1861 until today, although with very different interpretations, Garibaldi is an icon of Italian history and has been the ideal choice of a hero who fought for the unification of Italy, and for the freedom of other nations, always representing a model of a functional character with a pedagogical perspective for the country's unitary dimension. It triggered a sociological identification process through the images and a record of

memory, which has found its development at the epic garibaldina of the First World War, and later in the one of the Resistance. Garibaldi legend was also transmitted through literature, thanks to writers like Edmundo de Amicis, who made evidence of the compliment of the cultural heritage represented by the great writers of the past, as *humus* that achieved unity of the country. After his death, monumental iconography try to send a message of Italians political unity, raising statues which represent Garibaldi and Vittorio Emanuele both riding horses, with the symbolic idea of a meeting between the democratic revolution of the first one and the monarchical centralism of the second one.

Key words: Garibaldi, Edmundo de Amicis, iconography.

Desde 1861 hasta hoy, aunque con interpretaciones muy diferentes, Garibaldi es un icono de nuestra historia y ha sido y es la opción ideal del héroe que luchó por la unificación de Italia, y por la libertad de los otros pueblos, representando siempre un modelo de personaje funcional para la dimensión unitaria del país.

Simplemente visitando Italia es posible darse cuenta de esto. Cada plaza en Italia es dedicada a Garibaldi, hay lápidas en los edificios donde dormía, donde comía, donde solamente descansó. Se desencadenó así un proceso sociológico de identificación a través de las imágenes y el registro de la memoria que ha encontrado su desarrollo en la epopeya garibaldina de la Primera Guerra Mundial y más tarde en la epopeya de la Resistencia. Sobre una línea de nacionalismo no muy velada la figura de Garibaldi es el referente ideal de los héroes que liberaron Italia del imperio de Austria-Hungría (que alguien lamentó) y de “patriotas” que, al final de la Segunda Guerra Mundial, derrotaron el nazi-fascismo. No es casualidad que la imagen de Garibaldi con la boina de “los Mil” fuese adoptada por el Frente Popular para la campaña electoral de 1948.

Este continuo proceso de mitificación de un personaje que con sus empresas había acelerado la unificación, superando de impulso las vacilaciones de la política nacional e internacional, fue interrumpido recientemente por fuertes tendencias autonomistas transmitido sobre todo por un partido, como la “Lega” y que arriesga, si no se mantiene bajo control, de hacer hundir Italia en una fragmentación

de la estructura nacional, en un fenómeno llamado “balcanización”, en referencia a la ruptura de la ex Yugoslavia y la antigua Checoslovaquia. Umberto Bossi, en una reunión de la “Lega” el 26 de agosto 2007, no dudó en definir literalmente, con la elegancia que caracteriza sus discursos, Garibaldi “un imbécil”, como si hubiese sido la ruina de Italia.

Sin embargo, en el periodo posterior al Resurgimiento el juicio sobre el héroe de Niza era muy diferente y su leyenda se transmitió también a través de la literatura. Leamos esta página:

Junio

Garibaldi

3, sábado. Mañana es la Fiesta Nacional.

Hoy es un día de luto nacional, anoche murió Garibaldi. ¿Sabes quién era? Es el que liberó diez millones de italianos de la tiranía de los Borbones. Murió a los setenta y cinco años, nació en Niza, hijo de un capitán de barco, a los ocho años salvó la vida de una mujer; a los trece años, se rescató una embarcación llena de compañeros que naufragaban; a los veintisiete, sacó de las aguas de Marsella a un joven que estaba ahogando, a los cuarenta y uno rescató una nave del incendio en el Océano. Él combatió durante diez años en Estados Unidos por la libertad de un pueblo extranjero, combatió en tres guerras contra los austriacos por la liberación de Lombardía y de Trentino, defendió a Roma de los franceses en 1849, liberó a Palermo y a Nápoles en 1860, volvió a combatir en Roma en el ‘67, luchó en 1870 contra los alemanes en defensa de Francia. Él tenía la llama del heroísmo y el genio de la guerra. Luchó en cuarenta batallas y ganó treinta y siete. Cuando no luchó, trabajó para ganarse la vida o se encerró en una isla solitaria a cultivar la tierra.

Él era un maestro, marinero, obrero, comerciante, soldado, general, dictador. Fue grande, sencillo y bueno. Odiaba a todos los opresores, él amaba a todos los pueblos y protegía a todos los débiles; no tenían otra aspiración que el bien, negó los honores, despreciaba la muerte, adoraba Italia [De Amicis: 344].

La biografía de Garibaldi que también en el ritmo anafórico y en la recuperación del imaginario mítico de figuras como Cincinnato y Robin Hood revela la adhesión a la escritura de la epopeya, abre el tercer capítulo del famoso libro *Corazón*, escrito por Edmondo De Amicis entre 1884 y 1886, pero ambientado en 1881-1882, como confirman la noticia de la muerte de Garibaldi que tuvo lugar el 2 de junio 1882 en el pasaje citado anteriormente y en la siguiente observación: “11, domingo. Fiesta Nacional. Retrasada de siete días por la muerte de Garibaldi” [De Amicis: 345].

El proceso de mitificación es, por lo tanto, claramente funcional a una idea de literatura en perspectiva pedagógica-unitaria que sustenta muchas de las obras de De Amicis, de acuerdo con las opiniones ya expresadas por Francesco De Sanctis en su obra maestra crítica, la *Historia de la literatura italiana*, en la que el futuro ministro del primer gobierno Cairoli teorizaba una concepción de la literatura como historia sub-especie literaria de la civilización de una nación y elogiaba el patrimonio cultural que representan los grandes escritores del pasado, como humus de la alcanzada unidad del país.

Pero, ¿cuáles eran las relaciones de Garibaldi con el poder político de aquellos años?

No hay duda de que entre los principales actores de la política uniforme y el héroe de los dos mundos existía un conflicto fuerte, probablemente debido al hecho de que Garibaldi tuvo un sentimiento colectivo que tenía pocas conexiones con las estrategias de la práctica política.

Desde los primeros años del Ochocientos la poesía romántica, a lo largo de la historia, la filosofía y la literatura, elaboró y exaltó el concepto de pueblo, entendido como una comunidad de personas que están unidas no sólo por los límites geográficos, sino sobretudo por aspectos culturales y lingüísticos, y de los cuales los intelectuales son los representantes legítimos. Si nos referimos a escritores como Berchet, Manzoni y, en parte, a Leopardi, somos conscientes de cómo en sus obras la relación entre la literatura y la gente es muy estrecha, asumiendo a menudo connotaciones políticas. Si, por un lado, los estudios de folklore tuvieron en la primera mitad del siglo XIX un gran desarrollo, por otro, muchos escritores de ese período se dedicaron a investigaciones sobre las

tradiciones populares, como Costantino Nigra o Niccolò Tommaseo. La idea de la gente, por ejemplo, en *Sepolcri*, de Foscolo, está estrechamente ligada a la del poeta, un portavoz de la gente, bardo de una comunidad que reconoce en él el papel de representante y lo legitima a héroe a través de un proceso de emblemización. El poeta, como sucede en el Primer coro de *Adelchi*, da voz a “las personas comunes dispersas que nombre no tienen” o invita, como en *Sepolcri*, al culto de las glorias nacionales enterradas en Santa Croce, también santuario político de la unidad italiana.

Esta concepción de la relación entre las personas y el héroe trae consigo un profundo cambio historiográfico por parte del Romanticismo respecto a la tradición iluminista. El Siglo de las Luces fue principalmente cosmopolitista y creía que todos los hombres eran iguales, siendo poseedores de la razón. De consecuencia, en el plano político, los mecanismos revolucionarios adoptados en Francia podrían ser exportados a otros países, sin tener en cuenta el contexto y las condiciones socio-culturales específicas de cada nación. En cambio, Vincenzo Cuoco, contando la dramática experiencia de la revolución napolitana de 1798, demostrará que el universalismo iluminista no funciona si no se relaciona dialécticamente con el territorio en el cual se tiene intención de echar raíces. La idea revolucionaria había echado raíces en Francia ya que contaba con el apoyo de una burguesía consciente que, en cambio era prisa el Reino de Nápoles. Eleonora Pimentel Fonseca, Francisco Caracciolo y otros patriotas pagaron con la vida su error político.

En esta perspectiva, se desarrolla la idea de nación, constituida por un pueblo, y al mismo tiempo al cosmopolitismo iluminista se opuso el internacionalismo romántico, que pone énfasis sobre la diversidad de cada nación en sus características culturales, políticas y económicas.

Un primer punto de contraste entre el líder, el “dictador” de De Amicis, y el poder político nace del papel que Garibaldi atribuye a la idea de la revolución dentro de la relación pueblo-héroe. Él estaba convencido de que para la liberación de los pueblos oprimidos era necesario crear pequeñas o grandes insurgencias contra los poderes establecidos, ya que era alérgico a la prudencia de la gestión diplomática de los conflictos internacionales. Por otra parte, el tema

revolucionario atraviesa toda la historia del pensamiento del Resurgimiento, a partir del 1812 hasta los levantamientos de los carboneros y a las reflexiones de Giuseppe Mazzini, quien reconoce a los intelectuales un papel de élite en la guía de las personas hacia la libertad. Garibaldi luchaba por la democracia y por la unidad de Italia. Sin embargo, obtenida esta última, el poder político quedó en manos de la monarquía de los Saboya. Y el rey estaba en primer lugar legitimado, en orden dinástico, “por voluntad de Dios”, y sólo en segundo grado por la nación. Esto llevó a un conflicto de base entre un demócrata como Garibaldi, quien fomentó insurgencias populares para establecer un verdadero poder del pueblo y el poder político representado por la Casa de Saboya y la aristocracia de los cuales Cavour era el representante más prestigioso, un primer ministro que había confesado en una carta a Costantino Nigra: “Yo no he obstaculizado Garibaldi en el proseguimiento de su proyecto porque hubiera sido necesario usar la fuerza para impedirlo”¹.

La reunión del 26 de octubre de 1860 en el municipio de Vairano Patenora, más conocido como “reunión de Teano”, asume así, con todas la simbología icónicas perpetuada por las pinturas y monumentos que representan los dos protagonistas montando a caballo que viajaban en la dirección opuesta, un acto de sumisión del hombre de armas Garibaldi hacia el monarca Víctor Manuel II, aclamado con el título de “Rey de Italia”.

Los contrastes con Cavour fueron aún más lacerantes. El Conde, adoptando la política que recordaba la “de la alcachofa” teorizada por Carlo Emanuele III de Saboya, había hecho arreglos con los franceses a los cuales había cedido Saboya y Niza el 24 de marzo 1860, ciudad natal de Garibaldi, obteniendo en cambio de la anexión de Toscana y Emilia Romagna al Reino de Cerdeña. Y mientras que paso a paso Camillo Benso cosió su red de relaciones internacionales que habrían debido conducir a la unificación de Italia, Garibaldi había logrado reunir a sus 1.088 hombres y a iniciar la llamada “Expedición de los Mil”. Pero el entusiasmo con el cual los campesinos de Sicilia y Calabria acogieron a los garibaldinos se

¹“Yo no he obstaculizado Garibaldi en el proseguimiento de su proyecto porque hubiera sido necesario usar la fuerza para impedirlo”. “La correspondencia Cavour-Nigra desde 1856 hasta 1861. Editado por R. Comisión editorial, IV, La liberación del Sur. Zanichelli, Boloña, 1928. Carta de Cavour a Costantino Nigra, 12 de mayo 1860, p. 294”. Cit. por Isnenghi [39].

volvió rápidamente menor porque Garibaldi, con el apoyo de los políticos de la izquierda de Garibaldi y de Mazzini, comenzó a forjar relaciones con los grandes terratenientes, los cuales, para mantener intacto sus privilegios, estaban dispuestos a adoptar actitudes liberales en favor de la Casa de Saboya. Los campesinos comenzaron a mirar con recelo la política de Garibaldi, especialmente después de que los garibaldinos reprimieron los movimientos rurales, aun cuando los agricultores de perfecta legalidad, pedían la división de las tierras del Estado en su momento prometidas por el general.

Durante este período, Garibaldi es mantenido bajo control por los emisarios del Conde de Cavour. En respuesta, él afirma su lealtad al rey Vittorio Emanuele II, a quien, en una carta del 11 de septiembre de 1860, demostrando de haber entendido las maniobras para el boicot a sus iniciativas, dice con confianza:

Me quedé en silencio hasta ahora de todas abominables contrariedades por mi sufridas por Cavour, Farini, etc. [...]. En Palermo, después de haber soportado todo lo que pude, me vi obligado a sacar su agente La Farina, que me levantaba mil trastornos y los levanta de todavía (aunque lejos) en mi ausencia [*Cartas...*: 238].

Pero la relación conflictiva con la Casa de Saboya tenía ya en años anteriores asumido las características de una confrontación sobre el plano personal. A menudo olvidamos que Garibaldi fue condenado a muerte por los Saboya tras el fracaso de la insurrección de Génova, en febrero de 1834. Será este acontecimiento el que lo empuje a huir a Brasil, Uruguay, Argentina, donde adopta la técnica revolucionaria de iniciar los brotes de rebelión con rápidos desplazamientos de piezas de mano armadas que colaboran en la lucha por la libertad de los pueblos de acuerdo con los principios democráticos. Después de estas empresas ganó el título de “héroe de los dos mundos”.

Después de quince años en exilio, volverá a la patria, pero se vuelve para la monarquía de Saboya en una espina en el costado. El 29 de agosto 1862 Garibaldi será herido en el Aspromonte por el ejército real que trataba de detener su avance hacia Roma para sacar el

Papa Pío IX, y será encarcelado en la fortaleza de Verignano en La Spezia.

También la relación con Giuseppe Mazzini es compleja y rica de contrastes. Una primera divergencia se refería a la idea pueblo que para el fundador de la *Joven Italia* debería ser dirigido por una élite de intelectuales de acuerdo con un concepto similar a la de los liberales británicos, mientras que para Garibaldi no debería haber una división en clases. Y también en términos de acción política Garibaldi ve en la elección del exilio por parte de Mazzini una renuncia a la lucha. En la novela *Cantoni, el voluntario: Novela histórica* se puede leer una clara referencia sarcástica a la controversia entre las dos grandes figuras de la historia de Italia: “Sólo los puros que adoctrinan, pero que no se mueven, envían al conflicto y se quedan lejos, pueden construir el país. Para ellos, como para los sacerdotes, Marsala fue una derrota y Mentana un triunfo” [Garibaldi: 182-3].

Y si Garibaldi ironiza sobre *Joven Italia* compuesta principalmente por miembros en una edad bastante avanzada, Mazzini respondió en una carta a Caroline Stansfeld del 2 de octubre de 1860, con una frase, no sin resentimiento: “No se puede hacer nada sin él - muy poco, me temo, con él” [Mazzini: 126].

La figura de Garibaldi es engorrosa especialmente después de la unificación de Italia, cuando, en la propagación del transformismo, se hace el enfrentamiento entre republicanos y monárquicos, con acusaciones mutuas de traición a los ideales del Resurgimiento.

Especialmente aquellos que durante las guerras de la Independencia estaban del lado de Garibaldi luego fueron al poder con el apoyo de la monarquía. Es esta la denuncia, por ejemplo, de Di Rudini que culpa a la izquierda por desafiar al hombre que era considerado un héroe, que se había sido defendido cuando fue acusado por los moderados de ser un subversivo.

Las lesiones en la batalla de Aspromonte es un concentrado de las contradicciones políticas que hacen erupción en la crisis post-unitaria cuando el conflicto, político-institucional se desarrolla entre la renovación total, con la renuncia a los modelos de Mazzini o Garibaldi, o la continuidad que se identifica en el monarquía de Saboya.

Garibaldi en este momento, nuevo Cincinnato, se retira a Caprera, pero no interrumpe los contactos con la realidad nacional e internacional. En sus cartas, recogidas en nueve volúmenes, a menudo él insiste en los sentimientos de enojo y decepción que siente por no haber sido comprendido y apreciado por lo que había hecho. Se dedica a escribir novelas relacionadas a su epopeya político-militar, como *I Mille*, *Clelia*, *Manlio*, en el cual la relación héroe/personas se entrelaza entre eventos biográficos e imaginarios. Se favorece así un proceso de mitificación que influenciará no poco la opinión pública que leerá estas novelas en una perspectiva documental, mientras que en ellos, sobre todo en *I Mille* hay una componente de fantasía y aventura que un año después Salgari, el novelista por excelencia de aventuras exóticas, lo retomará en otros temas.

Después de su muerte, la iconografía monumental intentará enviar un mensaje de unidad política de los italianos, erigiendo estatuas en las que se representan ambos a caballo, Garibaldi y Vittorio Emanuele, con la idea simbólica de un encuentro entre la revolución democrática de uno y el centralismo monárquico del otro*.

Bibliografía

- Cartas de Giuseppe Garibaldi*. 1988. Massimo De Leonardis, ed. Roma: Instituto para la Historia del Resurgimiento Italiano. V, 238.
- DE AMICIS, EDMONDO. 1996. "Corazón: Libro para los niños". *Obras escogidas*. Folco Portinari y Giusi Baldissonne, eds. (Los Meridianos). Milán: Mondadori.
- GARIBALDI, GIUSEPPE. 1870. *Cantoni el voluntario: Novela histórica*. Milán: Politti.
- ISNENGI, MARIO. 2007. *Garibaldi fue herido*. Roma: Donzelli.
- MAZZINI, GIUSEPPE. 1911. *Cartas inéditas 1836-1864*. Milán: Treves.

*Inicio de evaluación: 29 jul. 2013. Fecha de aceptación: 1 oct. 2013.

LIBERACIÓN Y ESQUIZOFRENIA EN “TENGO” DE NICOLÁS GUILLÉN

Liberation and schizophrenia in Nicolás Guillén's “Tengo”

Rick Mc CALLISTER

Delaware State University
gabaroo6958@yahoo.com

Resumen

Escrito en el apogeo de la Revolución Cubana, “Tengo,” que comparte el nombre del libro donde aparece, es una celebración eufórica del triunfo del hombre común y corriente. También documenta el punto de cambio de la doxa, al mostrar cómo “Juan sin nada” se convirtió en “Juan con todo”. Esta investigación utiliza la teoría bourdieusiana para documentar cómo los cambios sociales deben aparecer en el nivel de habitus antes de manifestarse en el nivel físico. Este fallo tiene consecuencias muy importante para el poeta como “maestro de memes”.

Palabras claves: Bourdieu, Deleuze, doxa, Guillén, Žižek.

Abstract

Written at the high-water mark of the Cuban Revolution, “Tengo,” which bears the name of the book’s title, is a euphoric celebration of the triumph of the common man. It also documents the turning point of doxa, showing how a nobody becomes an Everyman. This investigation uses Bourdieusian theory to document how social changes must first occur at the level of habitus before they appear at a physical level. This finding has important consequences for the poet as “meme-master”.

Key words: Bourdieu, Deleuze, Doxa, Guillén, Žižek.

En cada reacción, sea química, física o sociológica, hay un punto de cambio entre fases; por ejemplo, cuando el agua se convierte en vapor, cuando se cuaja un flan, entre la *stasis* y el caos, y viceversa. Los filósofos Gilles Deleuze y Slavoj Žižek, entre otros, utilizan el término francés “*point de capiton*”. El libro *Tengo*, por Nicolás Guillén, capta este momento de cuajar, cuando el hombre común y corriente se da cuenta de los cambios extraordinarios que prometía la revolución cubana. El don Nadie de antaño es ahora un compañero, un agente de cambio para efectuar cambios que antes ni podía soñar. Este artículo mostrará cómo Guillén logró plantear los memes necesarios para consolidar la opinión pública. Para entrar al poder, todo aspirante necesita una medida suficiente de caos para derrocar el régimen existente. Para mantener el poder, hay que institucionalizar los cambios. Después del carnaval, siempre viene la cuaresma.

En muchos aspectos, “*Tengo*” representa el apogeo de la revolución cubana. Apareció en el libro del mismo nombre en 1964, cinco años después del triunfo. Demuestra una Cuba sin límites y esquizofrénica en términos críticos (es decir, libertarios) de acuerdo con las teorías de Gilles Deleuze “[...] de playa en playa, y ola en ola, / gigante azul abierto democrático”. Esquizofrénico en el sentido que la playa sirve de *parergon* (portada, borde, punto de mediatización) entre la tierra y lo infinito del mar. Sirve como una fanfarria anunciando que las metas libertarias se habían logrado, que la igualdad había vencido al racismo, al colonialismo y al clasismo. El régimen estaba libre de cualquier peligro desde adentro y afuera, y la mayoría de la oposición política ya estaba exiliada en los Estados Unidos. Cuba todavía estaba en el auge del carnaval revolucionario, cuando todo parecía posible. Uno de sus poemas homólogos del mismo libro, “Allá lejos...” recuerda el dominio económico, el imperialismo cultural y la intervención política como lejanas memorias:

Cuando yo era muchacho
.....
Hace cincuenta años
.....
Venimos de allá lejos, de allá lejos.
Un día supimos todo esto.
Nuestra memoria fija sus recuerdos.

Hemos crecido, simplemente.

Hemos crecido, pero no olvidamos.

Otro poema del libro, “Cualquier tiempo pasado fue peor,” entierra el pasado con una pregunta retórica:

¿No es cierto que hay muchas cosas
lejanas que aún se ven cerca,
pero que ya están definitivamente
muertas?

Aquí hay un cambio de cronotopo. Mientras la lucha revolucionaria, sin duda, tenía aspectos épicos, representó el capítulo final del ciclo cerrado de la épica, donde todo prometía volverse hacia los orígenes. Ahora hay un último viaje al principio para librarse de la *méconnaissance* (mal reconocimiento) impuesto a través del *habitus*, o juego de prácticas –que da legitimidad al poder de las élites por su complicidad [Bourdieu 1984: 142; 1991: 23]–. El éxito en la sociedad depende en la habilidad de ver y saber (*voir et savoir/ça voir*), i.e. amaestrar los conocimientos culturales [Bourdieu 1984: 2]. Esta maestría de los conocimientos resulta en la acumulación del capital simbólico –la legitimidad y la habilidad de manejar las normas sociales–. La subversión herética explota la posibilidad de cambiar el mundo social por volver a las raíces en un acto radical de cambiar la representación del mundo que contribuye a su realidad o por contraponer una previsión, una utopía, un proyecto o programa, a la visión ordinaria que aprehende el mundo social como un mundo natural: la declaración performativa, la previsión política, es una pre-dicción que quiere realizar lo que declara [Bourdieu 1991: 128]. El discurso herético no sólo debe cortar la adherencia al mundo del sentido común e integrar por dentro las prácticas y experiencias reprimidas de un grupo entero, invirtiéndoles la legitimidad otorgada por la expresión pública y el reconocimiento colectivo [Bourdieu 1991: 129]. Ahora, el tiempo en Cuba se enderezó hacia el cronotopo lineal de la novela, el que destaca el futuro, tanto como la repetición kierkegaardiana que hace posible la mirada hacia el futuro.

Mijail Mijailovich Bajtin afirma que hay dos maneras distintas de visualizar el tiempo: un tiempo lineal y abierto que progresa del pasado por el presente hacia el futuro, y un tiempo mitológico y

cerrado, arraigado en una interpretación ideológica de los ciclos naturales de las estaciones.

El tiempo lineal (empírico); destaca el futuro
pasado>>>>presente>>>>FUTURO

El tiempo mitológico (ideológico); destaca el pasado
PASADO: espiritual, idílico
----- futuro: punto de mediación (regreso al pasado) ---
presente: material, degenerado

Cronotopos bajtinianos

El tiempo lineal fluye a través de una trayectoria horizontal hacia un futuro sin límites [Bakhtin 147-48]. Individualiza los ciclos naturales en vez de presentarlos como repeticiones de un patrón [Bakhtin 213]. Percibe el presente y el pasado como la fundación de un futuro destacado. En el tiempo lineal, la ideología y la praxis están relativamente balanceadas.

El tiempo mitológico funciona como un diálogo vertical entre los mundos físico y metafísico. Glorifica un pasado idílico como una tierra prometida eterna, fuera del tiempo y por encima del mundo presente material. En este sentido, el pasado funciona más como el espacio que el tiempo. Percibe el presente como una época degenerada de mentiras, trampas y robos. Percibe el futuro como el fin del tiempo, un mero punto de mediación relativamente próximo en el que el mundo volverá a un edén: “un estado natural” con un cuadro de derechos innatos, etc. –cosas que sólo pueden ser logradas en el futuro como algo del pasado, aunque no son realidades del pasado sino obligaciones [Bakhtin 147-48]–. En sí, el futuro carece de importancia. La ideología feudal menosprecia la relevancia de las categorías del espacio y del tiempo. La hipocresía y la mentira dominan toda relación humana. Las funciones naturales y sanas de la naturaleza humana se cumplen sólo clandestinamente porque la ideología dominante no las favorece. Toda forma ideológica (las instituciones) se hace hipócrita y falsa; y la vida real, sin dirección ideológica se hace grosera y bestial [Bakhtin 162]. La sociedad se caracteriza por una profunda contradicción entre la ideología y la praxis, una polaridad extrema a través del eje de la demencia y el sistema está en peligro de derrumbarse.

La historia, como la conocemos, sólo puede fluir en el cronotopo lineal. La recolección platónica de la épica se convierte en la repetición kierkegaardiana. Aunque el cronotopo lineal es necesario para la historia, no garantiza ningún resultado concreto, a veces es un caso de “Try again, fail again, fail better” (‘tratar de nuevo, fracasar de nuevo, fracasar mejor’) [Samuel Beckett citado por Žižek 2008: 310], hasta que llegue el momento histórico apropiado. El progreso sólo es posible a través de la repetición, una dialéctica de utopías fracasadas que llevan a un futuro mejor.

Mientras el carnaval representa un momento utópico en el que las relaciones sociales están momentáneamente invertidas, la función revolucionaria consiste en invertir las viejas relaciones sociales para siempre y convertir la paradoja, o sea, todo lo que está más allá de la *doxa* en un nuevo *habitus* o paradigma social. La paradoja sirve como mensajero de una nueva verdad. Como tal es ligada históricamente con su propio tiempo y contexto [Klein 28]. Según Kierkegaard, la paradoja es la pasión del pensamiento [Klein 32]. Francis Bacon comparó la paradoja con el reflejo de un espejo sucio y torcido que produce una imagen platónica de la realidad eterna [Klein 28]. Eventualmente la paradoja se convierte en *doxa* y finalmente en ortodoxia [Klein 93].

En un acto de hipotiposis, o bosquejo de un arquetipo, al principio del poema, un narrador artificial o *everyman* se queda atónito ante el cambio:

Cuando me veo y toco,
yo, Juan sin Nada no más ayer,
y hoy Juan con Todo,
y hoy con todo,
vuelvo los ojos, miro,
me veo y toco
y me pregunto cómo ha podido ser.

La acción de mirarse y tocarse, volver los ojos refleja el estado de *stupĭdus*, ‘maravillado, confuso’. La contradicción entre los sentidos de la raíz etimológica y sus acepciones corrientes: español *estúpido* vs. italiano *stupire*, ‘estar maravillado, estupendo’, demuestra la fuerza de la reacción ante las nuevas realidades, de pasar del conocer al saber. La destrucción del silencio de la *doxa* (‘opinión,

sentido común') provoca una reflexión que empieza con la auto-examinación física y entonces procede a la mental. Esta es el punto de pasar del conocer (de la *allogoxia* del mal reconocimiento) al saber los verdaderos conocimientos culturales, el momento de abrirse los ojos, de ver y saber [Bourdieu 1984: 142; 1991: 23].

La identificación del narrador con "Juan con Todo", anteriormente "Juan sin Nada", lo establece como un *Everyman* —el arquetipo del hombre común y corriente—. Pero también recuerda al hombre sencillo e ingenuo, por ejemplo, los cuentos de Juan Bobo [Zielina 107]; antes *estúpido*, ahora *estupendo*. Y bobo era, embozado por un sistema que nunca podía amaestrar, ignorante de las verdaderas reglas del juego socio-político, empobrecido no sólo en términos del capital económico, sino también en cuanto a los capitales social y político, necesarios para progresar.

Mientras esta identificación proclama la igualdad para los más discriminados y las víctimas más sufridas del *ancien régime*, algunos lo han tomado como una actitud algo condescendiente y lo ven desde una perspectiva paródica, casi burlesca. Jerome Branche nota una contradicción al respecto de la aparente pasividad del sujeto y atribuye eso al "deseo autorial de controlar la imagen del afrocubano". Opina que reduce el compromiso con la liberación negra para proyectar un ciudadano negro agradecido y conformista en cuanto a la revolución. René Depestre vio motivos de interés personal entre Guillén y el directorado revolucionario [Branche 12]. Pero Branche y Depestre pierden el momento histórico. Se les olvidó que la verdadera revolución empieza dentro de la mente y que no triunfa hasta convencer al más humilde de su potencia revolucionaria.

Lo revolucionario aquí es la derrota del viejo paradigma, de hablar contra la vieja *doxa* o sentido común, el conjunto de gustos, intereses, límites, el orden aceptado; todo en términos de la estética dominante [Bourdieu 1984: 41, 471]. Abrir la boca es rechazar la dominación [Bourdieu 1982: 93], de quebrar el silencio de la *doxa* [Bourdieu 1993: 83]. Así adquiere el poder de categorizar —del griego *katagorein*, 'acusar públicamente'—es decir, de informarle a uno en una manera autoritativa lo que es y debe ser [Bourdieu 1991: 121].

El propósito del *everyman* es, por tanto, atestiguar la verdad detrás de las apariencias, demostrar que la salvación es posible para el hombre común y corriente, pero sólo si abandona el pasado por las buenas acciones, las que construirán el futuro. Y lo que vemos aquí, es el drama dentro de la psiquis del *everyman* cubano.

Branche critica lo que ve como un menosprecio de las aspiraciones libertarias del negro al notar que Guillén se regocija porque los negros ahora pueden bailar y tomar con blancos y dormir libremente en un hotel [10]:

Tengo, vamos a ver,
que siendo un negro
que nadie me puede detener
a la puerta de un dancing o de un bar.
O bien en la carpeta de un hotel
gritarme que no hay pieza,
una mínima pieza y no una pieza colosal,
una pequeña pieza donde yo pueda descansar.

La libertad de asociación es meritoria, pero hay otros derechos más fundamentales, como la habilidad de determinar su propio futuro y participar en la dirección de su país. Claro que el poema comienza con la presentación de las primeras victorias egalitarias como si el triunfo total de la justicia fuera un *fait accompli*. La institucionalización ideológica no es lo mismo que la *praxis*, pero la exposición funciona como un plano para la nueva sociedad que estrena el nuevo *habitus* y la alocación del capital económico, político y social. Pero antes de implementar la *praxis*, se debe plantear la ideología, en términos que demuestren que la destrucción total del antiguo paradigma está en moción. Sólo en el momento de abrirse los ojos y la boca, el ser humano adquirirá la consciencia revolucionaria para actuar. Ya que la segregación racista era central al *habitus* pre-revolucionaria cubana, cuestionarla fue esencial para quebrar la *doxa* por imaginar lo que antes se consideraba imposible [Bourdieu 1984: 397-98]. La paradoja resulta por considerar la lengua como instrumento de la lógica en vez de un producto de la sociedad [476]. Fue el primer paso hacia un continuo cuestionamiento de las reglas, el que produce una paradoja utópica que destruye las apariencias y le obliga examinar los fundamentos del orden establecido [397-98].

La confrontación entre “Juan sin Nada” y “Juan con Todo” es una de tiempo, el pasado versus el futuro, pero también una de epistemologías, una cerrada, la otra abierta. La primera es la *anamnesis*, o recolección, la que se enfoca en el pasado y ve cada momento como una reinscripción de un pasado idealizado. Ve la liberación como un escape del tiempo. La *anamnesis*, sin embargo, sólo puede llevar a una verdad analítica, una tautología, el conocimiento *a priori* sólo arraigado en el sentido. La cuestión es quién, cuándo, cómo determina las definiciones [véase a Quine]. La repetición, por el otro lado, es un conocimiento *a posteriori*, una verdad sintética que mira hacia un futuro ilimitado gracias a la redención del tiempo [Quine; Mackey 191-92]. La repetición tiende a ser empírica, ya que se basa en la percepción, en vez de congelar ideas *a priori* en un acto de representación [Deleuze 21, 26, 37]. La recolección colapsa como una nube en aura, un filtro del pasado por el que pasa el presente [Deleuze 56, 59]. El aura es la apariencia de la distancia, debido a un enmarañamiento espacio-temporal, sin importar su cercanía [Mc Cole 4]. Produce una sensación mística que le presta la autoridad a las cosas. La dispersión del aura es un logro libertario que le quita el hechizo del objeto, aquí la historia, para que el observador pueda tomarlo y controlarlo [Mc Cole 5]. Esta liquidación de la tradición tiene un aspecto catártico que produce una *tabula rasa* para los constructores de lo nuevo. La destrucción del aura amenaza la transmisibilidad de la cultura y puede erosionar la experiencia coherente, produciendo la posibilidad de *Ratlosigkeit*, la falta de consejo [Mc Cole 6-7]. La examinación, al hacerla visible, rompe el aura, la que necesita una distancia inviolada [Mc Cole 190, 286]. El propósito de la yuxtaposición entre pasado y presente es romper el aura y ver el pasado por lo que era, una época de represión y reemplazarla con una nueva visión histórica.

“Tengo”, por ende, refiere tanto al tiempo como al espacio. Como ciudadano es dueño de la isla y también de su historia. En la segunda estrofa, el poema denota lo espacial primero:

Tengo, vamos a ver,
tengo el gusto de andar por mi país,
dueño de cuanto hay en él,
mirando bien de cerca lo que antes
no tuve ni podía tener.

Zafra puedo decir,
monte puedo decir,
ciudad puedo decir,
ejército decir,
ya míos para siempre y tuyos, nuestros,
y un ancho resplandor
de rayo, estrella, flor.

Empieza con andar por el país y mirar de cerca todo lo que hay, i.e., hacer un inventario y a la vez quitar el aura de lo que antes sólo se podía ver de lejos o que estaba oculto. Esto se refuerza con la repetición del primer verso de la segunda estrofa, “Tengo, vamos a ver,” en todas las estrofas siguientes. Este titubeo de “Tengo, vamos a ver”, demuestra un proceso dialéctico por parte del ciudadano común y corriente, sin más educación que los slogans de los regímenes del pasado (*anamnesis*), al que tiene que confrontar con la repetición de la enseñanza empírica. Este es su lucha interior para incorporarse a la revolución, al reconocer que los buenos trabajos son la llave de su salvación, de realmente entender que el progreso consiste en librarse de las falsas cadenas del pasado.

El inventario es, a la vez, el comienzo de una poética sintética para Guillén. La síntesis, opuesta al análisis –el que sólo ofrece una visión clínica y taxonómica de una naturaleza muerta –ofrece una visión dinámica del sujeto. Como depende en una acumulación de evidencia, es una poética muy apta y adecuada para el *agitprot*, la poesía creada con el propósito de influir en el desarrollo de los *memes*, o sea el código “genético” de la información.

Comienza el inventario con “zafra”, la fuente de la economía, realizada por los que se quedaban en la penuria, mientras los frutos de su labor iban a los latifundistas o corporaciones extranjeras. “Monte” y “ciudad” forman una dífrasis martiana para indicar la totalidad, la que indica una inteligencia empírica como la indicada en “Poema I” de *Versos Sencillos*:

Arte soy entre las artes,
En los montes, monte soy.

Yo sé los nombres extraños
De las yerbas y las flores,

Y de los mortales engaños,
Y de sublimes dolores.

No es coincidencia esta yuxtaposición. El narrador quiere cambiar la virtualidad inherente del pasado por mostrar el presente como fruto de la labor empezada por Martí. A la vez, se presenta, por lo menos indirectamente, como el heredero poético de Martí. Lo nuevo sólo emerge a través de la repetición [Žižek 2004: 12]. El evento repetido es re-creado en un sentido radical [Žižek 2004: 15]. La libertad es un pasaje de lo virtual hacia lo real, un movimiento de la realización [Evens 271].

“Zafra” se empareja con “ejército,” antes el protector de los latifundistas, ahora el garante de los nuevos derechos. Para los que atestiguaron la revolución, esta es la evidencia más destacada del nuevo paradigma. Con este testimonio nos asegura que el cambio de *doxa* se hace permanente: “ya míos para siempre y tuyos, nuestros”, la promesa de una nueva ortodoxia. Al final de la estrofa, vemos la síntesis de la dialéctica: un nuevo amanecer “de rayo, estrella, flor”, i.e., las rayas, la estrella y el fulgor rojo de la bandera cubana y la primavera revolucionaria de la flor. Este nuevo amanecer, explícitamente “para siempre”, es el proyecto de la modernidad llevado a luz.

La tercera, cuarta y quinta estrofas examinan los males de la Cuba pre-revolucionaria. El titubeo se transforma en declaración de las nuevas realidades, y se profundiza con cada repetición. Si en la primera estrofa se identifica como “Juan sin Nada no más ayer” y sin nombre, un ciudadano común y corriente, en la segunda estrofa, en la tercera destaca sus orígenes en términos de clase social: “yo, campesino, obrero, gente simple”. Aquí enfatiza la recuperación de la riqueza nacional. Es un llamado al nacionalismo, un recuerdo de que la riqueza de Cuba está en manos de los cubanos: “no en inglés, / no en señor, / sino decirle compañero como se dice en español”. El socialismo presupone un nacionalismo arraigado no sólo en la exaltación de la cultura y el territorio, sino también en la restauración de la soberanía económica. El colonialismo de las relaciones paranoicas (verticales) se ha reemplazado con las relaciones esquizofrénicas (horizontales del socialismo). Señor desaparece ante compañero “con quien comparte el pan”.

La tercera y cuarta estrofas alternan versos cortos y largos en un desequilibrio dialéctico y terminan en un *crescendo*, con versos largos. Utilizan el paralelismo y los versículos de una manera reminiscente de Jeremías o de un fiscal para documentar su estado anterior bajo el *ancien régime*. Ya han desaparecido todos los símbolos de la represión: el inglés, la discriminación, la guardia rural –arma de represión de los hacenderos–, los clubes exclusivos de los extranjeros por tierra y por mar, *country*, *tenis* y *yacht*, los que ni siquiera admitían al ex-dictador Fulgencio Batista por el color de su piel.

La cuarta estrofa agrega etnicidad a la elaboración sintética. La afirmación “que siendo un negro” y junto con la documentación del fin de la humillación del ser humano por la apariencia física destacan la llegada de la igualdad étnica a Cuba. Con cada ronda de repetición, el narrador nos lleva más cerca a los más marginados de la sociedad. Aunque después de más de 50 años, nos puede parecer insignificante la libertad de entrar en un bar u hotel; en los Estados Unidos hubo muchos años de conflicto social antes de que los negros y los hispanos pudieran alcanzar la igualdad legal. De esta manera, la estrofa fue una bofetada al racismo norteamericano.

La quinta estrofa habla de la abolición de los medios semi-oficiales de opresión al servicio de los terratenientes. La tierra ahora pertenece al pueblo; y con la tierra, el mar. Ya no hay clubes privados que monopolizan los lugares de recreo hasta el punto de denominarse en lengua extranjera: “no *country*, / no *jailáif*, / no *tenis* y no *yacht*”, todos símbolos de la usurpación de los sueños cubanos. Una de las ironías más grandes del régimen de Batista era que ni siquiera el presidente del país podía ser socio del Havana Yacht Club, porque tenía sangre negra y china. Termina, como la segunda, en una declaración esquizofrénica libertaria:

de playa en playa y ola en ola,
gigante azul abierto democrático:
en fin, el mar.

De nuevo vemos la yuxtaposición de rayas azules y blancas, aquí de mar y playa, los colores de Yemayá, *orisha*, o sea, semi-diosa, de la mar y la abundancia –igualada con la Virgen de Regla en la santería–. La

alternancia de colores, mar y playa también produce una epifanía, aun más vivaz gracias a la sensación dinámica de movimiento.

La última estrofa es la síntesis de la dialéctica entre la tesis de tener lo físico, la antítesis de no tener lo físico, la que culmina en la síntesis de tener un futuro basado en la educación, la alegría, el empleo que lleva a suficiencia material:

Tengo que ya tengo
donde trabajar y ganar
lo que me tengo que comer.

Los dos últimos versos enfatizan a naturaleza autosuficiente de la revolución:

Tengo, vamos a ver,
tengo lo que tenía que tener.

Aquí pasamos por el momento utópico al nuevo paradigma. En las primeras estrofas vemos cómo la revolución trajo el ambiente necesario para realizar la nueva vida: la derrota de los monstruos del pasado, la llegada de la libertad y la justicia. Ahora con la educación se nota que la revolución le ha transformado de mano de obra en ciudadano dotado de inteligencia. Si antes era tratado como salvaje, ahora goza de su plena humanidad. Si ha logrado esta etapa gracias al esfuerzo comunitario, ahora le toca a él cumplir su deber como ciudadano de una sociedad revolucionaria por “trabajar y ganar”, es decir que la acción colectiva depende de un conjunto de esfuerzos individuales, que el socialismo sólo puede ofrecer las condiciones de construir un buen futuro. El futuro, en sí, estará edificado a través del trabajo de cada uno.

Este poema, además de marcar el pasaje de Cuba desde un país colonizado en el dueño de su propio destino, también demuestra una transición en la poesía de Guillén. Si antes, sus poemas eran analíticos por ofrecernos una autopsia de la vida cotidiana de un país bajo el dominio imperialista y las contradicciones que le llevan a un pueblo a rechazar lo más bello de su cultura, de dudar de su propia fuerza, de convertirse en los “imitamicos” de “West Indies Ltd.”, ahora vemos poesía vivida, una síntesis que servía anacrónicamente de *blog* de la revolución, que son crónica de un cambio de *habitus/cronotopo/paradigma*, que nos lleva a través de

las etapas de la construcción de la nueva sociedad, una poesía práctica y didáctica que sirve como texto y testimonio de lo que antes no se creía posible. “Tengo”, a pesar de su hermosura, es mucho más que una postal de la revolución, es un mapa para consolidar la victoria y mantener un proceso dialogante entre el nuevo sistema y el pueblo. Veremos este estilo sintético con más fuerza y arte aún en *El gran zoo* y, sobre todo, en “Digo que no soy un hombre puro,” el poema clave de *La rueda dentada*, donde Guillén ofrece crítica constructiva para reforzar los mejores aspectos de la revolución.

Lo que antes parecía imposible es ahora alcanzable, gracias a la concientización del pueblo. Los cambios, sin embargo, siempre eran posibles. Sólo eran latentes. Guillén, en el libro *Tengo*, ejerce el papel de ingeniero memético, de inventar y reorientar memes al servicio de la revolución cubana. En este sentido, hace el papel de un intelectual orgánico, de acuerdo con las teorías de Antonio Gramsci. El propósito ideológico del libro y del poema era superar el caos que acompañaba el triunfo de la revolución, de convertir el carnaval social y político en una institución por mostrar los beneficios de acudir al partido. La *doxa* vieja fue derrocada, ahora hay que establecer el nuevo paradigma*.

Bibliografía

- AUGIER, ÁNGEL. 2003. “Nicolás Guillén: Esquema de la evolución estético-ideológica de su poesía”. Branche, Jerome, ed. *Lo que teníamos que tener: Raza y revolución en Nicolás Guillén*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (ACP). 43-57.
- BAKHTIN, MIKHAIL. 1981. *The Dialogic Imagination*. Austin: U Texas P.
- BOURDIEU, PIERRE. 1982. *Ce que veut dire parler: l'économie des échanges linguistiques*. Paris: Fayard.
- . 1991 a. *Distinction*. Cambridge: Harvard UP.
- . 1991 b. *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Harvard UP.
- . 1993. *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia UP.
- . 1998. “La esencia del neoliberalismo”. Trad. *Le Monde*. En línea: <www.pedagogica.edu.co/storage/rce/articulos/rce35_contro.pdf>

*Inicio de evaluación: 29 jul. 2013. Fecha de aceptación: 11 nov. 2013.

- . 2001. *Masculine Dominance*. Palo Alto: Stanford UP.
- . 2008. "Entrevista a Pierre Bourdieu. ¿Qué significa hablar?". *Sociología Contemporánea*, 17 enero. Trad. Christian Hernández Pérez (de *Libération*, 19 oct.). En línea: <www.sociologiac.net.2008/01/17/entrevista-pierre-bourdieu-que-significa-hablar>
- ; EAGLETON, TERRY. 1994. "Doxa and Common Life: An Interview." Slavoj Žižek, ed. *Mapping Ideology*. London: Verso: 265-77.
- ; WACQUANT; LOÏC, J. D., eds. 1982. *An Invitation to Reflexive Sociology*. Chicago: U. Chicago P.
- . 2000. "La nouvelle vulgate planétaire". *Le Monde Diplomatique* mai. En línea: <www.monde-diplomatique.fr/2000/05/BOURDIEU/13727>
- . 2001. "Neoliberal Newspeak: Notes on the New Planetary Vulgate". *Radical Philosophy*, jan.-feb. En línea: <www.archive.totalism.org/Bourdieu/P./Wacquant/L./neoliberal/...>
- . 2001. "New Liberal Speak". *Radical Philosophy*, U. K., jan.-feb. En línea: <www.radicalphilosophy.com/commentary/newliberalspeak>
- BRANCHE, JEROME, ed. 2003. *Lo que teníamos que tener: Raza y revolución en Nicolás Guillén*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (ACP).
- . 2003. "Introducción: Tener lo que se tenía que tener." Branche, Jerome, ed. 7-16.
- DELEUZE, GILLES. 1991. *Bergsonism*. New York: Zone.
- DILL, HANS OTTO. 1999. "Identidad y heterogeneidad en la poesía cubana del siglo XX: Nicolás Guillén vs. José Lezama Lima". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28: 171-84. En línea: <www.ucm.es/BUCM/revistas/fil/02104547/articulos/...>
- ECO, UMBERTO. 2004. *On Literature*. Orlando: Harcourt.
- EVENS, ADEN et al. 1998. "Another Always Thinks in Me". Kaufman, Eleanor; Kevin Jon Heller, eds. *Deleuze and Guattari: New Mappings in Politics, Philosophy and Culture*. Minneapolis: U Minnesota P. 270-80.
- FERNÁNDEZ ROBAINA, TOMÁS. 2003. "La prosa de Guillén en defensa del negro cubano". Branche, Jerome, ed. 123-46.
- HARPER, DOUGLAS. 2001. "Stupid". *Online Etymological Dictionary*. En línea: <www.etymonline.com/index.php?term=stupid>
- KLEIN, ÉTIENNE. 1996. *Conversation with the Sphinx*. London: Souvenir.
- MACKEY, LOUIS. 1989. "Once More with Feeling: Kierkegaard's Repetition". Harold Bloom, ed. *Søren Kierkegaard*. New York: Chelsea House. 191-218.
- MÁRQUEZ, ROBERTO. 2003. "Algunos apuntes sobre Guillén y la crítica". Branche, Jerome, ed. 19-41.
- MC COLE, JOHN. 1993. *Walter Benjamin and the Antimonies of Tradition*. Ithaca: Cornell UP.
- QUINE, WILLARD VAN ORMAN. 1953. "Two Dogmas of Empiricism". *From a Logical Point of View*. Cambridge: Harvard UP.

- URRUTIA, MARÍA EUGENIA. 2006. "Nicolás Guillén: Poesía en ritmo de son". *Alpha*, 22, jul.: 199-208. En línea: <www.scielo.cl/>
- ZAMUDIO, LUZ ELENA. S. f. "Expresiones de Nicolás Guillén". *Los Universitarios*, Nueva época, 14-19. En línea: <www.ejournal.unam.mx/autor1.html?a=6225>
- ZIELINA, MARÍA. 2003. "Descubriendo al otro a partir de sí mismo". Branche, Jerome, ed. 99-119.
- ŽIŽEK, SLAVOJ. 2004. *Organs without Bodies*. London: Routledge. —. 2008. *In Defense of Lost Causes*. London: Verso.

DISTANTES ESPEJOS Y EL REFLEJO DE UN MISMO SOL: EL “SENTIMIENTO SOLAR” DE JULIO CORTÁZAR COMO CULMINACIÓN DE SU ANTROPOLOGÍA POÉTICA EN POÉTICA HISTÓRICA

*Faraway mirrors and the reflection of the same sun:
Julio Cortázar’s ‘solar feeling’ as the culmination
of his poetic anthropology in historical poetics*

Juan Ezequiel ROGNA

U. Nacional de Córdoba-CONICET
ezextencial@yahoo.com.ar

Resumen

La singular trayectoria de Julio Cortázar traza una parábola que parte de su inicial situación como escritor mentalmente colonizado (Jauretche) para arribar a una toma de conciencia político-histórica que lo impele a denunciar el genocidio cultural perpetrado por el imperialismo norteamericano y a defender las revoluciones socialistas de su tiempo. En este sentido, nuestro trabajo pretende indagar en la conversión de su antropología poética en poética histórica, entendiendo que los problemas metafísicos que plantea la primera desde una dimensión estrictamente literaria se abren al campo geopolítico a través de la confluencia entre política de la literatura y política del escritor (Rancière). Seleccionamos para ello un amplio corpus de textos y analizamos la evolución de la poética cortazariana en relación a la configuración de los sujetos populares. Observamos que éstos se muestran inicialmente como una alteridad radical (Baudrillard) respecto del yo enunciador, para constituir posteriormente la encarnación de un paradigma cultural que posibilita una existencia auténtica a través de la solidaridad y el encuentro con los otros (García Canclini). Finalmente, nos detendremos en el “sentimiento solar” y en los “hombres-puente” como símbolos de un Cortázar maduro y esperanzado que propone el equilibrio entre polaridades como condición necesaria para la verdadera revolución.

Palabras claves: Julio Cortázar, literatura y política, sujetos populares, antropología poética, poética histórica.

Abstract

Julio Cortázar's unique background plots out a parabola with a starting point in his condition as a mentally colonized writer (Jauretche) and with an end point in his political and historical awareness, which compelled him to denounce the cultural genocide committed by American imperialism and to champion the socialist revolutions of his day. In this respect, our work aims at searching into the conversion of his poetic anthropology into a historical poetics, arguing that the metaphysical problems posed by the former from a strictly literary perspective spread out over the geopolitical domain through a confluence of a politics of literature and a writer's politics (Rancière). To this end, we selected an extensive corpus of texts and analyzed the evolution of Cortazarian poetics with respect to the composition of popular subjects. We observed that such subjects were initially portrayed as a radical alterity (Baudrillard) from the "I"-enunciator, and later constituted the incarnation of a cultural paradigm that allowed for a genuine existence through solidarity and the contact with others (García Canclini). Finally, we will focus on the "solar feeling" and on the "bridge-men" as symbols of a mature and hopeful Cortázar who proposes a balance between polarities as a necessary condition for a true revolution.

Key words: Julio Cortázar, Literature and politics, Popular subjects, Poetic anthropology, Historical poetics.

"Sol lucet omnibus".
Proverbio latín

Introducción

Julio Cortázar encarna uno de los máximos ejemplos del escritor-intelectual que realiza un salto cualitativo desde su inicial condición de sujeto mental y culturalmente colonizado hacia la toma de conciencia sobre la necesidad de indagar en la propia identidad y defender un destino fraterno para los subyugados pueblos latinoamericanos. A diferencia de otros autores de ficción establecidos en el núcleo canónico del campo literario argentino, Cortázar irá abandonando su inaugural egocentrismo y su concepción esteticista de la literatura a medida que se abra a la historia de su tiempo y descubra al "otro", que será el "prójimo" (con toda la carga etimológica de *proximus* o "más cercano")

reflejado en sí mismo y en la posibilidad del “encuentro con los otros” [García Canclini: 77]. Así, durante sus últimos años, y sin abandonar su residencia en París (epicentro de la cultura europeo-occidental), Cortázar entrecruzaré literatura y vida, creación y compromiso, guiado por un “sentimiento solar” que haciendo converger su “poética antropológica”¹ en lo que aquí llamaremos una “poética histórica”, pregonará el necesario restablecimiento de la esperanza, de la rebelde alegría y de la libertad para todos los latinoamericanos; y, de manera extensiva, para todos los hombres.

Primeros años: la consagración universal de un escritor mentalmente colonizado

Julio Cortázar es uno de los cinco escritores que Andrés Avellaneda escogió en *El habla de la ideología* (1983) para analizar los “modos de réplica literaria” que algunos de los narradores más destacados de la Argentina de mediados del siglo pasado elaboraron frente a “la invasión” de las esferas políticas y culturales efectuada por el gobierno peronista y sus bases populares. Dentro del análisis específico de la obra de Cortázar, Avellaneda trata una selección de sus relatos iniciales, es decir, aquellos que integran *Bestiario* (1951) y *Final del juego* (1956), a la vez que repasa su trayectoria previa (como “estudiante”, “profesor de provincias”, “escritor principiante”, colaborador de la revista *Sur* y traductor) para dar cuenta de su concepción elitista de la cultura y de su manifiesta incapacidad para comprender las transformaciones sociopolíticas de su tiempo y su lugar. En efecto, y como el mismo Cortázar confesó con posterioridad, en su juventud decidió evadirse de dicha realidad para radicarse a partir de 1951 en París, lugar en donde residirá de manera definitiva desde entonces y hasta su muerte, y en donde escribirá casi toda su obra. Lejos estaba por entonces de concebir a “los imperativos locales”, a “los problemas cotidianos de su país”, como “un primer círculo vital” en el que “obrar e incidir como escritor” [Cortázar 1994 b: 33]. Por el contrario, su exilio voluntario representa la abolición de ese “primer círculo vital” para sustituirlo por otro. Se trata, entonces, de la decisión de un ilustrado joven

¹ Adoptamos esta fórmula del planteo realizado por Néstor García Canclini en su ensayo *Cortázar: una antropología poética* (1968). A él nos remitiremos en distintos momentos de nuestro trabajo.

burgués que, de manera sintomática, estructura su sistema mental invirtiendo las derivaciones de la dicotomía clásica *civilización/barbarie*, considerando que “todo hecho propio, por serlo, [es] bárbaro, y todo hecho ajeno, importado, por serlo, [es] civilizado”² [Jauretche: 23]. Pero cabe destacar sobre este punto que una de las singularidades cortazarianas será la intensa autocrítica que desplegará en años posteriores; de hecho, si bien Cortázar nunca adscribirá al peronismo, la mayor parte de las argumentaciones presentes en el análisis de Avellaneda están basadas en declaraciones ofrecidas por el propio autor que, aunque nunca conseguirán desmarcarlo por completo de su caracterización como escritor snob y europeizante, dan muestra de una honestidad intelectual inaudita. A modo de ejemplo, transcribimos una cita en la que el autor se critica como integrante del grupo de intelectuales adscriptos al grupo de referencia *Sur*:

 Mi generación empezó siendo bastante culpable en el sentido de que le daba la espalda a la Argentina. Éramos muy snobs, aunque muchos de nosotros sólo nos dimos cuenta de eso más tarde. [...] La gente soñaba con París y Londres. Buenos Aires era una especie de castigo. Vivir allí era estar encarcelado [Avellaneda: 104].

En síntesis, si en esta realidad percibida como “cárcel” los bombos peronistas no le permitían al joven Cortázar (cuya conciencia se mantenía al margen de la experiencia histórica, del “país real”)

² Debemos considerar que a diferencia de los territorios coloniales, es decir, aquellos ocupados militarmente por una potencia imperialista extranjera, en países como la Argentina la penetración de los países hegemónicos se ha dado históricamente en términos de “colonización mental” (Kusch) o “colonización pedagógica” (Jauretche). Como explica Jorge Abelardo Ramos, Estados nación como la Argentina vienen a constituirse a partir de su Independencia en semi-colonias dentro de las cuales “la simple presencia de la potencia extranjera en el suelo natal” fue reemplazada por “otra fuerza”, la “colonización pedagógica”, único instrumento para asegurar “la perpetuación del dominio imperialista”. Desde luego, esta garantía estará dada, como bien señala Ramos, a razón de que “las ideas, en cierto grado de su evolución, se truecan en fuerza material” [Ramos 1954: 45]. Por otra parte, podemos considerar al joven Cortázar como un destacado representante de la *intelligentzia* argentina, sector ilustrado de la sociedad caracterizado por Arturo Jauretche como un “instrumento colonial”, ya que parte del a priori según el cual “cultura era exclusivamente lo importado”. Desde allí, la *intelligentzia* intentará de manera constante “extirpar de raíz los elementos locales de cultura preexistente” [Jauretche 2010: 36].

disfrutar de Béla Bartók o Alban Berg, la solución entonces será “liberarse” prefiriendo “la evasión al equívoco” [Avellaneda: 104]. Como parte de su proyecto personal, y en su afán por alcanzar notoriedad en el mundo de las letras, Cortázar arriba a París y edita sus primeros textos conocidos por un público lector amplio y reconocidos por la crítica especializada. En ellos tradujo literariamente el desconcierto y el pavor generados por la amenaza que una otredad grotesca y/o indeterminada le generaba por entonces a los miembros de una “clase media porteña” que abjuraba de esa “presencia del país real” [114]. En ocasiones, una atmósfera surrealista envuelve a los personajes para trazar alegorías tales como la de la “casa tomada”. Pero otras veces la trama se vuelca hacia una realidad extrañada no ya por el sueño o la presencia de una otredad monstruosa (el Minotauro, los conejos vomitados, el axolotl, etc.), sino que esa monstruosidad animal es atribuida a sujetos que pueden asimilarse a las clases populares argentinas. “Las puertas del cielo” o “La banda” son clásicos ejemplos de esta segunda operación a través de la cual el autor no sólo hace un “tratamiento satírico del habla y de la subcultura popular urbana” [121] sino que, fundamentalmente, le niega estatuto humano a esa otredad. Éste es el primer Cortázar, aquel que, a pesar de sus críticas a las sociedades tecnocráticas (tan bien anotadas por García Canclini) sigue a pie juntillas sus prejuicios raciales y las divisiones irremediables entre el “buen gusto” y el “mal gusto”, “lo alto” y “lo bajo”, la “cultura letrada” y “la cultura popular”. Este abismo infranqueable entre el “yo” (letrado, culto) y “lo otro” (iletrado, inculto) es representado de la siguiente manera en los primeros párrafos del cuento “La banda”: “Lucio pidió una platea en fila doce y compró *Crítica* para evitarse tener que mirar las decoraciones de la sala y los balconcitos laterales que le producían legítimas náuseas” [Cortázar 1994 a: 348]. En estas pocas palabras se cifra la cosmovisión colonizada del joven Cortázar: Lucio (alter-ego del autor) se refugia en la lectura para negar una realidad cuya fealdad deliberada le genera “legítimas náuseas”, es decir, un rechazo de por sí justificable, pues la realidad ha sido sustituida por una serie de elementos anómalos que, aunque ciertos como manifestaciones tangibles, son juzgados como “falsos” en tanto pertenecen a un “mundo otro” que nada tiene que ver con el del

protagonista. Estamos en presencia, entonces, de una “alteridad radical”³ que delimita los alcances de su obra entendida, siguiendo a García Canclini, como una “antropología poética” o “una experiencia poética de lo humano” [García Canclini: 19], pues “lo humano” no resulta atribuible a todos y cada uno de los personajes antropomórficos que aparecen en estos primeros relatos.

Con estas obras, Cortázar alcanzará la perfección del estilo. A la vez, “será alguien”⁴ dentro el universo literario no sólo hispanoamericano sino que, con el advenimiento del *boom* latinoamericano, su fama tendrá alcance universal. Sin embargo, como muestra de su singularidad, optará por no dormir sobre los laureles que supo conseguir y, contra todo pronóstico, comenzará a posicionarse como un hombre que se problematiza más allá de la literatura⁵.

Cortázar manifestó en más de una ocasión que, con “El perseguidor”, buscó abandonar el mero artificio literario para internarse en su propio “terreno personal”, y que este mirarse a sí

³ Silvia Barei anota al respecto: “Para Baudrillard, la alteridad es siempre ‘radical’ y no es asimilable ni a las propuestas de ‘reconciliación’ (alude de este modo a Levinas y los teóricos del diálogo), ni a las teorías de la diferencia (obviamente, Derrida y los estudios culturales). La alteridad radical entre los seres, los sexos, las culturas, es una ‘fuerza irreconciliable’ que hace que lo diferente sea cada vez más diferente ‘como regla del mundo’. El Otro (escrito con mayúsculas por Baudrillard) es siempre extranjero e ininteligible. En esta postura, el Otro muestra siempre la imposibilidad de la relación” [Barei: 21].

⁴ “Ser alguien”, dentro de la teoría desarrollada por Rodolfo Kusch, se corresponde con la cultura entendida como el “saber de libros y datos”, es decir, con el snobismo potenciado por la sociedad de consumo; a su vez, se contrapone al “mero estar” propio de una cultura entendida como “actitud” o “estrategia para vivir en un lugar y tiempo” [Kusch 1976].

⁵ Jaime Alazraki sostiene una hipótesis que difiere de la que aquí exponemos. De acuerdo con la lectura que realiza en su ensayo “Imaginación e historia en Julio Cortázar”, el camino estético habría llevado al autor a desarrollar necesariamente una ética posterior [Alazraki]. Por nuestra parte, consideramos que “el camino de Damasco” cortazariano implicó justamente una “conversión”, es decir, un salto cualitativo desde la inicial mentalidad colonizada (asimilable en términos de Cortázar a “una primera etapa que llamaría estética” [Cortázar 2013: 16]) hacia la toma de conciencia sobre las manipulaciones efectuadas por el imperialismo norteamericano en el campo político-cultural y la necesidad de contrarrestar sus efectos a través de una clara “política del escritor” (Rancière) que aprovechara las potencialidades inherentes a la literatura y su “política”. Profundizaremos sobre este punto en los siguientes apartados.

mismo era mirar al mismo tiempo a su prójimo. En “Los caminos del escritor”, la primera de sus clases magistrales ofrecidas en Berkeley en 1980, se refería a esa *nouvelle* de la siguiente manera:

Ahora el personaje se convertía en el centro de mi interés, mientras que en los cuentos que había escrito en Buenos Aires los personajes estaban al servicio de lo fantástico como figuras para que lo fantástico pudiera irrumpir; aunque pudiera tener simpatía o cariño por determinados personajes de esos cuentos, era muy relativo: lo que verdaderamente me importaba era el mecanismo del cuento, sus elementos finalmente estéticos, su combinatoria literaria con todo lo que puede tener de hermoso, de maravilloso y de positivo. En la gran soledad en que vivía en París de golpe fue como estar empezando a descubrir a mi prójimo en la figura de Johnny Carter, ese músico negro perseguido por la desgracia cuyos balbuceos, monólogos y tentativas inventaba a lo largo de ese cuento [Cortázar 2013: 19].

Este relato integra *Las armas secretas*, su tercer volumen de cuentos aparecido en 1959. Resulta imprescindible subrayar el hecho de que esta apertura de su antropología poética se dará, en términos estrictamente cronológicos, a la par del triunfo de la Revolución Cubana, acontecimiento histórico a partir del cual Cortázar, en palabras de Pablo Montanaro, “dirige su mirada hacia el prójimo. No sólo descubre la realidad que atraviesa América Latina sino que también brota de él una conciencia política basada en una ideología moral” [Montanaro: 11]. Se produce así una convergencia entre la “evolución” [García Canclini] de su conciencia como escritor y el surgimiento de una conciencia histórica; y creemos que aquí es donde su antropología poética, es decir, su interés en “lo absoluto en relación con el hombre” [García Canclini: 18] y el tratamiento de los dilemas éticos del hombre a partir del hombre mismo (una clara influencia del existencialismo ateo) empieza a complementarse con lo que llamaremos una “poética histórica”. Es decir, Cortázar comenzará a ampliar su visión poética de la existencia hacia el hombre concreto de su tiempo y los dilemas éticos de sus personajes literarios podrán ser leídos en una nueva dimensión histórica. A esto se refería el propio autor en el

siguiente pasaje de su carta dirigida a Fernández Retamar el 10 de mayo de 1967: “De la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como lo imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad” [Cortázar 1994 b: 36]. Éste es un rotundo giro epistémico que no anula, empero, la constante preocupación metafísica de su obra. Pero la ubica en un nuevo orden de cosas dentro del cual el “individuo” convive con “los pueblos de este siglo” en el sentido de que comparten un destino en común “en el que la sociedad humana culminaría por fin en ese arquetipo del que el socialismo da una visión práctica y la poesía una visión espiritual” [40]. Desde luego, no deja de ser paradójico el hecho de que la toma de conciencia acerca de la realidad histórica de América Latina se dé a través de una mirada geográficamente distanciada, en otro fenómeno singular que constituye un cortazariano juego de espejos. Pues, mientras la conciencia del joven Cortázar se proyecta hacia Europa desde Latinoamérica, la del Cortázar maduro se proyectará hacia Latinoamérica estando éste en París. Este hecho despertó y despertará críticas y polémicas tanto en torno a su figura pública como a su obra estrictamente literaria. Pero consideramos que tal paradoja decae si la ponemos en relación con la “evolución” de la subjetividad de un Cortázar que ya no se piensa primero como *escritor* (realidad que culmina en los libros) sino como *hombre* (libros que culminan en la realidad). Si como escritor “es alguien”, la clave de su relación con los demás será la distinción, es decir, un quehacer que lo separa de los otros. Pero como hombre, dicha clave estará dada por el reconocimiento fraterno y la solidaridad entre pares.

A la vez, como cumbre de su singularidad, este escritor cuyo éxito se debía en buena medida a su mentalidad colonizada por la filosofía burguesa, empezará a articular otro sistema mental que, anclado en una férrea ética, reemplazará la dialéctica anulación de los opuestos (individuo/sociedad, razón/intuición, libertad/compromiso, vanguardia artística/vanguardia política, “hombre viejo”/“hombre nuevo”) por la decisión vital de transitar sobre el tenso equilibrio entre polaridades complementarias. Esta operación puede entenderse, en términos heideggerianos, como parte de una constante “apertura del mundo” a través de la intuición y de una visión poética de la existencia desplegada por Cortázar tanto en su

literatura como en sus lecturas geopolíticas. A la vez, es pasible de ser parangonada tanto con las operaciones llevadas a cabo por el pensamiento popular americano y su aceptación de lo nefasto (de acuerdo con los estudios de Rodolfo Kusch) como con las filosofías orientales que, sobre todo de la mano de los movimientos contraculturales, se difundían por entonces en buena parte del hemisferio occidental.

Los años de madurez: el retorno hacia Latinoamérica como punto de partida para una poética histórica

Detengámonos ahora en “El perseguidor” y en otras obras posteriores para analizar estas cuestiones. Bruno V. y Johnny Carter encarnan dos fuerzas antagónicas: al cálculo y al pragmatismo del primero se le opone el arrojo a la intemperie y el salto al vacío del segundo. Sólo a Johnny le cabe el mote de “perseguidor” porque ha decidido lanzarse más allá de las esferas del raciocinio y de la seguridad estipulada, en la búsqueda de una fuerza que, aun perteneciendo a la esfera de lo humano, la rebase. Recogiendo el guante de la filosofía beatnik de la época, Cortázar presenta a un Johnny que se sumerge en los senderos que revolucionan la “política del sistema nervioso”, dimensión contrapuesta a la “política bidimensional” tradicional que niega al mundo interior del individuo y su capacidad revolucionaria [Ginsberg: 40]. En él (así como posteriormente en Oliveira) Cortázar encontrará al sujeto que cava túneles (símbolo fundamental de su temprana poética) en un mundo regido por sistemas de medición y relojes pulsera. Sin embargo, Johnny acabará representando la revolución de la conciencia que naufraga en el solipsismo del genio creador. Bruno, por su parte, precisa de Johnny para ser un crítico exitoso. Su amistad se agota en sus temores por no llegar a *ser alguien* en su quehacer como esteta. Por eso, a pesar de sus gestos nobles (las visitas a Johnny, los cuidados, el préstamo del saxo) la integridad de Bruno es puesta entre paréntesis a lo largo del relato; un paréntesis que se desbarranca sobre el último párrafo, cuando Bruno anuncia que su biografía sobre Johnny renueva el éxito a partir de la muerte de éste y que su mujer (metáfora del confortable plato burgués del cual el crítico jamás sacará los pies) “está encantada con la noticia” [Cortázar 1994 a: 267]. Al final, Johnny-intuición, sucumbe. Sólo

quedará en pie Bruno-razón y sus rituales de miedo y especulación. García Canclini señalaba acerca de Johnny que “si finalmente se pierde es porque vive atormentándose con sus intuiciones sin ser capaz de pensarlas en una visión coherente” [44]. Sin embargo, nada decía acerca de Bruno, su necesaria contraparte. Agregamos entonces que Bruno, en los términos heideggerianos empleados por el mismo Canclini, se consagra sin más a una existencia inauténtica y, si en ella “triumfa”, es porque triunfa en él “la irresponsabilidad del que olvida su finitud” [60]. Como vemos, no hay en “El perseguidor” reconciliación posible entre Johnny-intuición y Bruno-razón, sino la anulación dialéctica del primero para que reine el segundo.

Este destino trágico, sin embargo, comenzará a mostrar otra faceta a partir de *Historias de cronopios y de famas*. Allí, los Johnny-intuición-cronopio y los Bruno-razón-fama serán tratados con el mismo desparpajo humorístico y llegarán a convivir como dos formas de habitar la existencia. Si bien aún no hay conciliación hacia el interior de cada uno de ellos (los cronopios son indefectiblemente cronopios y los famas, famas) sí se genera su reconciliación en el marco dado por la obra. El espíritu lúdico, de amplia presencia y profundos alcances en la literatura de Cortázar, será la vía para posibilitarlo; y aparece, así, un elemento que ya anticipábamos: la alegría redentora. *Historias...*, en otros términos, *literaturizará* la exacerbación de la alegría que surge en Cortázar con la apertura hacia un prójimo que le permita al “yo” su reintegración en una totalidad original.

Entre ambas obras, Cortázar publica *Los premios* (1960), su primera novela. Tiempo después, entrevistado en España, el autor confesaba que en ella “el Pelusa”, personaje abordado con el distanciamiento irónico propio de las representaciones de sujetos populares de sus primeras obras (distanciamiento que atribuye en la entrevista a su “falta de conciencia política como pequeño burgués prejuicioso”), “se le da vuelta” de manera similar al Quijote en relación con Cervantes. “El Pelusa”, como señalaba García Canclini, pertenece a una serie de “personajes menores” de la obra de Cortázar que alcanzan una existencia auténtica. En este sentido, sostenía, “la autenticidad del Pelusa no está esclarecida por la inteligencia, pero la dignifica una gran generosidad” [58]. Aquí aparece un principio de encabalgamiento entre la antropología

poética cortazariana y su incipiente poética histórica: la identificación de la generosidad (y consecuentemente, la solidaridad) como el rasgo definitorio a la vez que dignificante de la existencia auténtica de los sujetos populares. Pero a la vez, dicho rasgo (en lo que representa un avance hacia el descubrimiento de una unidad originaria) será compartido por sujetos pertenecientes a otras clases sociales, como es el caso de Traveler en *Rayuela* (1963), quien se muestra solidario pese a todo con un enloquecido Oliveira, o por los personajes del cuento “Reunión” (publicado en *Todos los fuegos el fuego*, 1966) que buscan constituirse como “músicos de hombres” e interpretar, a través de la lucha armada, el “alegro final” de un adagio que le permitiese al “hombre nuevo” acceder a “una realidad digna de ese nombre” [Cortázar 2001: 60]. Vemos, entonces, que aquella operación que negaba la realidad por el hecho de provenir desde un otro cultural inaccesible para el ensimismado protagonista de “La banda”, aquí se altera radicalmente: ahora se trata de una realidad que se niega en razón de que debe ser “dignificada” a través de una lucha que, aunando pasión y razón, posibilite la liberación político-social para instaurar un régimen de solidaridad en el cual todos los hombres se hermanen en un destino compartido.

Decíamos anteriormente que este avance hacia la unidad originaria por medio de la solidaridad entre los hombres no se genera en la obra de Cortázar de manera fortuita. Por el contrario, es a partir del acontecimiento histórico de la Revolución Cubana que el autor toma conciencia del genocidio cultural y de la homogeneización antropológica que el imperialismo norteamericano venía desarrollando intensamente luego de vencer en la Segunda Guerra Mundial. Esta toma de conciencia, como manifestábamos en un trabajo anterior de nuestra autoría, se dio en gran parte del campo cultural europeo de la época y alumbró una extensa producción literaria y cinematográfica que encuentra en Pier Paolo Pasolini a uno de sus exponentes más radicalizados [Rogna]. Sin embargo, mientras éste se dedicó primero al rastreo de la alegría primigenia del mundo arcaico para desembocar en la pérdida de toda esperanza, la operación de Cortázar consistió en verse reflejado en aquel distante espejo que era Cuba como metonimia de toda Latinoamérica, hecho que derivó en su “retorno latinoamericano”, es decir, en ese re-encuentro con la propia identidad que le

generaría un manifiesto “sentimiento de alegría” y una fe (“sentimiento solar”) defendida y difundida hasta el final de sus días [Montanaro: 18]. En otros términos, se da en Cortázar el retorno a una Latinoamérica entendida como lugar de origen y como territorio propicio (a partir del triunfo de la Revolución Cubana y de su proyección continental) para que el destino de la humanidad se realice de acuerdo con “ese arquetipo del que el socialismo da una visión práctica y la poesía una visión espiritual”. La visión de Cortázar, en efecto, es la de un “hombre del éxodo” [García Canclini: 17], y en el plano geocultural su compromiso saltará instantáneamente de lo local hacia lo universal. Esto será señalado por el propio autor durante los acalorados debates sobre la situación del intelectual latinoamericano y los alcances de su compromiso político (término que él prefiere sustituir por el de “responsabilidad”), destacando que su “visión desnacionalizada” [Montanaro: 18] le impide incurrir en “patrioterismos” y en “nacionalismos baratos” [Cortázar 1985: 136]. Desde esta óptica, el sol se erigirá como símbolo universal de su antropología poética devenida en poética histórica. Porque Cortázar comprende a la historia en un sentido poético, es decir, como la lucha entre “lo más solar, lo más vital del hombre” [Cortázar 1981: 6] y “la barbarie tecnológica” [Cortázar 1985: 124] desplegada por “las maquinaciones del imperialismo” [136] que pretenden eliminar toda otredad antropológica. En este sentido, podemos afirmar que la dicotomía trágica emplazada en el plano de la subjetividad del individuo en “El perseguidor” (y que se corresponde con su antropología poética) se redimensiona luego, cuando descubre “el plural”, en el plano sociocultural (que se corresponde con su poética histórica); en esta instancia, el “pueblo” se instala como ese “nosotros” posible dentro de la imprescindible renovación lexical. Por otra parte, Cortázar será entonces y como siempre un acérrimo defensor de la intuición como “forma de abrir el mundo” [Heidegger] y decidirá leer la historia de su tiempo de la misma manera en que leía la literatura e inclusive la realidad: a través del vector afectivo y de la intuición antes que por medio de la razón⁶.

⁶ Esta “forma de abrir el mundo” constituye el basamento de la teoría cortazariana sobre “lo fantástico” de acuerdo con el tipo de percepción de la realidad que el autor confesaba experimentar. En “El sentimiento de lo fantástico” afirma que siempre intuyó la manifestación de “lo misterioso” y de “lo fantástico” como algo “natural” derivado de los hechos cotidianos. En este sentido, sostenía que “ese sentimiento,

Sin embargo, tal como anticipábamos, su apuesta final será la de tornar complementarios los términos entendidos como opuestos por la praxis clasificatoria de la razón instrumental y proponer su tenso equilibrio como propuesta vital para que los sujetos históricos vivan a la manera de sus personajes auténticos, es decir, como “artistas” o creadores [García Canclini: 62].

Tender puentes hacia la conjunción de los opuestos: una apuesta cortazariana

En 1973 Cortázar publica *Libro de Manuel*. Esta obra, que suele ser calificada como novela pero que excede ampliamente los límites del género, representa el mayor intento literario del autor por lograr el equilibrio entre los opuestos. Más allá de que la crítica y el propio autor hayan afirmado que se trata de una obra menor, más allá de su logro relativo en términos estéticos (o de su intento lisa y llanamente malogrado) lo que aquí nos interesa es el intento mismo como ejemplo de esa infatigable búsqueda del Cortázar-hombre, aun en detrimento del Cortázar-escritor. Por un lado, a contrapelo del realismo socialista (“literatura de la revolución”) Cortázar propugna por una revolución de la literatura. En este sentido, entiende que la libertad estética debe ser inalienable del acto creador y que postular lo contrario en nombre de la revolución es un atentado contra la revolución misma. Sin embargo, lejos del esteticismo de torre de marfil, su propuesta será la de generar un equilibrio entre la creación libre y la “responsabilidad frente a nuestros pueblos” [Cortázar 1985: 109]. De allí que incorpore un giro temático dentro de la trama. En efecto, si la novela da continuidad a las experimentaciones de obras anteriores como *Rayuela* y el escenario sigue siendo París, ahora los personajes serán hombres y mujeres comprometidos con la lucha armada en pos de la revolución socialista. De esta manera, el autor lleva a término su voluntad de unificar vanguardia artística y vanguardia política de acuerdo con la búsqueda del equilibrio entre la

ese extrañamiento, está ahí, a cada paso, [...] en cualquier momento y consiste sobre todo en el hecho de que las pautas de la lógica, de la causalidad del tiempo, del espacio, todo lo que nuestra inteligencia acepta desde Aristóteles como inamovible, seguro y tranquilizado se ve bruscamente sacudido, como conmovido, por una especie de viento interior que los desplaza y que los hace cambiar” [Cortázar 1982].

revolución de la subjetividad del individuo (“cambiar la realidad para mí solo” [Cortázar 1981: 11]) y la revolución político-social (“cambiar la realidad para todos” [12]). Tal dilema es el que se presenta en la novela entre Andrés y Patricio: mientras el primero sólo comprende su existencia en términos de vivir en función de la actividad o lucha política, aquél intentará conjugarla con vivir el momento a través de los placeres de los sentidos y del placer estético-intelectual que le produce, verbigracia, la escucha de *Prozession* (1967), obra experimental de Karlheinz Stockhausen en la que un piano se descubre como “una Atlántida del sonido en pleno joven nuevo mundo” [Cortázar 1981: 24]; aparecerá, así, el puente como símbolo fundamental en la poética tardía de Cortázar:

Es natural que me pregunte una vez más cómo hay que tender los puentes, buscar los nuevos contactos, los legítimos, más allá del entendimiento amable de generaciones y cosmovisiones diferentes, de piano y controles electrónicos, de coloquios entre católicos, budistas y protestantes, de deshielo entre los bloques políticos, de coexistencia pacífica; porque no se trata de coexistencia, el hombre viejo no puede sobrevivir tal cual en el nuevo aunque el hombre siga siendo su propia espiral, la nueva vuelta del interminable ballet [24-5].

Si el hombre viejo “no puede sobrevivir tal cual en el hombre nuevo”, resulta menester tender puentes entre ambos para que el hombre (“su propia espiral”) no sea “mutilado irremisiblemente” [Montanaro: 46] de “lo más solar, lo más vital” de sí: “su sed erótica y lúcida, su liberación de los tabúes, su reclamo de una dignidad compartida en una tierra ya libre de este horizonte diario de colmillos y de dólares” [Cortázar 1981: 6]. En este sentido, Cortázar considera que la revolución socialista debe comportar, para ser una auténtica revolución, “un doble proceso no consecutivo sino simultáneo” [Montanaro: 47] en el que se vean implicados tanto el cambio de la realidad para sí como y el cambio de la realidad para todos. Esta postura sentará una constante polémica entre el autor y las organizaciones armadas de la época en relación a la progresiva militarización de sus miembros, pues, si bien Cortázar las apoya abiertamente, advierte alarmado que sin la liberación de sus tabúes, de sus inhibiciones y de sus imposibilidades, seguirán siendo

“mediocres”, y que “con hombres mediocres lo que se puede hacer es un ejército, no una revolución” [48]. Por otra parte, la revolución cortazariana de literatura busca preanunciar otro posible “reparto de lo sensible” a efectuarse por medio de la actividad política [Rancière 2011 b: 16]. De acuerdo con el planteo teórico de Jacques Rancière, Cortázar parece haber tomado plena conciencia de que “al arte que hace política suprimiéndose como arte se opone [...] un arte que es político a condición de preservarse de toda intervención política” [Rancière 2011 a: 53-4]. Pero avanza un paso más allá al saltar la oposición y proponer un arte revolucionario que intervenga políticamente a través del “enriquecimiento de la realidad”. Así lo expresaba en una entrevista:

Nada me parece más revolucionario que enriquecer por todos los medios posibles la noción de realidad en el ánimo del lector de novelas o de cuentos; y es ahí donde la relación del intelectual y la política se vuelve apasionada en América Latina, porque precisamente este continente proporciona la prueba irrefutable de que el enriquecimiento de la realidad a través de los productos culturales ha tenido y tiene una acción directa, un efecto claramente demostrable en la capacidad revolucionaria de los pueblos [Montanaro: 64].

Esta revolución implicará la voluntad de tender puentes desde la obra y sus personajes hacia el otro-lector (lector en equilibrio activo, comprometido y creador junto con el yo-escritor) para que dignifique su propia existencia a través de los mecanismos que, de acuerdo con la poética cortazariana, la literatura activa: el juego, la alegría, la expansión mental, intuitiva, sentimental y psicológica. Porque al fin y al cabo, afirma “el que te dije” (forma elíptica de auto-denominación que anticipa al Cortázar personaje de futuros relatos), “un puente es un hombre cruzando un puente, che” [Cortázar 1981: 26]. Ahora bien: ¿quiénes serán estos hombres- puente para Cortázar? En un primer orden, los propios lectores; y en el desarrollo de su simbología literaria, los niños. Emparentados con el “sentimiento solar” en tanto constituyen la promesa de un mañana, los niños (presentes en la obra de Cortázar desde sus primeros relatos) serán resignificados en este período de madurez como símbolo del “hombre nuevo” realizado. Estos niños ya no morirán como Rocamadour; ahora sobrevivirán a sus padres para

continuar con su legado. En efecto, es al bebé Manuel, hijo de Patricio y Mónica, a quien va dedicado tanto el “libro” que tiene en manos el lector como el “libro” con los recortes de la prensa gráfica que van recogiendo los partícipes de “la Joda”. Por otra parte, la incorporación de estos recortes a la novela tiene por finalidad maridar experimentación estética y compromiso político, pues se añaden numerosos testimonios periodísticos⁷ sobre las aberraciones cometidas por los paladines de la “civilización occidental y cristiana” de los cuales serán víctimas, a su vez, los propios personajes. De esta manera, la literatura operará como un espacio que posibilita la confluencia de los tiempos presente (denuncia-lector) y futuro (testimonio-niño) y la confluencia entre el incipiente “hombre nuevo” del hoy y el “hombre nuevo” del mañana.

Pero a la vez, la revolución de la propia subjetividad como punto de partida para la revolución social demandará la aparición de otro tipo hombre-puente: el propio Cortázar. Esto se dará en un doble sentido: como personaje en sus textos literarios más politizados y como activo difusor de la “causa del hombre” por la vía del socialismo.

El “sentimiento solar” y el “hombre-puente” como respuestas a “una demanda de hermandad”

García Canclini afirmaba hacia el año 1967 que “Cortázar se vuelve su personaje que mejor concilia la búsqueda personal y la solidaridad con los otros, la destrucción de las apariencias engañosas y la construcción del hombre nuevo” [76]. Sin embargo, consideramos que no será sino hasta la aparición de *Libro de Manuel* y de *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975) cuando esto se realice de manera acabada. En principio, porque con *Libro de Manuel* el autor hace confluir como nunca antes (y quizás como nunca después) su política de la literatura⁸ con su política

⁷ Para ahondar en torno a la operación testimonial efectuada por Cortázar, así como también al rol que el *Libro de Manuel* tuvo dentro de los debates políticos y estéticos de la época, remitimos al lector a Peris Blanes [2005-2006].

⁸ En términos de “una política del arte que consiste en suspender las coordenadas normales de la experiencia sensorial” [Rancièrè 2011 a: 35].

como escritor [Rancière 2011 b]. Cortázar es un convencido defensor de los efectos políticos que tiene la literatura en tanto literatura, pero también sabe que su figura pública como autor de ficción universalmente consagrado le exige la responsabilidad de tomar partido y pronunciarse sobre la realidad política de su tiempo. En ese sentido, la donación de los derechos de autor de esta obra a las organizaciones guerrilleras argentinas es la consumación del principio según el cual, para el Cortázar nacido en París, “los libros deberán culminar en la realidad”. Con ese dinero, los familiares de presos políticos alojados en cárceles patagónicas pudieron viajar para visitarlos unos meses antes de que Héctor Cámpora asumiera la presidencia y decretara su liberación. Aunque en el contexto macro-histórico las repercusiones de este hecho no superen la anécdota, consideramos que el gesto de Cortázar constituye una muestra acabada de su voluntad de constituirse como un hombre-puente entre las diferentes esferas de la realidad geopolítica de su tiempo. Porque toma conciencia del hecho de que puede ser un puente entre las altas esferas de la cultura occidental (en las que se sabe leído y reconocido) y las luchas revolucionarias de Latinoamérica, llevará a cabo a partir de entonces y hasta el final de sus días numerosas acciones que conjugan la denuncia de las dictaduras implantadas por el imperialismo norteamericano con la defensa de los emergentes gobiernos socialistas latinoamericanos, así como también la legitimación de las luchas de resistencia y liberación que fueron desarrollándose en distintos puntos del continente durante esos años. En todos estos documentos (conferencias, artículos periodísticos, cartas abiertas, etc.) predomina un mismo tono que, de modo prácticamente invariable, suele darles cierre. Sólo basta asomarse al póstumo *Argentina: años de alambradas culturales* (1985) para dar cuenta de esto. Dicho tono, derivado del “sentimiento solar”, propondrá la invención de nuevas categorías para conocernos [Cortázar 1985: 23], recogerá “una demanda de hermandad” [88], postulará el rechazo del exilio como disvalor para erigirlo como “valor de combate” [20-1] y augurará la feliz construcción del “futuro de todo el continente latinoamericano” de acuerdo con un compartido “sentimiento de libertad y de autenticidad” [96].

Por su parte, *Fantomas...* marca el paso definitivo desde la antropología poética cortazariana hacia la poética histórica con la

introducción del propio Julio Cortázar como personaje literario. Esta obra representa la culminación del giro dado por el autor, pues, adoptando a la historieta o “relato gráfico” como género, potencia la democratización en el acceso a la letra [Rancière 2011 b] para hacer que la fábula original (el conflicto Fantomas/Steiner y la “pandilla suelta” que extermina los registros literarios) termine en la realidad (la denuncia de que ese hecho resulta en verdad producto del “genocidio cultural” perpetrado por el “imperialismo norteamericano”). En otras palabras, Cortázar se sirve de las posibilidades que le ofrece *Fantomas* como una historieta ampliamente difundida entre el público lector mexicano (y, de manera extensiva, hispanohablante), a la vez que adopta una de sus tramas preexistentes, para reelaborarla⁹ con la finalidad de divulgar a través del “Apéndice” la sentencia que el Tribunal Russell II había dado a conocer luego de comprobar la sistemática “violación de los derechos del hombre y de los derechos de los pueblos” [Cortázar 1989: 60] en numerosos países latinoamericanos. De esta manera, Cortázar desnuda a través de una obra de ficción los oscuros intereses políticos y económicos de “los Estados Unidos de América y las empresas extranjeras que ejercen actividades en América Latina” [61], a la vez que denuncia los bloqueos mediáticos que éstos sostienen en los territorios sometidos. Al mismo tiempo, Cortázar se torna un hombre-puente hacia el interior de su propia literatura, pues viene a dar “testimonio” como narrador-personaje de su propia experiencia como hombre problematizado más allá de la literatura. Finalmente, propone un cambio de paradigma consistente en el abandono del singular (el “yo” encarnado por Fantomas y su “célebre discurso individualista” [43], pero también por los discursos de las élites intelectuales endogámicas) para sustituirlo por un “nosotros” que, tomando conciencia de que el enemigo es una “legión” oculta detrás de siglas como ITT, CIA, DIA, GUA, FOA, REA o nombres propios como Nixon, Ford y Kissinger, se constituya como “otras legiones” capaces de “hacer frente y vencerlos” [48]. A la vez, esas “otras legiones” conformadas por las otredades antropológicas negadas por el imperialismo genocida, ingresarán subrepticamente en la obra cuando una multitud de voces se intercale en los diálogos entre Cortázar y Sontag. En un

⁹ En sintonía, a la vez, con vanguardias artísticas como el pop art y el desarrollo de técnicas como el pastiche literario.

principio, es la voz del narrador la que confiesa escuchar “frases en idiomas y acentos diferentes, hombres y mujeres hablando de cerca y de lejos” [49]. Pero luego estos “hombres y mujeres” tomarán cuerpo en las palabras de un minero, de un afrocubano y de un argentino que anuncian que “lo bueno de las utopías [...] es que son realizables” y que “del otro lado está el amanecer” [54]. De esta manera Cortázar incorpora una multiplicidad de voces al relato, “como si muchedumbres lejanísimas se juntaran en el oído del narrador para fundirse en una sola, incontenible multitud” [54]. Se pone de manifiesto, entonces, un autor devenido hombre-puente hacia el que converge la multitud, un autor que expresa su fe en una fonética continental conformada por una “lengua latinoamericana” en la que se conjugan localismos mejicanos, caribeños, argentinos. A la vez, esta “incontenible multitud” será la que manifieste el “sentimiento solar” omnipresente en la prédica política del propio Cortázar: esa esperanza que torna realizable la utopía y que encuentra su símbolo culminante sobre el final del relato, con la aparición de un niño rubio que juega en plena calle, al amanecer.

Cortázar-personaje retornará en “Apocalipsis en Solentiname”, relato incluido en *Alguien que anda por ahí* (1977). Allí, el autor anota “San José, La Habana” y “abril de 1976” como coordenadas espacio-temporales por medio de las cuales le confiere mayor espesor histórico a su situación como autor de ficciones: ya no es París si no la capital cubana el sitio desde el cual Cortázar relata. El autor ficcionaliza su visita al archipiélago nicaragüense y traza un semblante de la comunidad organizada bajo el liderazgo del sacerdote Ernesto Cardenal como espacio metonímico de “esa vida en permanente incertidumbre [...] de toda Nicaragua y no solamente de toda Nicaragua sino de casi toda América Latina, vida rodeada de miedo y de muerte, vida de Guatemala y vida de El Salvador, vida de la Argentina y de Bolivia, vida de Chile y de Santo Domingo, vida del Paraguay, vida de Brasil y de Colombia” [Cortázar 1996: 159]. La crónica de su llegada, su breve estadía, la continuación del viaje y el regreso a París se da aquí en términos realistas y la voz del autor-narrador-personaje (en grado máximo de homologación) se ubica en las antípodas del rechazo o del distanciamiento irónico cuando se refiere a las manifestaciones culturales de esa otredad campesina que hace de sus pinturas una

extensión de la propia vida. En otros términos, “Apocalipsis en Solentiname” funciona como necesaria contracara de “La banda” dentro de la evolución poética-política que venimos analizando; porque mientras en “La banda” la realidad acababa siendo negada por representar un farsesco mundo-otro no asimilable al del yo-enunciador, las manifestaciones artísticas de los campesinos ahora serán tratadas no sólo con esa “cierta simpatía hacia cualquier cosa hecha por el hombre” de la que hablaba García Canclini en relación al Cortázar maduro, sino que, por sobre todo, acabarán representando la realidad vital de las “grandes masas” populares en su proceso de “toma de conciencia inconsciente” [Urondo]. Por otra parte, la furtiva irrupción de lo fantástico estará dada por la manifestación de una realidad otra solapada al registro fotográfico tomado por Cortázar durante su estadía en Solentiname¹⁰. En este sentido, las imágenes proyectadas se verán de pronto invadidas por una realidad apocalíptica que pondrá de manifiesto el exterminio físico llevado a cabo por las fuerzas militares de una Latinoamérica hundida, hacia 1976-1977, en la certidumbre de una muerte fratricida. Sobre el final del relato, esa otra realidad volverá a ocultarse para que el sentimiento solar reaparezca y las imágenes trastocadas vuelvan a ser el testimonio de vida de una comunidad emancipada. Sin embargo, el espanto persistirá tanto en el narrador como en el lector.

¹⁰ Este recurso ya había sido empleado por el autor en “Las babas del diablo” (1959). Pero mientras este relato marcaba como novedad la apertura solidaria hacia el otro que se manifiesta en la obra de Cortázar hacia finales de los años 50 y principios de los 60 (traducida dentro del relato en el espontáneo deseo de Michel por salvar a un adolescente de la trampa perpetrada por “la mujer rubia” y “el hombre del sombrero gris”), “Apocalipsis...” se corresponde con la apertura histórica propia de la poética tardía del autor. En sus propios términos: “Había un paso que franquear: el de ver al prójimo no sólo como el individuo o los individuos que uno conoce sino también verlo como sociedades enteras, pueblos, civilizaciones, conjuntos humanos” [Cortázar 2013: 22-3].

Conclusión

*“Toda literatura es autobiográfica, finalmente.
Todo es poético en cuanto nos confiesa un destino,
en cuanto nos da una vislumbre de él”.*

Jorge Luis Borges

Nuestro trabajo ha querido detenerse en los movimientos realizados por Julio Cortázar a lo largo de su singular trayectoria no sólo como escritor, sino también y por sobre todo como un hombre comprometido con la realidad política de su tiempo. Para ello, analizamos las diferentes configuraciones de esa otredad encarnada por los sujetos populares y sus culturas. Así, dimos cuenta del progresivo giro entre la negación de dicha otredad (desde una inicial mentalidad colonizada) y su final asimilación por parte de un escritor-intelectual que encuentra en el plural un sentido de pertenencia (una identidad cultural propia) y una fuente de esperanza (“sentimiento solar”) que se sobrepone a la adversidad; porque, como dirá el propio Cortázar, “un hombre sin esperanza es como una negación de sí mismo y de su pueblo” [Montanaro: 31]. Asimismo, vimos cómo este recorrido vital del autor hacia la autoafirmación se proyecta tanto al interior de su obra ficcional como hacia fuera, es decir, tanto en sus cuentos y novelas como en la tardía producción crítico-ensayística cuya intención declarada era la de incidir en los debates políticos de su tiempo. De alguna manera, la operación de Cortázar consistió en suturar sus propios ojos como respuesta a esa imagen icónica que abre el film *Un perro andaluz* y que él introduce en *Fantomas...* para dar cuenta de la realidad de “nuestra América”. A la vez, buscará tenderse como un hombre-puente para mostrar esa realidad a sus “hermanos”: por un lado, denunciará al genocidio cultural de la “barbarie tecnológica” imperialista; por otro, apostará a una revolución socialista que equilibre las polaridades en una vital tensión integradora. Esta afirmación de la vida a través de una antropología poética devenida en poética histórica parece ser la que Mario Vargas Llosa nota y anota (pese a su desprecio por “los cuervos revolucionarios que tanto se habían aprovechado de él en los últimos años” [13]) en su prólogo a los *Cuentos completos* de Cortázar. Allí, postula que durante sus años de madurez, Julio Cortázar experimentó un cambio tan extraordinario que sólo resulta comparable con el del

narrador de “Axolotl” [21]. En este ensayo hemos tratado de analizar precisamente los diferentes momentos de esa genuina mudanza. Vargas Llosa “sospecha” que ese “otro Julio Cortázar”, “(si bien) fue menos personal y creador que el primigenio [...] compensatoriamente, tuvo una vida más intensa y, acaso, más feliz que aquella de antes en la que, como escribió, la existencia se resumía para él en un libro” [23]. Más allá de que la primera parte de la afirmación de Vargas Llosa pueda ser rebatida por la simple existencia de relatos tardíos de un Cortázar tan “personal” y “creador” como “el primigenio”, nuestro análisis, por su parte, ha querido convertir aquella “sospecha” en certeza. Porque, según entendemos, ésa es la vislumbre de un destino posible que Julio Cortázar ha querido dejarnos*.

Bibliografía

- ALAZRAKI, JAIME. 1994. *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos.
- AVELLANEDA, ANDRÉS. 1983. *El habla de la ideología: Modos de la réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- BAREI, SILVIA. 2008. “El otro en clave retórica”. Barei, Silvia; Leunda, Ana Inés. *Pensar la cultura III: Retóricas de la alteridad*. Córdoba: Grupo de Estudios de Retórica. 9-33.
- CORTÁZAR, JULIO. 1960. *Los premios*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- . 1975(1959). *Las armas secretas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- . 1981 (1973). *Libro de Manuel*. Barcelona: Bruguera.
- . 1982. “El sentimiento de lo fantástico. Conferencia dictada en la U.C.A.B.”. En línea: <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz5.htm>>.
- . 1985. *Argentina: años de alambradas culturales*. Buenos Aires: Muchnik Editores.
- . 1989 (1975). *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Buenos Aires: Gente Sur.
- . 1994 a. *Cuentos completos / 1*. Pról. Mario Vargas Llosa. Madrid: Alfaguara.
- . 1994 b. *Obra crítica / 3*. Ed. y pról. Saúl Sosnowski. Madrid: Alfaguara.
- . 1995 (1963). *Rayuela*. Madrid: Altaya.
- . 1996. *Cuentos completos / 2*. 2006. Colonia Suiza: Alfaguara.
- . 2001 (1966). *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta.

*Inicio de evaluación: 29 jul. 2013. Fecha de aceptación: 27 nov. 2013.

- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. 1968. *Cortázar: una antropología poética*. Introd. Roberto H. Castagnino. Buenos Aires: Editorial Nova.
- GINSBERG, ALLEN. 2003 (1961). "El artista y las revoluciones". Comp. y trad. Miguel Grinberg. *Beat days – Días beat*. Buenos Aires: Galerna. 25-40.
- HEIDEGGER, MARTIN. 1989 (1959). *Serenidad*. Trad. Yves Zimmermann. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- JAURETCHÉ, ARTURO. 2003 (1968). *Manual de zonceras argentinas*. Buenos Aires: Corregidor.
- . 2010 (1957-1967). *Los profetas del odio y la yapa*. Buenos Aires: Corregidor.
- KUSCH, RODOLFO. 1976. *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- MONTANARO, PABLO. 2001. *Cortázar: de la experiencia histórica a la Revolución*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.
- PERIS BLANES, JAUME. 2005-2006. "Libro de Manuel, de Cortázar. Entre la vanguardia estética y la revolución política". En línea: <<http://jaumeperisblanes.wordpress.com/publicaciones/libro-de-manuel-de-cortazar-entre-la-vanguardia-estetica-y-la-revolucion-politica/>>.
- RAMOS, JORGE ABELARDO. 1954. *Crisis y resurrección de la literatura argentina*. Buenos Aires: Indoamérica.
- RANCIERE, JACQUES. 2011 a (2004). *El malestar de la estética*. Trad. Miguel Ángel Petrecca, Lucía Vogelfang y Marcelo Burello. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- . 2011 b (2007). *Política de la literatura*. Trad. Marcelo Burello, Lucía Vogelfang y J. L. Caputo. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- ROGNA, JUAN EZEQUIEL. 2013. "De la 'alteridad radical' a la 'alteridad íntima': Representaciones de la otredad en la trilogía *La lengua del malón*, *El amor argentino* y *77*, de Guillermo Saccomanno". Heredia, Pablo; Ighina, Domingo, dirs. *El Pueblo en la trama: Modelizaciones estéticas de la cultura popular en la literatura argentina*. Córdoba: Babel Editorial. 153-67.
- SOLER SERRANO, JOAQUÍN. 1977. "Entrevista a Julio Cortázar". *Programa "A fondo"*. Video documental. Madrid: RTVE. En línea: <www.youtube.com/watch?v=gmj2KvRVW1E>.
- URONDO, FRANCISCO. 1970. "El escritor y sus armas políticas". En línea: www.elortiba.org/cortaz.html.

EL CONCEPTO CRISTIANO DE PATRIA: FRANCISCO L. BERNÁRDEZ, LEOPOLDO MARECHAL

*The Christian Concept of Homeland: Francisco L. Bernárdez,
Leopoldo Marechal*

Carlos SOLANES

U. Nacional de Cuyo
c.solanesh@yahoo.com.ar

Resumen

A partir de las notas caracterizadoras del concepto de Patria que Alberto Caturelli da en su libro *La patria y el orden temporal: El simbolismo de las Malvinas*, el presente trabajo se propone rescatar esas notas en la poesía de Francisco Luis Bernárdez y de Leopoldo Marechal. Del primer poeta se analiza su poema "La patria", del segundo, el segundo día de su *Heptamerón*, en particular su "Descubrimiento de la Patria" y su "Didáctica de la Patria". La pertinencia del presente análisis reside en la importancia de rescatar, en nuestras letras, un concepto de Patria que se erige sobre un fundamento metafísico y con raíces cristianas, distinto a las conceptualizaciones canónicas del siglo XX.

Palabras claves: Leopoldo Marechal, Francisco Bernárdez, patria, poesía, ensayo, nación.

Abstract

In his book *La patria y el orden temporal: El simbolismo de las Malvinas*, Alberto Caturelli offers a portrayal of the concept of Homeland. This paper intends to retrieve the features of that portrayal in the poetry of Francisco Luis Bernárdez and Leopoldo Marechal. From the first poet, we discuss his poem "Homeland"; from the second poet, we analyze the second day of his *Heptameron*, in particular his "Discovery of Homeland" and his "Didactics of Homeland". The relevance of this analysis lies in the importance of rescuing, in our Literature, a concept of homeland which is constructed upon a metaphysical foundation and that has Christian roots, unlike the canonical conceptualizations of the 20th century.

Key words: Francisco Bernárdez, Leopoldo Marechal, homeland, poetry, essay, nation

Introducción

A partir de la formación de los estados modernos, el intento por dar una idea cabal del concepto de Nación ha transitado caminos diversos: desde postulaciones teóricas y filosóficas hasta acercamientos de índole literaria. Precisamente esta última perspectiva de definición está íntimamente ligada, en nuestro continente, a los movimientos independentistas, dándose lo que Achugar llama una “[...] fundación poética del Estado-Nación” [15].

Este rol fundamental de nuestras letras en la conformación de una idea de Nación, de una identidad nacional, no fue privilegio sólo de aquellas etapas independentistas, sino que también volvió con fuerza a registrarse con la llamada literatura del Centenario. Los festejos para esta ocasión fueron propicios para la aparición de una serie de escritos que se replantearon la idea de un nacionalismo fuerte y de una cultura nacional [Ferrás: 95], sobre todo con escritores como Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas y Manuel Gálvez. Sin embargo, no fue ese momento de nuestra historia el que iría a sellar definitivamente esta relación entre el concepto de Patria o Nación y su expresión o su intento de definición a través de la literatura. El camino siempre ha estado abierto para que, desde distintas posturas genéricas, sobre todo desde el ensayo en nuestro país, el quehacer literario sea medio idóneo para la constitución de paradigmas en torno a conceptos como Patria, Nación, identidad.

El objetivo del presente trabajo es destacar, desde una postura metafísica y valiéndonos de la estilística, cómo se configuran las notas esenciales que caracterizan la idea de Patria en la poesía de Francisco Luis Bernárdez, en concreto en su poema “La patria” y en la de Leopoldo Marechal, deteniéndonos en particular en el segundo día de su *Heptamerón*, y teniendo en cuenta que ambos son poetas cuya obra siempre tuvo una honda raigambre cristiana y filosófica. Las notas a destacar para aproximarnos a una definición de Patria son las que Caturelli considera esenciales para una definición del concepto en su libro *La patria y el orden temporal: El simbolismo de Malvinas*. Para el autor, la Patria es “[...] un todo de orden que se compone de una comunidad concorde de personas

vinculadas a un territorio, que expresa su naturaleza en una lengua determinada, constitutivamente transmisora de una tradición histórica y cultural, orientada hacia el fin último absoluto que es Dios" [Caturelli: 129-176]. Así, después de un largo análisis filosófico, Caturelli rescata como ejes centrales en la conceptualización de la Patria las ideas de lugar o territorio de nacimiento, de comunidad, lengua, tradición y orden sobrenatural.

El sentido cristiano de Patria

Todos los elementos esenciales de la noción de Patria que el cristianismo elevará al orden de lo sagrado, dándole plenitud de sentido, ya estaban contenidos en la noción de patria de la antigüedad pagana: la identificación con la *polis* griega; la importancia, en ese ámbito, de lo sagrado; la idea de *terra patrum* o tierra de los padres para los romanos; el vínculo profundo que ligaba al hombre con su tierra; la importancia del pasado dentro del tiempo histórico. Pero todos estos elementos, con el advenimiento del cristianismo, adquieren un sentido absolutamente nuevo. Así, por ejemplo, la idea de la tierra de los padres es reemplazada por la de la tierra prometida: no una tierra heredada o ganada, sino una tierra que es un regalo, un don, una promesa de futuro, una tierra, en definitiva, que será sagrada no porque sea hogar de los dioses, sino porque en ella nacerá y habitará hecho Hombre el mismo Dios.

Pero esta Patria terrena tiene su continuación en la Patria celeste: la que no tiene fin y es promesa final de la vocación sagrada del hombre; la que trasciende la mera idea de posesión y eleva la noción de patriotismo al escalafón de la virtud. En efecto, ya el patriotismo cristiano no consistirá solamente en la adhesión a una tradición y a unos valores determinados, sino que se encarna en la humilde aceptación de la voluntad divina, de lo que el Creador ha querido para los que habitan su creación. Al asumir Cristo la naturaleza humana, asume en ella a todo lo que es, de allí la nueva dimensión sobrenatural que adquiere la realidad para el cristiano: Cristo es ahora la dimensión más profunda de lo real. Por lo tanto, todo lo que el hombre es, no sólo como criatura individual sino como comunidad, como pueblo e incluso el fundamento geográfico en el que se asienta esa comunidad y el tiempo histórico en el que

se desarrolla, adquieren su sentido último en Cristo, su plenitud última en Él.

Desde esta perspectiva entonces, aquella concepción ontológica de la Patria se transforma en algo más: un don gratuito hecho por Dios al hombre. De allí el sentido de consagrar la Patria a Cristo y el fundamento último del amor a la Patria: el cristiano no la quiere como algo en sí mismo valioso, sino como un regalo que debe cuidar en vistas a adquirir su entrada a la Patria definitiva y eterna: “[...] no solamente no existe contradicción posible entre la patria y el Cristianismo, sino que solamente en el Cristianismo alcanza la idea de patria su propia plenitud” [Caturelli: 141].

Conceptualización de la Patria en Bernárdez y Marechal

Cuando en la primera mitad del siglo XX emerge en nuestro país el llamado nacionalismo cultural [Ferrás: 97], se ordenan programáticamente todas las reflexiones que tienen a la idea de Nación como centro de los debates con la finalidad exclusiva de implementar una llamada “cultura nacional”: momento de balance con respecto a la tarea de las generaciones anteriores y de búsqueda y rescate de los valores identitarios [Alempián: 9-15]. Estas reflexiones se dan en un contexto que, de alguna manera, exigía de los escritores la afirmación de una identidad fuerte frente a la amenaza del extranjero, a la creciente inmigración y al riesgo de perder nuestras tradiciones frente a formas culturales foráneas. Avanzado el siglo, y ya pasada la segunda mitad, los grandes cambios que se producen en el orden político y económico a nivel mundial generan una reestructuración de las identidades locales, nacionales y globales y se produce lo que Poderti llama el pasaje de las identidades modernas hacia las posmodernas [Poderti]. Ahora bien, entre uno y otro momento de los dos enunciados –comienzo de siglo; segunda mitad de siglo– Francisco Luis Bernárdez y Leopoldo Marechal rescatan, con su poesía, una imagen fundacional de la Patria que se aparta de los cánones nacionalistas establecidos al incorporar el punto de vista de la trascendencia espiritual.

Si bien el tema de la patria aparece repartido en la obra de Bernárdez¹, en “La patria” se condensan esas ideas y todo el poema

¹ Con mayor o menor profundidad de trato, se puede ver el tema en poemas como

se transforma en un canto a la misma. Ya desde la explicitación del título el poema se postula como un intento de génesis del concepto de Patria. Mediante una composición tan particular en Bernárdez, cuatro décimas de dobles endecasílabos con rima consonante, logra el poeta un ritmo de magnificencia, de canto y de alabanza. Desde el comienzo del poema, la anáfora inicial de los dos primeros versos marca claramente cuál es, para el poeta, el fundamento último de la Patria: “Dios la fundó sobre la tierra para que hubiera menos hambre y menos frío. / Dios la fundó sobre la tierra para que fuera soportable su castigo” [Bernárdez: 111], e inmediatamente, desde ese momento fundacional, queda establecido el primer vínculo del que hablábamos y que liga al hombre con su patria –el suelo, la tierra, la geografía–:

Desde aquel día es para el hombre desamparado como el
 \árbol del camino.
Porque da frutos como el árbol y como el árbol tiene
 \sombra y tiene nidos.
Manos de amor la hicieron grande como sus cielos, sus
 \montañas y sus ríos.
Como el candor de sus rebaños y la virtud de sus trigales
 \infinitos [111];

[...] Podemos dar gracias al cielo por la belleza y el honor de
 \su destino.
Y por la dicha interminable de haber nacido en el lugar
 \donde nacimos [111].

En Marechal la idea de Patria tiene también una raigambre hondamente cristiana, pero las modulaciones que adquiere la idea ontológica del lugar como primera nota caracterizadora de la Patria son distintas; en este caso es la metáfora la que vehiculiza la noción de espacio o lugar geográfico. Dice Marechal en la segunda estrofa de su “Descubrimiento de la patria”:

¿Con qué derecho yo definía la Patria,
bajo un cielo en pañales
y un sol que todavía no ha entrado en la leyenda?

“La bandera”; “Estampa de San Martín de Tours, patrón de Buenos Aires”; “Oración a Nuestra Señora de los Buenos Aires”; “El libertador”.

Los apisonadores de adoquines
escupieron la palma de sus manos:
en sus ojos de allende se borraba una costa
y en sus pies de forasteros ya moría una danza.
“Ellos vienen del mar y no escuchan”, me dije [...]
Yo venía del Sur en caballos e idilios:
“La Patria es un dolor que aún no sabe su nombre” [303].

Es el comienzo del poema, y en ese primer intento explícito de definición de la Patria, marcado por el verbo del primer verso, ya la tierra está presente, con su lejanía (“ojos de allende”, “pies de forasteros”, “se borraba una costa”), con sus ritos y costumbres (“ya moría una danza”), con su idiosincrasia y con su propia identidad (“Ellos vienen del mar y no escuchan”, “Yo venía del Sur en caballos e idilios”). El lugar de origen es la primera marca de la Patria, la primera señal de que se está en camino de definirla y, a la vez, la metáfora es también, en los versos segundo y tercero, el camino para lo que luego devendrá en justificación completa de esta “patriótica”: la Patria es un dolor aún porque es joven, porque está naciendo (“cielo en pañales”, “y un sol que todavía no ha entrado en la leyenda”).

La importancia, ya no sólo de la tierra en que se nace, sino también de la comunidad en la que se crece, aparece claramente establecida en Bernárdez como elemento conformador de la Patria. En el poema, esta común unión (comunidad) de almas adquiere voz a través de los sustantivos “manos” y “amigo”: “Manos de amor la hicieron grande como sus cielos, sus montañas y sus ríos. / [...] Manos seguras en el día de la victoria y en la noche del vencido. / Tanto en el puño de la espada como en la mano y en el hombro del amigo” [Bernárdez: 111]. En efecto, estos sustantivos aluden, por un lado, a una pluralidad de seres humanos arraigados en una misma tierra y con la finalidad común de engrandecer y cuidar esa tierra, y por el otro a la noción de amistad: concorde unión de almas en un proyecto común. En Marechal, en cambio, esta idea se configura de manera inversa: la importancia de la comunidad en la construcción de una Patria se muestra precisamente por la negativa. Es el poeta el único que ha conocido o intuido la idea de una Patria naciente, pero su clan, su pueblo, no lo ha hecho aún, y de allí el dolor, de allí la imposibilidad de que esa Patria naciente se

complete: “La Patria era una niña de voz y pies desnudos. / Yo la vi talonear los caballos frisonos [...] / (Los hombres de mi estirpe no la vieron [...])” [Marechal: 304]; “La Patria era un retozo de niñez [...] / Yo la vi junto al fuego de las hierras [...] / (No la vieron los hombres de mi clan [...])” [304]. La metáfora inicial de cada verso y los siguientes paralelismos marcan la idea del descubrimiento inicial de la Patria, pero es un descubrimiento personal, individual, aislado del grupo y por lo tanto incompleto:

Y así les hablé yo a los inventores
de la ciudad plantada junto al río
y a sus ensimismados arquitectos
o a sus frutales hombres de negocio:
“La Patria es un amor en el umbral,
un pimpollo terrible y un miedo que nos busca [...]” [306].

Es esta individualidad, acentuada por la reiteración del pronombre (“Yo la vi... yo aprendí... yo la descubrí... yo les hablé...”) frente al otro (“...los hombres de mi clan... los inventores de la ciudad... sus ensimismados arquitectos... sus frutales hombres de negocios...”) la que marca la frontera entre lo que la Patria es (un nacimiento apenas, un apenas suceder, “un pimpollo terrible”) y lo que debería ser: una comunidad, de allí la metáfora final del verso, la Patria es “un miedo que nos busca”, no al individuo, no exclusivamente a ese “yo” individual, sino que nos busca a todos porque a todos nos necesita para terminar de configurarse.

La tradición histórica como nota caracterizadora de una idea de Patria se configura, en Bernárdez, a partir de un núcleo semántico que remite al pasado histórico de nuestra Nación y a los hechos bélicos que la forjaron y la sostienen en la historia. Esa tradición se inserta en el poema a partir de los versos siete y ocho: “Manos seguras en el día de la victoria y en la noche del vencido. / Tanto en el puño de la espada como en la mano y en el hombro del amigo”. La idea de comunidad mencionada anteriormente y que se configura a partir del sustantivo “manos”, se complementa con los términos “victoria”, “vencido” y “espada” explicitando de esta forma una apertura semántica al campo de lo bélico. Esta idea es la que da comienzo a la segunda estrofa del poema ya desde el primer verso: “Su nombre suena en el silencio con el sonido luminoso de las armas”, la aliteración en “s” atenúa la idea del estruendo propio

de las armas precisamente por tratarse de hechos pertenecientes al pasado, pero que no han quedado olvidados allí, sino al contrario, iluminan el presente, idea que se configura mediante la sinestesia que da sentido a todo el verso: “sonido luminoso”. Y esta actualidad del pasado, de la tradición histórica se amplía y complementa con la comparación sobre la que se constituye el segundo verso: “Vive de gloria y de justicia como el perfume de la flor vive de savia”. Así, la tradición se constituye en la savia que mantiene viva la noción de Patria y esa gloria se manifiesta a través de y gracias a la Historia: “Nobles espadas la escribieron para que ahora la pronuncien las campanas” y concluye diciendo:

[...] En los arados impasibles hay un lejano resplandor de
 \espadas rotas.

La patria duerme como un niño, con la cabeza en el regazo
 \de la historia.

Su sueño es dulce y reposado como el que sigue a la virtud
 \y a la victoria.

La patria vive dulcemente de las raíces enterradas en el
 \tiempo.

Somos un ser indisoluble con el pasado, como el alma con
 \el cuerpo [...] [Marechal: 112].

Es con estos versos con los que el poeta termina de configurar un espacio histórico a partir del cual se construye la idea de Patria y sobre el que se edifica el futuro de toda Nación. A la época de constitución de las naciones, esa era de “espadas rotas” de la que sólo queda un resplandor, sigue un periodo de calma y de tranquilidad, la paz que da la victoria de una Patria ya constituida y con raíces firmes sobre las que comenzar a crecer. La personificación encarna claramente esta intuición poética, ahora “La patria duerme como un niño [...]” y su regazo es nada menos que el lugar más seguro, más firme: la historia. Las raíces ya están “enterradas en el tiempo” y el pasado ya es consustancial a nosotros mismos.

De manera menos explícita, pero no con menos fuerza, Marechal apela a la metáfora para construir en el poema su concepto de Patria a partir de la idea de tradición:

Una lanza española y un cordaje francés
riman este poema de mi sangre.
Yo también soy un hijo del otoño
que llegó del oriente sobre la tez del agua.
¿Qué harían en el Sur y en su empresa de toros
un cordaje perdido y una lanza en destierro?
Con la virtud erecta de la lanza
yo aprendí a gobernar los rebaños furiosos;
con el desvelo puro del cordaje
yo descubrí la Patria y su inocencia [304].

Esta “Patriótica” marechaliana tiene su fundamento en la tradición, en este caso es sobre el linaje del poeta que se construye todo su descubrimiento de la Patria: España y Francia confluyen en esta sangre criolla que, a su vez, se constituye en el punto de partida de la génesis poética: “[...] riman este poema de mi sangre”. Éste es el punto de partida, y la meta en la que confluyen estas dos vertientes de la tradición es el Sur y el descubrimiento (la fundación) de la Patria. El Sur es, en el poema de Marechal, el lugar de su primera comunidad (esquiladores, hierras, guitarras, ganaderías, reseros, domadores), de su primera lengua (“Por eso desbordé yo mi copa de tierra / y un cachorro de viento pareció mi lenguaje”) y el ámbito desde donde la tradición va a inaugurar la idea de Patria: “Con el temblor sin sueño del cordaje / la descubrí yo solo allá en Maipú”. La tradición no duerme, no puede dormir (por eso es un cordaje “sin sueño”), es necesaria para el descubrimiento y la edificación de la Patria.

Conclusión

Todas estas notas caracterizadoras de la noción de Patria se asientan, en ambos poetas, en una cosmovisión cristiana que les da su sentido último: el lugar geográfico, la comunidad, la lengua, la tradición histórica adquieren su condición de tales en tanto y en cuanto se saben elevados por el orden de la gracia a la dimensión de lo sobrenatural. En efecto, la idea de Patria tiene su inicio y su fin último en Cristo: Él nos la ha legado y hacia él tienden todas las cosas. Bernárdez acude a una personificación para dejar en claro cuál es el destino de la Patria, su rumbo, su fin último: “En las

tinieblas de la historia la Cruz del Sur le dicta el rumbo más seguro” y acaba su poema, en los dos últimos versos, con un paralelismo que semánticamente se hace eco del paralelismo de los dos primeros versos: “¡Gracias, Señor, por este pueblo de manos limpias, frentes altas y ojos puros! / ¡Gracias, Señor, por esta tierra de bendición y porque somos hijos suyos!”. Marechal también deja en claro el alcance trascendente de esta concepción de la Patria. Su fundamento terreno debe tener la altura de lo sobrenatural:

Y dije todavía en la Ciudad,
bajo el caliente sol de los herreros:
“No sólo hay que forjar el riñón de la Patria,
sus costillas de barro, su frente de hormigón:
es urgente poblar su costado de Arriba,
soplarle en la cara el ciclón de los dioses:
la Patria debe ser una provincia
de la tierra y del cielo” [306].

Así, en los dos últimos versos se hace poema la vocación de Patria celeste a la que aspira el poeta: “[...] yo siempre fui un patriota de la tierra / y un patriota del cielo”. Y en su “Didáctica de la Patria” Marechal explicita la idea y declara en forma imperativa, necesaria:

Somos un pueblo de recién venidos.
Y has de saber que un pueblo se realiza tan sólo
cuando traza la Cruz en su esfera durable.
La Cruz tiene dos líneas: ¿cómo las traza un pueblo?
Con la marcha fogosa de sus héroes abajo
(tal es la horizontal)
y la levitación de sus santos arriba
(tal es la vertical de una cruz bien lograda) [312].

El tono didáctico e imperativo de los versos marca hasta qué punto esta “patriótica” marechaliana se enraíza en un orden trascendente, orden sobre el que ha de construirse para el poeta cualquier concepción de la idea de Patria: abajo (en la tierra, en el espacio geográfico) los héroes (la tradición, las gestas épicas, los hechos que forjaron la nación), pero arriba (la Patria celeste, la prometida, la eterna) los santos, aquellos que han sabido vivir las virtudes de un

modo heroico. Comunidad de almas, héroes y santos, aunados en y por la Cruz: he ahí la Patria que buscan estos poetas*.

Bibliografía

- ACHUGAR, HUGO. 1997. "Parnasos fundacionales, Letra, Nación y Estado en el siglo XIX". *Revista Iberoramericana*, LXIII, 178-179, ene-jun.: 13-31.
- ALEMIÁN, CARLOS. 2004. "Identidad y universalidad en torno del Centenario: Reafirmación ideológica de la nacionalidad". V *Jornadas de Historia: Hacia el Centenario*. Fridman, Silvia, coord. Buenos Aires: FEPAI. 9-15.
- BERNÁRDEZ, FRANCISCO LUIS. 1951. "La patria". *Poemas elementales*. 3° ed. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- CATURELLI, ALBERTO. 1993. *La patria y el orden temporal: El simbolismo de las Malvinas*. Buenos Aires: Gladius.
- FERRÁS, GRACIELA. 2006. "Democracia y Nación: ¿una relación (im)posible? A propósito de las reflexiones sobre Nación en el Centenario de la Patria". *Argentina en el espejo: Sujeto, nación y existencia en el medio siglo (1900-1950)*. Jalif de Bertranou, Clara Alicia, coord. Mendoza: EDIUNC. 95-125.
- MARECHAL, LEOPOLDO. 1998. "Heptamerón". *Obras completas: I. La poesía*. Ed. María de los Ángeles Marechal. Pról. Pedro Luis Barcia. Buenos Aires: Perfil.
- PODERTI, ALICIA. "La Nación imaginada: Trayectos ideológicos y ficcionales en el espacio andino". En línea: <www.gu.se/ibero/publikationer/anales2/pdf-artiklar/alicia%20.pdf>.

*Inicio de evaluación: 29 jul. 2013. Fecha de aceptación: 15 oct. 2013.

DOCUMENTO

Homenaje a Lucio Victorio Mansilla (1831-1913),
en el centenario de su fallecimiento

MANSILLA, LUCIO VICTORIO. “Ensayo sobre la novela en la Democracia o Juicio crítico sobre la *Emilia* de R. el Mujiense”. Ed. crítica a cargo de Pablo Colombi y Natalia Crespo.

Lucio V. Mansilla es uno de los escritores más polifacéticos y originales de la literatura argentina del siglo XIX [Lojo et al.]. Este ensayo sobre la historia de la novela y sus funciones en un régimen democrático ejemplifica cabalmente la ductilidad y el compromiso social de su pensamiento desestructurado.

Sobre la novela del hoy desconocido “R. el Mujiense”, véase Molina [2011].

Pautas de transcripción

Se respeta la grafía (ortografía y puntuación) del original.

[] texto reconstituido

// corte de entrega

Bibliografía

- LOJO, MARÍA ROSA, et al. 2012. “Introducción”, “Bibliografía” y “Apéndices”.
MANSILLA, LUCIO V. *Diario de viaje a Oriente (1850-51) y otras crónicas del viaje oriental*. Ed., introd. y notas María Rosa Lojo, dir.; Marina Guidotti, María Laura Pérez Gras y Victoria Cohen Imach. (EALA, Ediciones Académicas de Literatura Argentina, Siglos XIX y XX, 2). Buenos Aires: Corregidor.
- MACHALI CAZÓN, RAMÓN. 1889. *Estudio de literatura argentina*. Buenos Aires: Imprenta Europea.
- MANSILLA, LUCIO VICTORIO. 1863. “Ensayo sobre la novela en la Democracia ó juicio crítico sobre la *Emilia* de R. el Mujiense”. *La Tribuna*, Buenos Aires, 23-24, 25, 27 y 28 nov.: 1.
- MOLINA, HEBE BEATRIZ. 2011. *Como crecen los hongos: La novela argentina entre 1838 y 1872*. Buenos Aires: Teseo.
- R. EL MUGIENSE [seud. de Ramón Machali]. 1862. *Emilia, ó Los efectos del coquetismo*. Buenos Aires: Imprenta Europea.

LITERATURA NACIONAL¹

ENSAYO

SOBRE LA NOVELA EN LA DEMOCRACIA

Ó JUICIO CRÍTICO SOBRE LA EMILIA

DE R. EL MUJIENSE (1)²

Por Lucio V. Mansilla.

A SU AMIGO RUFINO VARELA.

DEDICATORIA.

Rojas, Noviembre de 1863.

Señor D. Rufino Varela.

¿Recuerda vd., querido Rufino, la disputa con aires de calorosa discusion, que á propósito de una frase mia se suscitó en la redaccion de *La Tribuna* la última vez que estuve en esa? Probablemente nó! Pues bien, como al borrar las pájinas adjuntas esa misma frase ha brotado de mi pluma, recordándome el nombre de vd., hé ahí porque he querido poner este humilde *Ensayo* bajo el patrocinio suyo, dedicándoselo a la vez. Y digo patrocinio, porque tengo que pedirle le haga dar cabida en las columnas de *La Tribuna*, no porque busque la alianza de vd., pues, ni pido ni doy cuartel. Es mi costumbre batirme solo, y cuando mas no puedo, quemo el último cartucho y pongo fuego á mis naves.

Habria preferido enviar mi trabajo á alguna de las revistas que han solicitado mi colaboracion. Pero estas tienen, al menos por ahora, el inconveniente de no poder dar sino una lenta salida á los escritos que como estes³, son un poco estensos; de suerte que para ver el fin de su publicacion hay que aguardar dos y tres meses, y á veces mas. Este retardo redundo siempre en daño del autor; porque

¹*La Tribuna*, Buenos Aires, 23-24 nov. 1863: 1.

² (1) De Mujía —pueblito de la provincia de Galicia [N. del A.].

³ “estes”: Errata por “estos”.

solo las cosas de un mérito real y positivo resisten con buen éxito á esas mensuales soluciones de continuidad, seame permitido decirlo así. Es necesario que una produccion sea muy buena para que la imaginacion del lector se preocupe de ella y espere impaciente el próximo número. Yo de mi sé decir que cuando al pié de un escrito, que desde luego no se recomienda por el nombre de su autor, leo el terrible *continuará*, casi siempre lo hago á un lado, sobre todo si es una revista mensual lo que leo.

Vd. me dirá que en *La Tribuna* serán mayores las *soluciones* que temo. Contesto que es cierto. Pero añadido que como las intermitencias serán mucho más breves, de 24 horas apenas, no me asusta el peligro de poner á prueba la paciencia del lector.

Por otra parte ¿que pierde lo que no está destinado á quedar como un monumento del pensamiento humano, en ser publicado en un diario cuya vida es tan efimera? Nada. Bien pues, tenga vd. entonces la bondad de hacer insertar mi escrito en *La Tribuna*, aunque las páginas donde haya de ser estampado, deban servir para *envolver alcarabea*, un momento después de lanzadas á la circulación.

Cualquiera que sea la suerte del *Ensayo* resignóme á ella desde ya con la calma de un mahometano, y confiado en la indulgencia del lector,—ruégole á v. acepte la dedicatoria, creyéndome sinceramente su amigo.

L. V. M.

I.

Dice Lamartine,—que hay mas jénio humano esparcido en la muchedumbre que en una academia por mas selecta que sea, y esta frase que para mí tiene la autoridad de un aforismo, es doblemente cierta, aplicada á la democracia de nuestros días. Efectivamente, propagando la instruccion primaria entre todas las clases de la sociedad, abogando por la libertad de pensamiento y accion, por la libertad de cultos, por la perfecta ecuacion del impuesto, por la igualdad ante la ley, por el libre cambio, por la descentralizacion administrativa y el sufragio universal,—pugnando por poner en todas partes la autoridad al servicio de la libertad, procurando

sustituir el princ[ip]io *contractual* al principio autoritativo, y, por último, hacer triunfar la única política honrada,—*la política del derecho*, sobre la política más corrupta del sentido moral de los pueblos,—*la política de la razón de Estado*; la Democracia no brilla como un faro en la cima de encumbrado cerro, cuya luz desde lejos se divisa, mas esparce una claridad ténue y purísima, que en todas partes penetra. Porque no es el resultado de un foco exclusivo, sino la irradiacion de millares de cuerpos luminosos diseminados á su albedrío, acá y acullá por la inmensidad del espacio.

Observemos un instante el proceso de la civilizacion, de la ilustracion, de la manumision del espíritu humano, es decir, los progresos de la Democracia.

En la época inicial del mundo la luz moral se irradiaba del patriarca á la familia.

Vino á poco andar el profeta, que era el doctor de la tribu, el filósofo errante, que comentaba la religion y la política, elegido por Dios para vaticinar la llegada del Mesias,—la luz universal,—así como entre los Celtas y los Galos el druida fué el sacerdote, el legislador, el filósofo y el médico, y el q' esplicó el curso de los astros y los fenómenos fisico-naturales de la creacion.

Con Jesu-Cristo la luz inundó al mundo, fulgurando suave y agradablemente, para todo el que tuvo ojos y quiso ver, para todo el que tuvo oidos y quiso oir, de doce honestos varones, que eligió para sus discipulos y compañeros de persecucion, y los cuales, aprendiendo todos los idiomas de entonces diseminaronse por toda el haz de la tierra llevando por símbolo la cruz y por filosofia el amor de Dios.

Ya en Esparta y Atenas, lo mismo que en Cartago y Siracusa, lo mismo que en Roma hasta la fundacion del tribunado, la luz habia fulgurado únicamente de una casta privilegiada. Porque aquellas democracias diferían de la nuestra, tanto como la monarquia pura, del réjimen constitucional.

Con los Bárbaros, y en pos del apóstol vino el mártir ó el santo, como llamarle quisieréis, que al fin, santo es todo aquel que se sacrifica ó muere por una verdad moral,—y en pos del mártir ó del santo vino el sacerdote cristiano, el misionero de la mas augusta religion que profesar pueden los humanos, ó lo que es lo mismo,

vino el convento austero y sombrío, que sembraba sijilosamente la semilla intelectual, sin hacer distincion de clases, pues, reclutaba sus neófitos y catecúmenos lo mismo en los alcazares de los reyes que en la masa popular,—en tanto que las testas coronadas y los señores feudales destrozaban con proterva mano el patrimonio de sus antepasados.

Finalmente, vino la expulsion de los Griegos de Constantinopla, los cuales refujiándose en Italia produjeron el Renacimiento,—esa época brillante en que las ciencias, las letras y las artes, la astronomía, la filosofía y la jurisprudencia, la pintura y la escultura florecieron exuberantes bajo el patrocinio de los magníficos Médici, del político Leon X y del galante Francisco I,—de ese rey caballero que abandonado por la fortuna en Pavia, dióle el último adios á los buenos tiempos feudales como entonces era estilo llamarlos.

El Renacimiento, es la época de la imprenta y de la cátedra,—la época propagandista por excelencia,—la época de la monarquía pura y del libre exámen, ese hilo de Ariadna que al traves del laberinto teológico y filosófico de las cien escuelas ortodoxas, ja[n]senistas, molinistas, calvinistas, luteranas, volterianas,—condujo al mundo civilizado, por decirlo así, á la barra de la famosa asamblea donde sucesivamente entraron y salieron ya orgullosos, ya abatidos,—Mirabeau, el Júpiter tonante de la elocuencia moderna, Sièyes el gran doctrinario, Danton el impávido tribuno y Robespierre el inflexible terrorista, hasta el día en que Napoleon cual otro *ego sum qui sum* la atropelló con un puñado de soldados, y hollando con su planta audaz aquel recinto augusto del pueblo soberano, cohibió momentáneamente los mas caros derechos de la muerte humana, y provocando contra él la saña de la Santa Alianza, que, según la bellísima expresión de Quinet, sólo fue la declaración de los derechos del hombre ostentados por un día y la bandera de la Constitucion desplegada por los reyes,—enseñó una vez mas con su ejemplo al mundo, que no hay pedestal seguro en la tierra cuando contra él se coligan los pueblos ó los reyes en nombre de los primordiales intereses de la humanidad.

Pero los hombres son un accidente, cuya aparición y desaparición fugaz marca veloz el cuadrante de los tiempos, al paso que los principios son una ley que ha de cumplirse, y Napoleon pasó, y la Santa Alianza que le destronó pasó también, dejando uno y otro en

pos de sí cierta suma de concesiones, lo mismo que pasarán otros y otros, en tanto que el mundo camina, quiero decir, adelanta, se desarrolla, progresa, obedeciendo á las leyes de un desenvolvimiento indefinido.

Si, yo no pienso como el Prometeo moderno, cuyo nombre he citado al comenzar, que la humanidad esté condenada á mover sempiternamente la rueda de Yxion, buscando anhelosa la cuadratura de su bien-estar, séame permitido espresarme así. Las revoluciones pueden ensangrentar nuestro suelo; los cataclismos de la tierra devorar los espléndidos monumentos del arte y de la civilización, abriendo anchos y profundos cráteres bajo sus seculares cimientos de granito; extravasar sus lechos los rios correntosos, los dilatados mares y el insondable océano, anonadando con ímpetu furioso cuanto oponerse quiera á su corriente destructora. Mas la ley soberana del mundo es el progreso—lento, gradual; pero sin fin, lo mismo que la rotación de un cuerpo cosmográfico; pero eterno, lo mismo que su supremo y sapientísimo hacedor. La idea de una *palinjesia* universal no entra no entra en mi mente.

La Europa puede periclitarse,—retroceder la América; pero hay mas tierra desierta y bárbara en el mundo conocido que poblar, que civilizar y cristianizar,—que espacio ocupado por la civilizacion y pueblos iluminados por la antorcha de la única religion capaz de engendrar y consolidar la democracia tal y cual yo la concibo y la deseo. Así, lo único que admito que pueda suceder, es la ocupacion de una tierra por la jente de otra tierra,—la conquista, la dominacion, en cuyo caso cúmplese esta verdad, que se parece á una paradoja,—toda dominación es progreso.

Y, dígase cuanto se quiera, la história está ahí para enseñar con sus imponentes y severas lecciones, que cada revolucion ha revelado una verdad desconocida, ha afianzado un principio, ha destruido una preocupacion, ó ha derribado un falso Dios.

La civilizacion de los Ejiptos fue mas bella, mas grande y magnífica que la de la India; la civilización de los Griegos dejó atrás á la de los Ejiptos; la de los Romanos eclipsó á todas éstas, hasta que, por último, aparecieron los Bárbaros, los cuales derribaron los dioses mosaicos de Roma, y asimilándose á los vencidos cambiaron la faz de las cosas y sembraron el jérmen de la civilizacion de

nuestros días, portentosa como ninguna, distinta de todas las demás, pues, prevalece en ella cierta tendencia á imponerse mas por la razon, que por la fuerza, como que es infinitamente mucho mas humana que las que le han precedido.

Hasta el presente todos los principios de gobierno han hecho su ensayo, y casi su época. Fáltale á la democracia acometer su obra y probar que ella es la forma política más compatible con la naturaleza y la razon humana; que ella es la mas justa, desde luego, la mas cristiana, por supuesto, y para decirlo todo de una vez, la única susceptible de una propagacion universal.

Con efecto, es esta forma social fortificada por el vínculo federativo, es decir por la *unión progresiva de los grupos* que es el antidoto de la centralizacion, esa eterna fragua de todas las tiranias, la que á no dudarlo, está llamada á realizar la obra mas árdua y descomunal de los tiempos antiguos y modernos. Porque así como constituir un pueblo, un estado ó nacion sobre bases sólidas y duraderas es una empresa de difícil y penosa ejecucion, siendo, como lo es, la ciencia de las ciencias el gobierno de los hombres, así tambien constituir perennemente cien pueblos, cien estados ó naciones que hablan mil lenguas y dialectos distintos, cuyas costumbres, usos y religiones son distintos, es una empresa casi divina, sobre todo, cuando hay que luchar contra la barbarie y la ignorancia, con la mentira y las pasiones humanas mal dirigidas.

Pero si tal es la obra que la democracia está llamada á realizar, es solo en épocas distantes de nosotros, remotas quizá, que las ciencias abstractas, las bellas artes y las letras, adquirirán en ella grande y pujante desarrollo.

Y es natural que así sea; porque la democracia, permitiendo un libre ejercicio á la razon humana; propagando la instruccion y revelándole al hombre sus aptitudes como ser individual, y su potencia como ser colectivo, despierta en las sociedades modernas el espiritu de asociacion y lanza á los hombres con mas fuerza y entusiasmo en el campo de las empresas materiales, que ponen á prueba su actividad, que en las rejiones especulativas que exitan sus facultades intelectuales. En la atmósfera democrática, el individuo se hace mas práctico que teórico, mas aventurero que pensador, mas positivo que idealista, apasionándose mas de lo grande y jigantesco que del arte considerado del punto de vista estético.

No sería estraño que alguien me recordára las repúblicas Italianas de esa época que ya hé citado. Pero á mi vez recordaré anticipándome á la objeccion, que esas repúblicas, y aun las de Holanda, no eran verdaderas Democracias: eran mas bien oligarquias republicanas, que es la forma embrionaria bajo la cual se presenta la Democracia antigua desde Esparta á Genova y Venecia á la Democracia que ensayaron los Puritanos Ingleses, que teorizó Juan Jacobo Rousseau y cuyos mas estables lineamientos trazaron en tierra Americana Washington, Franklin y Madisson.

En Roma, mucho mas progresaron las letras y las artes en tiempos de los reyes y emperadores que durante la República. Expulsado Tarquino el Soberbio trábase en ella horrible lucha entre patricios y plebeyos, y atacada sucesivamente por los Volscos, los Galos y otros pueblos vecinos, que en peligros la pusieron mas de una vez, viose obligada á organizar ejércitos. Venció primero á los que la atacaron, ensanchando así sus dominios en Italia; llevó luego sus armas victoriosas fuera de la península empeñándose en la primera guerra púnica, conquistando después una parte de la Iberia, la Macedonia y la Grecia, hasta vencer definitivamente á Cartago en las llanuras de Zama. La República brilló por sus conquistas, por las virtudes de Tabucio, por la abnegación de Decio y la constancia de Scipion el Africano; al paso que con Augusto cerrándose el templo de Jano, que por tanto tiempo habia permanecido abierto, inaugurándose una época de reorganización, de tranquilidad y esplendor literario, como que durante ella florecieron Virjilio y Horacio, Tito Livio y Ovidio.

El Capitolio, el Panteon, el Coliseo y el Arco de Tito, obras magníficas, que aun en nuestros días maravillan, fueron construidas bajo el dominio de los reyes y emperadores.

La historia griega es mas complexa, pues presenta diversas alternativas; pero en el siglo de Pericles se produce el mismo fenómeno que antes he apuntado. Condenado Tucides al ostracismo, "Pericles no fue ya el mismo, dice Plutarco, ni del mismo modo manejable por el pueblo dejándose llevar como el viento de los deseos de la muchedumbre; sino que en vez de aquella demagogia que tenia flojas e inseguras las riendas, como en vez de una música muelle y blanda, planteó un gobierno aristocrático y en cierta manera regio; y empleándole siempre con

rectitud é integridad para lo mejor, unas veces con la persuacion y con instruir al pueblo, y otras con la firmeza y la violencia si se hallaba resistente, puso mano en todo lo que parecía útil”.

Asi, si, Atenas fue mas libre y moral en los tiempos de Solon y de los justicieros é insobornables areopajitas, que bajo el despotismo de Pericles, en ninguna época como es esta florecieron tanto en ella las bellas letras y las artes; de suerte que es con razón que Plutarco dice, haciendo un paralelo entre Fabio, Máximo y Pericles,—“en lo que hace á la grandeza de los edificios y de los templos, y al grande aparato de obras de las artes con que Pericles hermoseó á Atenas, no puede entrar con ellos en comparacion todo cuanto en esta línea hicieron de grande los Romanos ante de los Césares; sino que en ella la grandeza y la elegancia de tales obras obtuvo una primacia excelente e indisputable”.

La Democracia no hallará gusto en el pasto de las bellas letras y las artes sino después que bajo su saludable influencia se haya mejorado la condición social de todo el mundo. Cuando al hombre honesto y laborioso, al verdadero ciudadano, despues de haber ganado para lo necesario, le quede un sobrante para lo superfluo. Cuando un estado económico semejante que á todas las clases de la sociedad permita afluir á los teatros, donde se corrijen los usos y costumbres de la sociedad; á las grandes esposiciones donde una emulación recíproca, al paso que despierta el amor á la celebridad artística, á la gloria, hace nacer el gusto por lo bello. Cuando se establezcan lecturas públicas para el pueblo parlamentos mas estensos aun que la plaza pública de Atenas y el *Forum Romanun*, para que sea mayor el número de los que asistir puedan á la discusion y sancion de las leyes que han de rejir los destinos del pueblo soberano. Cuando á las escuelas, á las cátedras y bibliotecas públicas asomarse pueda el incansable trabajador, pues, pudiendo pagar todos los artículos necesarios á su subsistencia y representación mucho mas barato, podrá trabajar un poco menos, destinando así algunas horas á su cultivo intelectual.

Sueños! utopías! dirán algunos espíritus fuertes, de esos cuyo númen se cierce siempre sobre las rejiones de la realidad. Yo respondo,—que son sueños y utopías que tardarán en realizarse; pero q’ realizará al fin la economía política de las naciones que tengan la dicha de comprender cual es la mision providencial

presente y futura de la democracia. Porque es menester no equivocarnos,—la belleza arquetípica de esta forma sin par no existe entre nosotros. Háblase mucho de democracia y libertad, y, sin embargo, ¡cuán lejos estamos de ser jenuinos demócratas aquí donde la república, si bien no tiene un rey, mas se parece á una monarquía constitucional, consolidada por la unidad económica y administrativa,—que á una nacion constituida por el vínculo federativo, lo cual para mí es sinónimo de entidades congregadas para alcanzar la justicia, consolidar la paz interior, proveer á la defensa comun y asegurar los beneficios de la libertad para todos!

Tengo un espíritu demasiado práctico para creer que mis esperanzas sean alucinaciones de una imaginacion calenturienta, y antes por el contrario me inclino á sospechar que en cada una de mis anteriores letras dejo consignado el fragmento de una verdad, lanzada al viento quizá; pero siempre verdad.

Decia en sustancia que la Democracia tiene que ser, primero materialista, y despues materialista ó platónica,—si de ella es lícito hablar así,— que es el proceder inverso de los demas sistemas. Pero esto [...]⁴.

¿O hay quien sostenga que á *priori* el mejor gobierno no es el del pueblo por el mismo pueblo? O en otros términos, *el gobierno de todos por cada uno*, lo que para mí se parece á esta forma aljebráica: *libertad*, mas *derecho*, DEMOCRACIA, que es lo mismo que decir, *soberanía popular*, pues *demos* en Griego significa pueblo, y *cratos*,—potencia?

Pero me alejo sin querer de mi objetivo, y es menester que recobre mi hilo conductor.

En la Democracia, que debe ser un apostalado⁵ colectivo en pró de cada uno, los hombres tienen que ser mas honrados, rectos y probos que bajo toda otra forma de gobierno. Las sociedades democráticas reclaman mas virtud que heroísmo,—mas abnegacion q' temeridad,—mas austeridad q' jénio, precisamente porque su tendencia es á ensanchar cada vez mas y mas el círculo

⁴ Esta oración está incompleta. Presumimos que ha sido un error de imprenta y no del autor.

⁵ "apostalado": Errata por "apostolado".

de la actividad humana dando rienda suelta á las pasiones que deben procurar satisfacerse, cuidando atentamente de no perturbar la armonía de la comunidad. En la Democracia cada cual debe ser libre como el aire; pero ¡ay del que atente contra la libertad de todos! Ese hombre será un insensato, porque olvidará que todo atentado contra los demás es un atentado contra sí mismo; y es por esta razón que anteriormente he definido mi idea diciendo—que la *Democracia es el gobierno de todos por cada uno*. ¡Que cada cual gobierne cristianamente su individuo, y no haya miedo del resto! La sociedad presentará allí la imagen del orden, de la paz y concordia—un cuadro verdaderamente fraternal.

La democracia del porvenir deberá tener un lugar predilecto para los hombres de la talla de Washington, de Moreno, de Rivadavia, de Garibaldi y otros mas, que no abrigaron sino la noble ambición de morir por la patria y la libertad. Los Cromwells, los Napoleones, los Rosas serán abortos en ella—abortos con los cuales no sabrá que hacer, porque habrá abolido la pena de muerte, aun para los tiranos, y porque en su seno será imposible encontrar un Timoleon, un Bruto, un Orsini, nombres lanzados á la admiración de la posteridad, mas no digamos de ser imitados.

Si en la Democracia idólatra y turbulenta de Atenas, Harmodio fue presentado á la juventud como un modelo, como el salvador de la humanidad; porque segun dice el gran historiador Sismondi,—“el asesinato era tan comun en la antigüedad que ni los hombres honrados lo miraban con escrúpulos, ni los conspiradores repugnaban el derramamiento de sangre, pues, no solo los príncipes y los nobles, sino los magistrados y ciudadanos, de toda la Europa estaban siempre prontos á matar á los demás ya en defensa del menor derecho, ya para derribar un obstáculo cualquiera, ya para hacerse temer, ya para dar una muestra de enerjía, ó vengar una ofensa,”—si tal era, decía, la índole de las jeneraciones que nos han precedido, aun allí donde se distinguieron momentáneamente, como en Aténas, por cierto carácter igualitario y justiciero, el cristianismo que ha humanizado, ó lo que es lo mismo, que ha hecho á los hombres mas afables, benévulos, jenerosos y simpáticos, impedirá que tales hechos se produzcan en lo futuro.

De consiguiente, los elementos constitutivos de la literatura nacional serán siempre mucho mas épicos y dramáticos, mucho mas

DOCUMENTO. Homenaje a Lucio Victorio Mansilla (1831-1913)

vivos y animados bajo el despotismo, la tiranía, el imperio ó la monarquía, que en la democracia. Esto equivale á decir que sus producciones tanto orales como escritas serán mas secas, y raramente humorísticas y fantásticas. Porque no habiendo en los episodios de la vida real suficiente hechizo, ni para el romancista, ni para el poeta, su fantasía será exitada con dificultad.

Hay aserciones que es fácil autorizarlas con la voz de la historia, y esta última es una de ellas.

Voy entónces á invocar su testimonio.

(Continuará) //.

LITERATURA NACIONAL⁶

ENSAYO

SOBRE LA NOVELA EN LA DEMOCRACIA

Ó JUICIO CRÍTICO SOBRE LA EMILIA

DE R. EL MUJIENSE (1)⁷

Por Lucio V. Mansilla.

A SU AMIGO RUFINO VARELA.

(Continuacion.)

II.

Si me remonto á nueve siglos antes de Cristo, es decir, á una época bárbara aun, casi mitológica, á la época de Homero, el cantor épico por exelencia, encuentro que donde su musa sublime se inspiró, fué en los episodios del sitio de Troya; en las desgracias de los griegos durante él, en la cólera de Aquiles y en la espantosa manera como este héroe tomó venganza de la muerte de su carísimo Patroclo.

⁶*La Tribuna*, Buenos Aires, 25 nov. 1863: 1.

⁷ No aparece el contenido de esta nota.

Sin Filipo de Macedonia, es probable que Demóstenes no hubiere tenido ocasión de hacer oír esa imponente voz, cuya elocuencia singular, vibrando en el oído de cien generaciones á los coetáneos conmueve todavía. Pues, parece ser uno de los caracteres de la elocuencia parlamentaria que sobre los tiranos ó la patria en peligro la despierten.

Virgilio, que es á los latinos lo que Homero á los Griegos, buscó en la cuna de Roma y en las monumentales antigüedades de la Italia, los materiales para los doce preciosos cantos de la Eneida, librada de las llamas por Augusto, ese Mecénas de su época, bajo cuyo tutelar reinado consolidáronse las conquistas de la República, restablecióse la paz interior y florecieron las bellas letras y las artes en todo el imperio. La república habia sido demasiado austera y la administracion de Augusto era demasiado paternal, para que el insigne poeta se inspirára en ellas, de manera que fué un personaje casi fabuloso, el piadoso Eneas, quien su mente cautivó.

Ciceron, que en punto á elocuencia corre en línea paralela con Demóstenes, hubo menester para derramar los tesoros de su inimitable verbosidad y de su facundia sin igual, que un conspirador como Catilina intentará destruir á sangre y fuego la soberbia Roma.

Dante el católico, tan divino como su comedia, tan tético⁸ como las sombras de la eternidad, ha tomado la historia de Italia, y de sus mas negras escenas ha hecho sucesivamente la escala y el andamio para descender y subir alternativamente ora á los últimos circulos de su infierno pavoroso, ora á los limbos oscuros del purgatorio, ora á las frescas, serenas risueñas y balsámicas regiones del paraíso.

Tasso, cuyas desgracias le hacen doblemente simpático, busca en la mas grandiosa epopeya del cristianismo los materiales para su Jerusalem libertada.

Camoens el desdichado, sobre cuya tumba la posteridad ha escrito este dístico eterno, que traduzco del sonoro y melifluido portugués: [“]Vivió pobre y miserablemente y así murió”,— Camoens, va á recoger en mares ignotos y bravíos los materiales a sus Lucidas, poema pintoresco y hermoso, que los elementos le disputan en su naufragio como si de su grandeza envidia tuvieran.

⁸ “tético”: Errata por “tétrico”.

Ercilla, tan valiente poeta, como soldado valeroso, cruza los remotos é hiperboreos mares y en los valles y en las breñas y en los bosques vírgenes y seculares de la austral Araucanía, y en las escenas de la cruenta y ropaz⁹conquista encuentra inspiración para su estro inmortal y peregrino.

Voltaire no halla nada digno de su rima en el siglo que balbucea el lenguaje de la revolución, y es á la ojeriza de la Liga y el furor de los partidos desatados por la discordia á los cuales recurre para cantar al héroe que reinó sobre la Francia por su cuna y por su brazo,—*et par droit de conquéeteet par droit de naissance*.

Como se vé, todo se encadena, todo se liga, sin necesidad de multiplicar los ejemplos puede decirse que el pasado lo mismo que el presente solo es fecundo para la epopeya cuando la humanidad lucha, sufre ó se destroza.

Y es un hecho muy singular, aquel que enseña que el jénio, el heroísmo y la abnegación nunca brotan con tanta fuerza como cuando el pensamiento, la patria ó la libertad yacen oprimidos, buscando cuando este no es el caso su inspiración en la historia de los dolores, de las grandezas y miserias de la humanidad.

Así, todo mito tiene su Homero;

Todo tirano su Demóstenes;

Todo conspirador su Cicerón;

Toda teología su Dante;

Toda epopeya su Tasso;

Todo santo su hoguera,

Y Jesu Cristo, que es el mártir de los mártires, el filósofo de los filósofos, el ejemplo de los ejemplos, el colmo de la heroicidad en la tierra, —Jesu Cristo tiene su cruz,—la cruz, que es el símbolo de los símbolos el *nec plus ultra* de los emblemas.

Diríase que cada virtud se reconcentra en un elegido, y que de allí brota como un resplandor vivísimo que á todos ilumina.

⁹ “ropaz”: Errata por “rapaz”.

Pero á medida que el mundo se civiliza, con arreglo á los verdaderos principios del evangelio; ó en otros términos, á medida que las sociedades humanas se democratizan, esto es, á medida que por los altos ejemplos de abnegacion y virtud se entronizan la santa igualdad,—asi tambien las letras se democratizan á su vez, perdiendo ese carácter de grandeza homérica que solo han podido darle los recuerdos épicos del pasado, y que en nuestros días no es la fisonomia descollante de la humanidad, mucho mas práctica y positiva ahora que antes en sus empresas y especulaciones.

Es por esto que una de las mas altas aspiraciones de la Democracia es preparar á los hombres para el ejercicio de todas las virtudes,—á fin de que no haya primeros ni últimos cuando se trate de pelear por la justicia, el derecho y la libertad, trinidad que debe constituir el credo político de todo aquel que pretenda ser honrado con el título de ciudadano en una república democrática debidamente ordenada.

Y es por esto también, que al paso que las sociedades modernas van perdiendo su fisonomía feudal y aristocrática, la poesía, la elocuencia, la pintura y la escultura van dijenerando¹⁰ á su vez.

No hayen ninguna parte del mundo un orador que se parezca a Demóstenes ó se equipare á Cicerón, que vivieron en una época infinitamente inferior en grandeza y civilizacion á la nuestra, pues, Mirabeau y O'Connell, que han muerto, no les igualaron aunque como ellos rayaron en lo sublime, en lo patético y grandioso. Pero en cambio, en una asamblea inglesa ó francesa de nuestros días hay mucha mayor suma de intelijencia, buen sentido é ilustracion que en la plaza pública de Atenas ó en el Senado Romano.

Si de la elocuencia pasamos á la poesía, encontraremos que la literatura moderna, propiamente dicha, la literatura del siglo XIX, del siglo que por autonomia¹¹ ha sido denominado de las luces,—no tiene un Homero, ni un Virgilio. Pero en cambio brilla en el horizonte una pleyade de cantores mayor q' en ninguna época de la antigüedad.

¹⁰ "dijenerando": Errata por "degenerando", según la grafía de la época.

¹¹ "autonomia": Errata por "antonomacia", según la grafía de la época.

En la pintura y escultura sucede idéntica cosa. Ni Fidias, ni Praxiteles tienen rival, así como no le tienen Apeles, ni Rafael. Pero en cambio su arte divino está mucho más difundido que en los lejanos tiempos en que ellos florecieron.

Que esta decadencia tendrá su renacimiento es indudable,—ya he dicho cuando vendrá,—y así como es indudable que la civilización moderna descuella sobre todas las demás,—por su genio científico, práctico, observador y analítico. La civilización antigua era más artística, la moderna es más utilitaria.

Así, el Coloso de Rodas era más bello que el puente tubular que une la tierra de Gales a la antigua y Sacerdotal Anglesca; pero no más útil al comercio y tráfico de la Grecia, que este gigantesco puente al comercio y tráfico de la opulenta Albion.

Así, la civilización moderna ha producido varios historiadores, como Hume, Sirmondi, Cantu y Thiers, superiores a los de la antigüedad, pues, ni Herodoto, ni Polibio, ni Tácito parecen.

Así, la civilización moderna ha producido a Newton y Humboldt, que son más grandes que todos los astrónomos, matemáticos y naturalistas de la antigüedad,—que el mismo Pitágoras, Plinio y Arquímedes.

Y, así sucede que al paso que la Inglaterra es el pueblo que tiene en sí mismo mayores jérmenes de movimiento y libertad, es el menos apto para las artes, para la pintura, la música y la escultura.

Todo es allí grande y severo, útil o necesario. No busquéis belleza en las formas, ni gracia en los contornos. El gusto es siempre sacrificado a la solidez, y es solo allí por una rareza que se armonizan y combinan.

Pero es en los Estados Unidos del Norte, donde este fenómeno se halla notablemente patentizado, como que allí es donde la Democracia ha hecho su ensayo más completo y feliz.

Jamás las pasadas edades presenciaron un desarrollo tan rápidamente portentoso. Aquella tierra casi desierta cien años ha, es hoy un emporio de civilización; pero de una civilización tan pujante que rivaliza con todas las de la vetusta Europa, sin excepción de ninguna.

La mecánica, el vapor, la electricidad, todas las ciencias exactas en fin, han progresado allí de una manera asombrosa. Y sin embargo, son pobres sus academias, son pobres sus parlamentos, son pobrísimas sus letras, y sus bellas artes también. Hay una civilización americana, que lanza balas de á doscientas libras, inventando una aleación de metales suficientemente fuerte para resistir á la instantánea combustión de una pólvora-algodón potentísima; q'construye monitores y vuelve á descubrir el fuego griego, cuyo secreto habíase perdido. Pero no se conoce una literatura americana hablando con propiedad.

La poesía lírica que en todos los tiempos es la forma primaria de la literatura no existe allí. El romance, la balada, la canción son casi desconocidas: allí el pastor no canta alegremente como en las vegas de la Arcádia. Y en cuanto al poema épico, esta civilización tan pujante en todos sentidos no lo ha ensayado siquiera. No tiene en sí misma elementos para ello, y por el orden de ideas que la preocupa, ni en lo antiguo parece hallar cosa alguna que cautive la mente de sus versificadores. Civilización eminentemente industrial produce mucho menos de lo que lee. El periodismo en primer lugar, y el libro didáctico en segundo;—hé ahí lo que generalmente absorbe la savia intelectual de sus pensadores. Hay que añadir, que, como esta nación ha sufrido poco, no comprende los dolores de las que han padecido las penosas torturas de la barbarie, del despotismo, de la tiranía y de la guerra civil, pues, si hay algo cierto en materia de sentimiento es este verso del célebre Másen Auriás March:

“Qui no es trist de mos dictats no cur,
O en algun temps qui sia trist estat.”
Que Luis de Leon ha traducido así:
“No vea mis escritos quien no es triste
O quien no ha estado triste en tiempo alguno.”

Más humanitaria que romántica, esa civilización ha hecho un ensayo de la novela,—pobre ensayo que conoceis,—*La Cabaña del Tío Tomas*, cuyos materiales son puramente indígenas, y el cual debe su celebridad al espíritu hostil metropolitano. Fué la Inglaterra la que en Europa lo puso por los cuernos de la luna; la que después de haberlo hecho pasar por una crítica benévola, hízola traducir é

imprimir, enviándola encarecida y recomendada á la América Española.

Orijinal en todo, esa civilizacion ha buscado en el océano, que cruzan sus naves, asunto para la novela, y Cooper, fundando la escuela del romance marítimo ha reavivado en su patria, cuyas costas bañan el dilatado Atlántico y el anchuroso Pacífico, el entusiasmo por la navegación y sus dramas—haciendo á sus compatriotas cada vez mas aventureros de los mares.

Planta lozana exuberante y que con maravillosa rapidez cunde pero á la vez nueva en América, la democracia no tiene allí viejas crónicas, ni caballerescas tradiciones. Sus antecedentes son los de un pueblo austero, eminentemente prosaico y calculador. Así pues, aquella tierra carece completamente de materiales adecuados para construir una literatura nacional. Y es por esto que cuando el mismo Cooper ha querido escribir una novela puramente americana, imitando á Chateaubriand, en la elección de sus protagonistas, ha tenido que apelar á las viejas mohicanas de los encumbrados y frondosos bosques de Connecticut.

En Europa pasa otra cosa.

Muy lentamente corre la democracia en el Viejo Mundo; pero camina, y digo Democracia; y me refiero á sus persecuciones, porque la democracia ha sido perseguida toda vez que ha sido perseguida la justicia—hollada la dignidad del hombre—amordazada su lengua, y su cuerpo quemado. Pues que todos esos hechos, bajo cualquier forma que se hayan producido, hoy degollando á Albijenses, mañana á los Hugonotes, despues espulsando á los Indios de España y á los protestantes de Francia, ora quemando á Urbano Gaudier, ó dando tormento á Savonarola, son carreras q' han retardado y retardarán el triunfo definitivo de la IDEA.

Hay que notar tambien, que siendo la forma democrática de gobierno la que mayor fuerza de asimilacion tiene; y la América un país virgen, desierto, inesplorado, que se pobla por la inmigracion de diversas razas, por mas que se quiera hacerlas nacer á todos de un tronco común,—razas, que superponiéndose sobre la aborigene y la indígena á la manera de esos aluviones que cambian, alteran, modifican la cortesa y fisonomía de los terrenos adyacentes á los

rios y al mar,—hay que notar, decia, que el matiz de las costumbres nacionales desaparece gradualmente, confundiéndose entre los diferentes tintes exóticos, que de todos los vientos afluyen á esta nueva tierra de promision.

De aquí resulta un fenómeno originalísimo, de que no he oído hacer mención; pero que habreis notado quizá, y es que en América se encuentran ciudades tan populosas como Buenos Aires, por ejemplo, donde no se vé *pueblo*. Acudid sinó á sus plazas públicas en los grandes días de la patria ó de la relijion, y como en Paris, Lóndres, Madrid ó Viena, vereis en ellos una muchedumbre inmensa y bulliciosa. Pero no una muchedumbre característica, especial; que por sus costumbres y sus usos, que por su traje y fisonomia, se hace notar como la de aquellas grandes capitales, sinó una muchedumbre como la de Nueva York ó Boston, donde todo el mundo usa el mismo traje y anda de la misma manera; donde á la distancia las clases no se diferencian, como en Europa, donde lo ridículo, lo especial ó lo campesino del traje hierde desde léjos los ojos; donde el obrero ostenta su bluzaz azul, pelgada y ceñida al cuerpo con un cinturón de cordovan, donde realmente existe una verdadera clase proletaria; pero tan desgraciada, que no tiene, como en la antigua Roma, la ventaja siquiera de no pagar impuestos, y cuyo alojamiento suele reducirse á pernoctar en las sentinas, cloacas y alcantarillas de las ciudades, siendo la suerte final de muchos infelices morir asfixiados por los miasmas deletereos que aspiran sin cesar.

Há diez años que el *gaucho* entraba todavia á las plazas públicas de Buenos Aires, ostentando con satisfaccion los arreos de su pingo, la ancha maya de sus calzoncillos, el peso de sus plateadas espuelas y el largor de su agudo facon. Hoy el gaucho tipo exclusivamente nacional ha desaparecido del todo, y en las calles principales de aquella ciudad llamaria tanto la atencion como en las de Londres ó Paris. Es que las costumbres democráticas van nivelando, igualando y haciendo homojeneo y fraternal, lo que antes no lo era; por que la dictadura tenia su principal punto de apoyo en la ignorancia y barbarie de las masas, es decir en las preocupaciones y en los vicios populares.

¿Es esto un bien ó un mal? Para mi la cuestion no es dificil, de manera que contesto sin vacilar, que es un bien. Suprimid esas

desigualdades que comienzan por el traje; pero que tienen una significación eminentemente inmoral, pues acaban por los derechos políticos y civiles, y habéis suprimido todo fuero, toda prerrogativa, toda injusta desigualdad personal, en una palabra, el *privilegio*, bajo cualquier aspecto que le considereis, en todas sus distintas y variadas formas sociales, autocrático aquí, aristocrático allí, clerical acá, secular allá, capitalista en la ciudad, oficial en la aldea, y por último, semifeudal en los campos donde el hacendado y el paisano, recuerdan aun al señor y al siervo del antiguo terruño. (1)¹²

O, en otros términos, haced esto, y habéis establecido la igualdad, la igualdad, que debe comenzar en la plaza pública, para ser acatada en el tribunal por el juez probo, recto, imparcial, que administra la justicia con equidad; y en todas partes por los agentes de la fuerza pública, de la autoridad constitucional, cuya misión es, hacer ejecutar las leyes sin ofender, ni vejar al ciudadano. Y realizado esto solo subsistirán aquellas desigualdades que se derivan de la naturaleza misma de las cosas; pero que no pugnan con la razón y el buen sentido, ni gravitan odiosamente sobre miembro alguno de la comunidad.

Pero si todo esto es verdad, no lo es menos que la sociedad pierde gradualmente su tipo, por esa especie de transformación de crisalida que se obra en sus costumbres. De aquí resulta que la novela, esta forma popular de la literatura moderna, pierde á su vez una gran parte de su pábulo, pues las cosas de la tierra cayendo día á día en desprestigio mayor, derrotadas por la moda por decirlo así, la ponen en el caso de recurrir unas veces á lo prestado y otras á lo fantástico, que como todo aquello que raya en lo inverosímil ó maravilloso, es el género menos útil é instructivo.

Y hé ahí precisamente el punto á donde pugnaba por llegar.

(Continuará.)//

¹² (1) Dígase cuanto se quiera, entre nosotros hay todavía odiosas desigualdades, castas privilegiadas. Así, por ejemplo, en la campaña sobre todo, la ley no es igual para el hacendado y el gaúcho. La misma autoridad que es severa con el uno, es tolerante con el otro, como si ambos no fuesen iguales ante la ley; como si tal píllo con influencia y dinero, no fuese más culpable y perjudicial á la sociedad, que tal otro, hombre malo también; pero pobre y desvalido [N. del A.].

LITERATURA NACIONAL¹³

ENSAYO

SOBRE LA NOVELA EN LA DEMOCRACIA

Ó JUICIO CRÍTICO SOBRE LA EMILIA

DE R. EL MUJIENSE

Por Lucio V. Mansilla.

A SU AMIGO RUFINO VARELA.

(Continuacion.)

III.

Establecido que los materiales literarios para el lirismo, la epopeya, la novela y *romance* tienen que ser pobres en la democracia, hasta que esta no haya realizado sus primeras aspiraciones, y dada la razón de todo ello, tal cual yo la concibo,— resta ver si vale la pena de que el crítico se ocupe detenidamente en aquellas producciones cuya tela sea exclusivamente la vida americana, quiero decir, sus usos y costumbres sociales, sus defectos y sus vicios, combinados con lo que del Viejo Mundo nos importe la inmigración y la civilización europeas.

No disertaré sobre este punto porque decir que *si vale la pena* es un corolario que se desprende de lo dicho hasta aquí. Así, pues, continúo pidiendo perdón al lector por haberle engolfado en tan altas y serias reflexiones, y por la manera informe y confusa como todas ellas de mi pluma han brotado. Culpa es de mi insuficiencia, y en parte del anhelo que he tenido de abordar cuanto antes el tópico principal, el cual, como lo indica el epígrafe, es una novela de costumbres, publicada por un mi amigo, que mejor esgrime la pluma del crítico mordaz á lo Fray Gerundio ó Villergas, que el pincel á lo Fernán Caballero ó Fernández y González, sea dicho con toda franqueza é imparcialidad.

¹³La Tribuna, Buenos Aires, 27 nov. 1863: 1.

IV.

Emilia, es un cuadro de costumbres bonaerenses presidido por esta idea,—inspirar horror al coquetismo; y considerada de este punto de vista nada ofrece de particular. Pertenece al número de una de tantas novelas sentimentales.

R. el Mujiense, bajo cuyo seudónimo se oculta el autor,—ha elegido el género mas difícil, es decir, el género narrativo, porque siendo este una especie de diálogo con el lector, es necesario que la animación se sostenga hasta el fin,—que las escenas no se prolonguen demasiado, ni pasen fugaces como las móviles vistas de un panorama, sin escasear, ni prodigar profusamente los detalles.

Su forma es entrecortada. Esto es, está dividida en capítulos breves y concisos, que comienzan con una digresión ó preámbulo, y acaban casi todos con un incidente nuevo, calculado para aumentar la emoción del lector ó despertar su curiosidad; ó con alguna moraleja, cuyo objeto parece ser atenuar las impresiones desfavorables que en el espíritu de aquel producir haya podido, el choque de las pasiones humanas puestas en juego.

En este sentido, *Emilia*, adolece de un defecto capital. Descúbrese desde luego que *R. el Mujiense* ha procurado hinchar su libro de máximas morales, siendo así que, en la novela, la moral debe consistir, no tanto en los pensamientos, cuanto en las diversas situaciones que se pintan, ó en el desenlace final, ora se quiera premiar la virtud y castigar el vicio, inclinándose al sistema de las compensaciones; ora hacer sufrir persecuciones á la inocencia y no salir triunfante á la iniquidad, para que la una reciba su condigno castigo y la otra en recompensa merecida, en un mundo menos borrascoso é infinitamente mas justiciero que aqueste en que vivimos.

Así, no es estraño que *R. el Mujiense* haya incurrido en ciertas contradicciones. Por ejemplo. Al paso que en una parte muéstrase enemigo del suicidio y le vilipendia y le anatemia, en otra, pensando como Salomón,—que el mas dichoso era aquel que no ha nacido,—añade: “Por eso cuanto mas dura la vida tanto mas se arraiga el convencimiento de que la muerte es una necesidad mayor para la felicidad del hombre, que la vida misma.” A lo cual yo contesto. Pero si esto último es cierto; porqué me negais el derecho

de ser feliz, pintándome el suicidio como un crimen, como la negación de la felicidad?

Porsupuesto que si estas dos ideas, opuestas entre sí, hubiesen sido preferidas por alguno de los autores de la novela, yo no habria apuntado su contradiccion. Pero siendo ellas dos reflexiones morales que hace el autor, no puedo dejar de estrañar que primero se muestre tan cristiano y despues tan dolorosamente escéptico y hastiado.

Mas el lector querrá saber quien es *Emilia*, y á la verdad es tiempo de decirle ya. *Emilia*, es una coqueta tan espiritual como hermosa,—que como todas las coquetas,—engaña á un hombre, justamente al infeliz que comete la necedad de amarla con amor; que se casa por interés, que luego se hastía de su marido, y, en suma, que despues de mil padecimientos materiales y morales muere... Yo habria preferido salvarla, haciendo morir en cambio á otros menos pecadores y delincuentes que ella, presentando de esta manera, no un tipo de arrepentimiento,—sino los efectos de una regeneracion moral por el dolor. Pues, si hemos de creer en otra vida,—morir no es un castigo para los que han sido buenos, al paso que bien puede serlo para los que hayan delinquido.

Emilia es un tipo execrable, atroz; pero que abunda, y en este sentido ha hecho bien *R. el Mujiense* de tratarlo con dureza, —diciéndole á la sociedad, *mirete ahi*, y al hombre cuyo corazón siente las primeras torturas del amor,—estudia antes de declarar el mal que te aqueja, á la mujer que lo produce, pues, como, dice Seneca,—la llaga del amor quien la hace la sana.

No obstante, son demasiado rápidas sus transiciones, no siendo, como no es en efecto, *Emilia*, un carazon¹⁴ intrínsecamente malo. Es este otro efecto que campea en casi todo el desenvolvimiento de la obra; y lo apunto á grandes rasgos para que si *R. el Mujiense* se siente animado por su primer recomendable ensayo corrija ese anhelo impaciente de hacerle ver el fin al lector. El lector tendrá paciencia, y gozará doblemente viendo producirse los cambios con mas naturalidad.

¹⁴ "carazon": Errata por "corazon".

D. Agapito, el rico estanciero marido de *Emilia*,—aparece primero como un hombre torpe y brusco, con sus puntas de cruel, y, diríase, poco honrado; después como un alma generosa, susceptible de abnegación, si bien dominada por el genio satánico de la venganza. De manera que el *D. Agapito* de las primeras páginas aparece incompatible con el de las últimas. Y, á propósito, haré notar que si en el teatro es permitido perturbar las leyes del tiempo y del espacio, en la novela no lo es,—por cuya causa el lector no puede dejar de sorprenderse viendo á D. Agapito, casi simultáneamente en Bahía Blanca y el Tandil, puntos que distan cerca de cien leguas uno del otro.

Maria, que es otro de los tipos de *R. el Mujiense*, y que por su naturaleza apasionada, sencilla y juguetona interesa sobre manera,—deja en el lector una impresión de tristeza, que solo pudo definir diciendo que se parece á una decepción,—impresión que hubiese sido conveniente atenuar, pintando las borrascas de su alma, las asechanzas á que estuviera espuesta antes de acudir á la cita... á esa cita que parece ser el resultado de una gran debilidad femenil, que la imaginación no puede prescindir de sospechar; pero que la simpatía y el cariño rechazan, pues, como acabo de decirlo, *Maria* interesa desde luego, y el corazón es naturalmente indulgente con todo aquello que lo cautiva.

En cambio de este pequeño defecto, encuentro que el tipo de *Armindo* es excelente, y que el autor ha manejado diestramente su pincel al bosquejarlo; los colores de su paleta son vivos como los de la naturaleza. Juzgad por este fragmento lleno de filosofía, á la vez que revela en el autor bastante conocimiento del mundo.

—¿Me amas? preguntó *Armindo*.

—Ella pareció contestar con sollozos entrecortados, bañando con sus lágrimas el pecho del amante.

—Lloras, *Maria*? ¡Oh! Tu no me amas, dijo aquel como sorprendido.

‘Lloro, *Armindo*, porque para ser creída de tí, has exigido el sacrificio de una cita, lloro porque presiento que me engañas, si *Armindo* mio: el hombre mas honrado, el mas leal no lo es tratándose de engañar á una mujer.

“Y así era en efecto; pero ese presentimiento era tardío.

“Aquel Armindo, de cuya lealtad y sentimientos delicados hemos podido juzgar tratándose de una hermana ó de un amigo, estaba abusando del amor de una joven, con la impasibilidad del niño ajitando al aire uno de sus juguetes.

“Ahí teneis al hombre.

Buscar en él la perfeccion árdua tarea seria, y

En un *Doctor Manzano, R. el Mujiense*, ha querido personificar al abogado sin escrúpulos, de instintos crueles y carnales.

Es un ser odioso, antipático, que aunque parece ser tomado del natural, no creo haya existido, felizmente, para nuestra sociedad. Yo aborrezco las malas máximas tanto como los malos ejemplos.

El autor ataca con este motivo lo que en la jerga del derecho llaman *iguala*. No pienso como él que la *iguala* sea inmoral. Y no pienso como él, porque opino que la profesion de abogado, lo mismo que la de médico, —debiera ser libre como cualquiera otra profesion, arte, industria ó medio de vivir; libre como la profesion de ingeniero, de agente de negocios, de maestro de escuela etc; en una palabra, como en algunos estados Norte-Americanos, donde para ser abogado, solo se exige un exámen público ante un juri de letrados. Para curar no se exige ninguna formalidad.

La *iguala* es una convencion, un contralo¹⁵ entre el abogado y el cliente. No es ella la que dá márgen á tantas inmoralidades é indignas explotaciones como se vén —sino el bajo carácter de ciertos letrados.

Así, por ejemplo, tal abogado, que no hace *iguales*, explota y arruina á un cliente, al paso que tal otro, que las hace, devuélvele lo que la mala fé ó el dolo le han arrebatado. Pero estas reflexiones comienzan á estar fuera de lugar. Vuelvo á mi asunto.

Jorge, el amante tierno, sincero, capaz de un sacrificio por la mujer de sus ensueños, no presenta ninguna faz original. Su fin es el de todos los hombres engañados, que en su desesperacion han acariciado el cañon de una pistola—casarse despues, lo que

¹⁵ “contralo”: Errata por “contrato”.

equivale á decir, olvidar sus desengaños, olvidar su desesperacion, olvidar sus protestas para jugar á la mas gruesa de las aventuras.

No me detendré á bosquejar los demás personajes, porque para ello seria menester epilogar toda la novela, y prefiero remitir el lector á ella.

Voy, pues, á concretarme á algunas observaciones finales, que completarán este *ensayo*; y mi juicio sobre el libro de mi amigo—libro que como se vé, juzgo mas bien como cofrade, no creyendo me suceda lo que dice Goeth¹⁶—que aquel de quien los literatos se prometen algún apoyo, es objeto de sus elojios, asi como el que los critica viene á serlo de su odio.

Quitándole á *Emilia* todo lo que he dicho tiene de rebuscado y algunas locuciones imperfectas—el estilo es fluido y corriente, elevándose á veces, no diré á la elocuencia, pero si á una sostenida naturalidad.

Algunas de sus escenas son patéticas y muchas de sus descripciones y observaciones exactísimas. Asi, por ejemplo, hablando del templo de San Francisco, encuentro las frases siguientes, que me recuerdan algunas impresiones de la infancia, época en que yo transitaba aquella calle, en la cual moraba mi anciana y valetudinaria abuela.

“La cúpula del convento de San Francisco ostentaba también su frente orgullosa á despecho del arte, y las laterales que le sirven de único apoyo parecian burlarse del tiempo, contra el cual ninguna precaucion tomó el que trazó aquella obra, tan atrevida como hermosa.

“Nadie puede fijar su vista al espacioso y elevado muro que dá al poniente, sin que se sienta poseido de una especie de austeridad franciscana.

“Pocos son los que pasan por su larga vereda, sin que al menor ruido no crean en la posibilidad de que aquella inmensa mole esté á pique de desplomarse, de modo que parece hecha con el doble objeto de recordar á los fieles transeuntes que la muerte puede

¹⁶ Suponemos que el autor se refiere a Goethe.

sorprenderlos en la plenitud de su salud, en lo mejor de sus negocios, ó en medio de las doradas ilusiones de la vida”.

Son también muy justas todas las observaciones á propósito de la preocupacion contra los Gallegos,—esos hijos de la patria de Pelayo y Pardo de Cela—esos hijos de la tierra que fué el antemural de los cristianos contra el agareno.

Voy á concluir revelándome contra una tirada relativa al Dr. Manzano, contra una blasfemia de *R. el Mujiense*.

Aborresco como él las cartas, todos los gremios con tendencias aristocráticas, es decir, á gozar de franquicias y privilegios que no todo el mundo puede tener.

(Concluirá.)//

LITERATURA NACIONAL¹⁷

ENSAYO

SOBRE LA NOVELA EN LA DEMOCRACIA
Ó JUICIO CRÍTICO SOBRE LA EMILIA
DE R. EL MUJIENSE

Por Lucio V. Mansilla.

A SU AMIGO RUFINO VARELA.
[Conclusion]

Pero protesto contra estos párrafos.

“Una de las mas bellas conquistas de los pueblos modernos, es sin disputa la tendencia á difundir la ilustracion en las masas, partiendo de la creencia que un pueblo ilustrado se aleja de los focos de corrupcion donde se engendra el crimen.

¹⁷*La Tribuna*, Buenos Aires, 28 nov. 1863: 1.

“Pero una triste experiencia se encargó de demostrarnos que los resultados no han correspondido hasta hoy á aquellos nobles deseos.

“La causa nos la acaba de demostrar esa nueva ciencia, que empieza á lucir en el vasto horizonte de los conocimientos humanos (1)¹⁸, en la carencia de bases sólidas en que aquella ilustracion se apoya, base que no puede ni debe ser otra que la religion y la moral.

“Se ha demostrado de un modo matemático que hay una infinidad de crímenes y males que eran desconocidos ó muy raros entre los antiguos, y se aumentan de un modo tan prodijioso en nuestros días, que parecen inherentes al progreso de nuestra tan decantada civilizacion.”

En nombre de la civilizacion moderna, yo contesto, que semejantes aserciones son falsas.

Si hay algo cierto en el mundo, es que la ilustración en lugar de llevar, aleja de los fosos de corrupcion.

La estadística se ha encargado de demostrarlo de una manera evidente. Y á este propósito, séame permitido reproducir aquí lo que dije en un discurso, que ha poco pronuncié al inaugurarse una escuela pública en Rojas: “La estadística de algunos pueblos modernos contiene á este respecto cifras curiosísimas, q’ son á la vez una enseñanza severa para las generaciones presentes y por venir. En Inglaterra, por ejemplo, se educa mas que en Irlanda, y Escocia mas que en Inglaterra, y en Nueva York y Nueva Inglaterra, tanto como en Escocia. Pues bien, en Irlanda se comete *un crimen* por cada *quinientas almas*, en Inglaterra *uno* por cada *novecientos setenta*, y en Escocia, Nueva Inglaterra y Nueva York uno por cada *cinco mil*. ¿Quereis una prueba mas elocuente del poder rejenerador de la educacion?”

Os diré que las civilizaciones antiguas mas poderosas perecieron porque no educaron al pueblo como la Democracia de nuestros días. El Ejipto, la Grecia, Cartago y Roma no educaron.”

¹⁸ (1) Aquí el autor se refiere al ilustre gallego D. Ramon de la Sagra. [N. de la redacción de *La Tribuna*].

Los vicios que hoy existen existían en la más remota antigüedad, y muchos de ellos, los más odiosos y degradantes eran mucho más comunes entonces que ahora.

Tomad la Biblia, y en cualesquiera de sus páginas hallareis la prueba de ello.

Caín, es el primer hombre que ensangrienta la tierra con un homicidio; el que acarreado sobre su posteridad las maldiciones de Dios, hace que la especie humana sea condenada a experimentar largos y durísimos dolores.

A poco andar corrómpese la tierra y se llena de iniquidad. Y Dios, viendo tanta corrupción é iniquidad, resuelve que los hombres perezcan, salvando solo a Noé y los suyos, pues, *reconoce que él es el único justo en la tierra.*

Este castigo tremendo, universal; no alecciona, empero á la humanidad.

Sodóma y Gomorra convertidas en lupanares de infamia y abominación, provocan la cólera divina, y el fuego las devora y las elimina de la faz de la tierra por siempre jamás.

Loth, seducido por la crápula de sus hijas, no tarda después de esto en cometer el primer incesto con que se mancha la humanidad.

Onan, hijo de Judá y marido de Tamar, entrégase a un vicio torpe y menguado, y maldecido de Dios parece súbitamente como herido del rayo.

Los hijos de Jacob, venden por envidia á su jóven hermano José.

El Decálogo, promulgado por Moises, desde la cumbre del alto Sinai, prueba que en aquellos tiempos patriarcales, se robaba y se mataba como ahora; que como ahora, el desamor, lo¹⁹ concupiscencia, la mentira, el asesinato, el robo ejercían su maléfica influencia sobre la frágil y pecadora humanidad.

Si de aquí paso á Grecia encuentro que los griegos eran viciosos, corrompidos y crueles como sus antecesores.

¹⁹ "la": Errata por "lo".

Los ríjidos espartanos eran habilísimos ladrones, como que se ejercitaban en robar, pues, este artículo formaba parte de su viril educación.

Los atenienses, eran disolutos, que pusieron en moda el amor sacrático²⁰, y como ningún otro pueblo fueron ingratos con sus servidores. Así, véseles condenar á la última pena á seis de sus generales victoriosos, q' á causa de una borrasca no tuvieron tiempo de enterrar los cadáveres de la batalla ganada,— sentencia que al sello de la supersticion reúne el mas inaudito carácter de ingratitud y atrocidad.

Solo ellos han condenado á hombres puros é intachables, modelos de prudencia, de civismo y longanimidad, como Focion á la horrible pena del veneno, á la amarga y desagradable sicuta.

En Roma el pueblo asistia alegremente al Coliseo, y allí se estasiaba en ver morir á los cristianos que lidiaban con las fieras. Los magnates arrancábanles los ojos á sus esclavos para que batiesen mejor la crema. Y si hay páginas fecundas en maldades, esas páginas son las de la historia Romana.

Pasando del mundo antiguo á la Edad Media, encuentro que la Inglaterra, ese país donde hoy se goza de tanta libertad y donde se educa con tanta profusion, es el mismo que ha enviado al suplicio cuatro reinas,— Ana Bolena, Catalina Howard, Juana Gray y Maria Stuardo.

Viene en seguida la Francia, donde los frailes fanáticos asesinas reyes, donde los reyes asesinan hugonotes,—la Francia que en presencia de Francisco I y su corte, descuartiza al infeliz Montecuculli, porque el Delfin muérese en sus manos de una pleuresia.

Tiendo la vista á la España, y allí veo que los reyes matan con su propia mano, como D. Pedro el Cruel; y allí veo que se establece una inmensa hoguera, que se llama la Inquisicion, donde *para mayor gloria de Dios*, se quema sin piedad.

En Italia, en Portugal, en Alemania, en Rusia, do quier hay hombres derramáse sangre y pululan los crimenes.

²⁰ "sacrático": ¿Errata por "socrático"?

La Revolución Francesa, es la última página sangrienta de la historia, y, aunque implacable y furibunda como ningún otro sacudimiento popular, ella inauguró una era social completamente distinta de las demás. Desde entonces la civilización moderna cambia de carácter. Y así como en la antigüedad cometieronse más crímenes que en la edad-media,—así también en nuestros días las sociedades Europeas son mucho más morales que en el renacimiento.

Las naciones arman ejércitos, gastan inmensos tesoros y derraman sangre a raudales. Pero, como los Griegos, no condenan a sus leales hijos al veneno,—no asesinan hugonotes como los franceses del tiempo de Catalina de Medici,—no queman herejes como los Españoles del tiempo de Torquemada,—ni decapitan reyes como los ingleses del tiempo de Isabel.

El derecho de la mente, es acatado. La conciencia sagrada. Los pueblos tienen garantías. Las pasiones de los reyes están encerradas dentro de límites racionales. No está en su mano ahorcar ni quemar. El dinero satisface ciertas necesidades; pero no lo puede todo. Nadie esclama ya como Richelieu yendo a ajusticiar a Cinq Mars y De Thon, *es una lástima que no haya verdugo!* Al contrario,—hay quien pida calorosamente la abolición de la pena de muerte; porque el pueblo no se recrea ya en horribles espectáculos, como en tiempos de Domiciano; hay quien protesta contra toda iniquidad, porque existe una voz anónima, pero potente y que todo ahoga como el ruido de la tempestad, que se llama la voz del género humano, que es el eco de la conciencia de la civilización, la cual constantemente clama contra todo atentado, contra toda violencia y todo crimen, que perturbe la armonía social.

Los que dicen que la civilización corrompe, desconocen estas lecciones de la historia y olvidan que la civilización dulcifica el carácter de la humanidad—así como cuando sostienen que en el estado primitivo ó patriarcal no se conocían, ni se conocen los crímenes, ni los vicios de hoy, no piensan en Cain, ni en Sodoma, ni Onan.

Pero no hay necesidad de ir tan lejos. Compárese el estado social de un pueblo Europeo ó Americano, con el estado de un pueblo primitivo de Asia, Africa, ó América, y se verá que hay más moralidad en una aldea de Normandía ó de Galicia, en un pueblo de

Estados Unidos ó de la República Argentina— que en una tribu de Bengala ó Sumatra, que en una toleria de Pampas ó Gualcurues.

La civilizacion no quema en ardientes piras á la viuda, ni come á sus semejantes, como los pueblos primitivos ó no civilizados; tampoco inmola víctimas humanas como los adoradores de la diosa Kalí, la civilizacion no abandona a sus enfermos, y como el indio Americano, al contrario, semejante á las antiguas Samaritanas prodiga su auxilio á quien lo ha menester y esta faz humanitaria distingue singularmente el hombre civilizado del salvaje; que á su fisonomia feroz, supersticiosa, reúne el rasgo especial de la cobardia en socorrer á sus iguales.

Convengamos en que todos los pueblos desde Adam á la fecha han conocido el crimen y la superstición, la iniquidad en todas sus manifestaciones. Pero concededme que la humanidad ha mejorado de condicion, á medida que se han ido modificando las ideas, por el adelanto de los estudios morales, y el progreso de las ciencias exactas y físico naturales, que rompiendo el velo que ofuscaba la mente han destruido las preocupaciones de la barbarie derribando los altares de los Dioses paganos.

Sí; “el progreso en el cultivo de las facultades ha mejorado la condicion moral del hombre en lo que es susceptible de ello y la hubiera mejorado mas, si siempre se hubiesen presentado como formas de nuestros instintos y sentimientos, objetos y concepciones que hubiesen sido la expresion jenuina de la verdad, de la justicia, de la belleza y de la utilidad comun”.

Esto dice un eminente pensador moderno. Yo me complazco en citarlo, autorizando así doblemente mi voz, y añado. Establecer que la Ilustracion corrompe, equivale á sostener la barbarie. Parangonar al Pampa y al Cafre, con el Americano y el Europeo, y darle la supremacía, equivale á decir que los primeros son mas virtuosos y morales que los segundos, y esto es tan absurdo que cae de su propio peso.

Lo repito en otros términos. El hombre natural es igual en todas partes.

Tal es mi conviccion. Ved sino la marcha de la especie humana desde su creacion hasta el dia de hoy. Asi como el hombre tiene las mismas formas físicas ahora que tiempo atrás, asi tambien posee

los mismos instintos y sentimientos. Dios ó la naturaleza, ha dado el fondo, y con él el libre arbitrio, la conciencia. Habrá desigualdades, no lo niego, porque en la creacion no hay dos cosas especifica y matemáticamente iguales. Cien semillas de trigo dan cien espigas, pero ni su calidad es igual á la cimente, ni cada una de ellas contiene el mismo número de granos. El hijo se asemeja al padre; pero nunca jamás es la vera efijie de su projenitor.

Mas observo al llegar aqui que mi plan ha corrido demasiado, refutando la tesis de *R. el Mujiense* relativa á la civilizaci3n, y es tiempo concluir.

Decididamente voy á hacerlo en el párrafo siguiente.

V.

Dice un escritor Norte-Americano, hablando de la influencia que la civilizaci3n fisica ejerce sobre la intelijencia de la humanidad, y que los que sostienen que la literatura y filosofia han comensado á declinar, tienen el mérito de llamar la atencion, no obstante²¹ que establecen un aserto inexacto é incompleto.

Pues bien, yo declaro que no ha sido mi intencion exitar el asombro del lector lanzando á su critica una proposici3n desatentada.

Antes por el contrario, estoy convencido de la verdad de mi tesis, y leeré con placer la²² objecionesq en contrade²³ ella se hicieren, contemplandome desde ya feliz si con la misma voz de la historia se me demostrase que estoy en error. En cuanto á la inexactitud é imperfeccion de mis vistas, es decir, á la pobreza con que he desarrollado mis ideas, lo confieso bien alto y con una franqueza, que espero no será puesta en duda por nadie, no se me oculta que mi insuficiencia debe haberle quitado al asunto principal una parte de su importancia é interés, por no decir todo. Cuanto²⁴ para ello con la benevolencia del público.

²¹ "no obstante": Errata por "no obstante".

²² "la": Errata por "las".

²³ "contrade": Errata por "contra de".

²⁴ "Cuanto": Errata por "Cuento".

Por otra parte, y notadlo bien señores, yo no he sostenido ni sostengo que la civilizacion relaje los resortes de la intelijencia humana, muy lejos de ellos, he dicho al principio que hay mas jenio esparcido en la muchedumbre que en una academia por celeste que sea, lo cual implica esta otra idea, educad, es decir, civilizad y levantareis el tono de la intelijencia popular.

Asi mi tesis puede asumir esta fórmula. En la Democracia, mientras el bienestar no se haya hecho estensivo á todas las clases de la sociedad, los progresos de las ciencias exactas, de las artes mecánicas y de los estudios sociales, serán mayores que bajo las demás formas de gobierno,—al paso que en estas adquirirán mayor brillo las bellas artes, la pintura, la escultura, la poesia, la literatura novelesca, ó en terminos mas jénericos, todas las obras de imaginacion.

Me diréis que en la antigüedad ápenas fué conocida la novela; que esta forma de la literatura ha seguido la marcha progresiva de la humanidad, me citareis todas las novelas desde las *Cuatro hijas de Aymon*, hasta el *Quijote* y el *Gil Blas*, que son los eslabones que unen, por decirlo asi, la Edad Media y el Renacimiento á la civilizacion moderna, á la época de mayor libertad que ha atravesado el mundo conocido. Pero yo os diré en cambio, que los pueblos mas democráticos y libres de la tierra, y os los nombraré por el órden de su jerarquia,— los Estados Unidos,—la Suiza,—la Inglaterra, son los menos aptos para la poesia, las bellas artes y la novela.

Ahora bien, pondréis en duda después de haberme leído, que el apogeo literario de la novela en la República Argentina está lejano aun? Por lo que á mi respecta lo digo con toda la fuerza de una verdadera conviccion. Este pais tan mercantil,—tan anheloso de mejoras materiales,—tan activo,—tan celoso de su libertad,—cuando le comparo con otras Repúblicas Americanas,—tardará mucho en brillar por el esplendor de sus bellas letras. Existen en él á no dudarlo los jérmenes de una Democracia que puede ser grande, poderosa y feliz en lo futuro. Pero la tarea no está sino empezada. Un sentimiento, que es la necesidad de ser libres é independientes, nos ha convertido en una Nacion soberana. Es la obra del patriotismo, que ha llenado su mision. Falta que la razon y el buen sentido, que la prudencia y la sabiduria cumplan la suya.

Mientras la aurora de ese momento histórico no asoma en el horizonte del porvenir, y en tanto que esta tierra toma una fisonomía propia, un tipo especial, —los que quieran propender á la formacion de una literatura verdaderamente nacional deberán buscar en las fuentes de su historia, de su forma social é instituciones los materiales para el poema épico, el poema dramático y la novela. De lo contrario, como dice Grimke, criticando el gusto del pueblo Americano, que tacha de nocivo, por la literatura estrangera, vicio de que nosotros adolecemos asaz, los autores carecerán de esa originalidad, de esa solidez que dan dignidad é interes á las especulaciones mentales, y el pueblo continuará leyendo solo para mitigar el mal estar de su fastidio.

Hé aquí porque he creido que no era inútil emitir mi juicio sobre la *Emilia de R el Mujiense*, —libro de un mérito relativo; pero que vale mas que muchisimos estrangeros que el público busca con avidéz y á no dudarlo lee con desgano.

No fué por cierto mi intencion remontarme hasta donde el lector me ha seguido. Pero quien puede decirle á su imaginacion, —*de aquí no pasarás*, cuando por pobre que sea la masa que la inspira bate esta sus alas?

Ahí teneis porque léese la palabra *Ensayo* en el epígrafe.

Y por si el volido hubiese sido demasiado osado, y el éxito no respondiese á mis deseos, terminaré diciendo como La Fontaine:

Et si de t'agréer je n'emporte le prix

J'aurai du moins l'honneur de l'ávoir entrepris.

Lucio V. Mansilla

Rojas, Noviembre de 1863.

RESEÑAS

SANELEUTERIO TEMPORAL, ELIA, ED. 2012. *En homenaje a la amapola: Estudios sobre José Hierro tras diez años de ausencia*. Barcelona: Anthropos.

En homenaje a la amapola: Estudios sobre José Hierro tras diez años de ausencia recorre la obra de Hierro con notable cohesión. Tras un acercamiento a su entorno familiar, recordado por Tacha Romero Hierro y Manolo Romero, respectivamente nieta y yerno del poeta, comienza su presentación como ser lleno de fuerza vital, de movimiento que engendra no solo humanidad, sino también excelente poesía: “movimiento y calor, agua y fuego, ritmo y temperatura humana” [Lorenzo Oliván: 31]. Asimismo, se nos ofrece la propia visión del poeta sobre la “poesía social” de su generación poética: “su idea de social o testimonial tiene que ver con la denuncia, pero también con el hecho de ser testigo de la defensa o de la acusación” [Joaquín Benito de Lucas: 41]. Estos tres capítulos configuran la parte inicial del libro, “Poeta y vida”: “La casa de José Hierro”, por Tacha Romero Hierro y Manuel Romero [19-23]; “José Hierro: *dínamo* y *bíos*”, por Lorenzo Oliván [25-33]; y “José Hierro y las claves cosmovisionarias de su generación poética”, por Joaquín Benito de Lucas [35-53].

En la segunda parte del volumen se realiza un recorrido analítico por sus libros de poesía, desde sus comienzos poéticos en 1947 con la publicación de *Tierra sin nosotros* y *Alegría*, hasta *Cuaderno de Nueva York*, editado en 1998. A través de la lectura de los capítulos que conforman esta parte central, nos acercamos a la evolución del poeta en su decir lírico. No hay solo un poeta realista o un poeta social, como se podría pensar a raíz de sus primeras publicaciones y las siguientes en los años de posguerra. Hay también un poeta con tendencias irracionalistas (*Libro de las alucinaciones*) que va a ir madurando a lo largo de 34 años y que culminará con *Cuaderno en Nueva York*:

[...] la movilidad, la capacidad expresiva, la evolución constante en la obra de José Hierro, significan un pulso con las diversas tendencias literarias, tanto las realistas de la

primera época como las culturalistas y las posteriormente anárquicas de los poemas que hemos mencionado [Pedro J. de la Peña: 164].

Los capítulos que integran esta segunda parte, titulada “¿Nueve libros de poesía?”, son los siguientes: “*Tierra sin nosotros y Alegría: un comienzo a dúo*”, por Gonçal Blay Carbó [57-67]; “*Con las piedras, con el viento...*, reducto de amor”, por Elia Saneleuterio Temporal [69-80]; “*Claves para leer Quinta del 42 en 2012*”, por Claudie Terrasson [81-102]; “*Estatuas yacentes y poesía marginal. Propuesta de categorización del extrarradio poético de José Hierro*”, por Elia Saneleuterio Temporal [103-22]; “*Quelques réflexions autour de mes propositions de traduction en français du recueil Cuanto sé de mí (1957)*”, por Emmanuel Le Vagueresse [123-38]; “*José Hierro: la alucinación y la ensoñación romántica*”, por Jesús María Barrajón [139-60]; “*Sobre Agenda y el vanguardismo en ‘Cinco cabezas’*”, por Pedro J. de la Peña [161-70]; “*Agenda y Cuaderno de Nueva York oyeron cantar a un mirlo: Biografía, evolución e influencia gerardiana en la poesía de José Hierro*”, por Juan Antonio González Fuentes [171-90]; y “*A Cloud for José Hierro*”, por Gordon E. McNeer [191-204].

La tercera parte supone un acercamiento a otros géneros literarios que también cultivó José Hierro: teatro, narrativa y ensayo. Llama la atención, a pesar de haber realizado únicamente adaptaciones teatrales, el uso que el poeta santanderino realiza del “yo escénico” en su poesía. “Se trata de una definición muy general que puede precisarse de muchas maneras distintas: el procedimiento es especialmente explícito cuando el narrador presenta y a continuación cede la voz a otro, quien a partir de ese momento hablará en primera persona” [David García-Ramos: 212].

Con respecto a la faceta narrativa de Hierro, se estudia en este homenaje una novela inédita del autor, *La vida es el fin*, de la cual, además, no existen hasta el momento noticia ni, por supuesto, estudio que se dedicara a ella. El análisis se contempla con minuciosidad temática y sin dejar de considerar su perspectiva ideológica, pues “el texto de Hierro se lee no solo como texto en prosa autónomo, sino además como documento testimonial y autobiográfico sobre un período muy preciso” [María Rosell: 228]. Como aperitivo, la profesora e investigadora María Rosell nos ofrece tres páginas facsímiles de esta novela, las cuales ven por

primera vez la luz en este volumen coordinado por Saneleuterio [235-7].

Para finalizar esta tercera parte nos acercamos, de la mano de las argentinas Laura Scarano y Marta B. Ferrari, a un José Hierro que reflexiona sobre su propia poesía como ensayista, como autocrítico que postula “el abismo existente entre intención poética y acto, reelaborando la polaridad becqueriana entre inspiración y consumación verbal” [Scarano: 271].

Los cuatro capítulos a los que acabamos de hacer referencia, y que configuran “Más allá de la poesía: Hierro dramaturgo, narrador, ensayista”, se titulan: “Poesía y drama en José Hierro”, por David García-Ramos Gallego [207-22]; “*La vida es el fin*: una novela inédita de José Hierro”, por María Rosell [223-37]; “El poeta como crítico: las autopoéticas de José Hierro”, por Marta Beatriz Ferrari [239-61]; “*Hierro contra Hierro... La construcción dialéctica del discurso en la poesía de José Hierro*”, por Laura Scarano [263-99].

No podría finalizar un homenaje como este sin el tributo poético que autores como Luis Alberto de Cuenca [“Sueño del alba milagrosa”: 303], Juan Ramón Barat [“Las horas”: 305], Gordon E. Mc Neer [“Hierro”: 307] y Joaquín Sabina [“Que tenemos que hablar de muchas cosas”: 309] han querido rendir a Pepe Hierro: poemas algunos inéditos, otros ya publicados, todos pretenden homenajear a un poeta que marcó la escena lírica española desde que entró, con paso firme, en ella.

Por último, resulta muy interesante la “Selección bibliográfica” que Elia Saneleuterio ofrece al final del volumen [323-42], pues no solo cuenta con los estudios más importantes sobre el poeta, sino que también recoge las últimas aportaciones que, en los últimos años, están cambiando el paradigma en el que se ubica la obra de José Hierro.

Estamos, en definitiva, ante “una aportación única entre los estudios existentes sobre el poeta” (Anthropos) que no puede pasar desapercibida a quien se interese por los aspectos y últimos enfoques en los acercamientos a la literatura española de la segunda mitad del siglo XX.

GLORIA GARCÍA BLAY
U. CEU Cardenal Herrera

MANSILLA, LUCIO V. 2012. *Diario de viaje a Oriente (1850-51) y otras crónicas del viaje oriental*. Ed., introd. y notas María Rosa Lojo, dir.; Marina Guidotti, María Laura Pérez Gras y Victoria Cohen Imach. (EALA, Ediciones Académicas de Literatura Argentina, Siglos XIX y XX, 2). Buenos Aires: Corregidor. 372 pp.

MANSILLA, LUCIO V. 2012. *El excursionista del planeta: Escritos de viaje*. Selec. y pról. Sandra Contreras. (Tierra Firme, serie Viajeros). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 466 pp.

En el Mansilla viajero y escritor de viaje coincide el interés de María Rosa Lojo y su equipo, con el de Sandra Contreras. Por eso, los volúmenes que han dado a luz durante 2012 repiten dos textos: “De Adén a Suez (Impresiones de viaje)” y “Recuerdos de Egipto”; no obstante, varían los demás textos editados, los tipos de edición y, sobre todo, el perfil de Lucio Victorio Mansilla que en cada introducción se dibuja.

El trabajo dirigido por Lojo es resultado del proyecto de investigación “Los hermanos Mansilla: edición y crítica de textos inéditos u olvidados” (Conicet, Argentina), para el que este equipo ya ha publicado dos obras de Eduarda Mansilla: *Lucía Miranda (1860)* [Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2007; colección t.e.c.i.] y *Cuentos (1880)* [Buenos Aires: Corregidor, 2011; colección EALA, 1]. Por tal causa, estas publicaciones respetan los rasgos esenciales de las ediciones críticas en cuanto a la fidelidad al texto original y el estudio filológico correspondiente.

El aporte sustancial de este volumen consiste en la impresión de dos manuscritos, que conserva Luis Bollaert, tataranieta de Lucio V. Mansilla. Ambos contienen el diario del primer viaje que realiza el autor, cuando tenía dieciocho años; en él cuenta su periplo por India, Egipto y Europa, desde mediados de 1850 hasta finales de 1851. Esta edición resuelve el enigma que se venía tejiendo en torno al registro y a la importancia de ese episodio. Lojo demuestra que “ese viaje inicial le proporcionó también la matriz de su

imaginación literaria, una verdadera clave o llave genética de su escritura” [13]. El joven Lucio anota tanto los datos sobre la navegación, como sus impresiones sobre los pueblos que visita; y lo hace inicialmente en un cuaderno apaisado (de unos 250 folios); luego, pasa en limpio las primeras noventa páginas de esas anotaciones y las transcribe en otro cuaderno, esta vez de modo vertical.

En la introducción [13-72], María Rosa Lojo contextualiza el viaje en la biografía de Mansilla y focaliza en aquellos aspectos que muestran al viajero convencido de que “el mundo se conoce por los extremos” [13]. En particular, la estudiosa advierte que, si bien “la mirada que Lucio V. nos dejó de Oriente es la de un joven argentino que se siente parte de una élite privilegiada, que se codea con los gobiernos y las cortes de los principales países del mundo” [43], no adscribe a “ideologías fundadas en el prejuicio” y, por eso, es capaz de hacer “una crítica mordaz a la comunidad imperialista inglesa” [45]. La delineación de esos “dos *heteroimagentipos* irreverentes para su época: uno grotesco –el del inglés– y otro trágico –el del nativo–” [46] constituye uno de los puntos más atractivos de estos manuscritos, que justifica su edición.

El conocimiento de este diario permite leer con una perspectiva más integral los otros relatos de viaje a Oriente, que Mansilla publica en revistas porteñas, y las cuatro *causeries* referidas a su visita a Chandernagor (India). Según sintetiza Lojo: “los diversos y breves episodios que se suceden en el diario a lo largo del viaje se encuentran posteriormente amplificados en relatos anecdóticos, siempre interrumpidos por extensas digresiones que no hacen más que mostrarnos las opiniones del escritor maduro sobre las remotas aventuras del adolescente” [66]. Por ello, la inclusión de “De Adén a Suez (Impresiones de viaje)” y “Recuerdos de Egipto” en este volumen resulta una decisión muy acertada del equipo de investigadoras.

Las palabras introductorias de Lojo se cierran con la comparación entre los dos manuscritos. Se destaca de este modo la importancia de la crítica genética para la comprensión tanto del proceso de escritura, como del texto mismo.

En esta paciente labor de edición crítico-genética, sobresale el rigor y la complementariedad que revelan las integrantes del equipo

dirigido por María Rosa Lojo: Marina Guidotti (como asistente de dirección), María Laura Pérez Gras y Victoria Cohen Imach, quienes han digitalizado los manuscritos y han preparado la mayor parte de las minuciosas notas históricas, geográficas, literarias y lingüísticas, cuyas fuentes son debidamente consignadas.

La edición incluye también once láminas (retratos, fotos, mapas), facsímiles de algunas páginas de los manuscritos y una amplia bibliografía [84-94]. Además, las especificaciones acerca de los criterios de la edición [73-83] permiten reconocer los cronolectos del siglo XIX.

La edición preparada por Sandra Contreras tiene otra finalidad: “dar cuenta de la multiplicidad de estilos y formatos a los que Mansilla recurrió para escribir su relato de viajes a lo largo de cincuenta años, tanto las ‘impresiones’, ‘recuerdos’ y ‘anécdotas’, en los que transforma los viajes de juventud y los familiares en materia literaria, como las ‘noticias’ y ‘crónicas’ que escribe mientras lleva adelante un emprendimiento personal o se encuentra en misión oficial como representante del gobierno argentino” [46]. El material ha sido recolectado por Contreras mientras preparaba el artículo “Lucio V. Mansilla: cuestiones de método”, publicado en el tomo III de la *Historia crítica de la literatura argentina* (dirigida por Noé Jitrik; Emecé, 2010) y dedicado a las *Causeries del jueves*.

El excursionista del planeta integra la serie Viajeros (colección Tierra Firme, del Fondo de Cultura Económica), dirigida por Alejandra Laera y dedicada a relatos de viaje escritos por figuras políticas y culturales argentinas, desde el siglo XIX hasta la actualidad. El volumen preparado por Contreras reúne textos que Mansilla publica solo en periódicos o que, aparecidos en *Entre-nos* (1889-1890), pueden releerse desde otra perspectiva en el juego intergenérico que propone la antóloga. Esta edición parece destinada a un público general: se sigue el criterio de actualizar la ortografía y el uso de la puntuación; sin embargo, las notas contextualizadoras son escasas y las referencias bibliográficas de las fuentes no han sido reunidas en la “Bibliografía” [48-50].

La imagen de Mansilla que se dibuja en el prólogo, titulado “El genio de los buenos viajes” [9-48], es la del “argentino con más viajes en su haber, pero sobre todo [...] el argentino que mejor los ha paladeado” [10]; viajero que “*escribe a la vuelta*” del modo más

original [11]. Contreras particulariza, por una parte, la insistencia del autor en manifestar su condición de joven, con poca experiencia, pero siempre muy bien ubicado y con fortuna de su lado pues realiza “los más largos y peligrosos trayectos ‘sin el más mínimo accidente’” [15]; por otra, sus “dotes de buen observador” [33] y su capacidad para entrever el futuro tecnológico, adelantos que –paradójicamente– harán patente la lentitud del correo postal, que Mansilla prefiere seguir empleando.

En cuanto a lo discursivo, se destacan como rasgos de la narrativa de viaje de Mansilla –en “De Adén a Suez (Impresiones de viaje)”, “Recuerdos de Egipto” y numerosas *causeries*– la retórica antiturística, “la mirada distanciada e inclusive irónica” del guía [19-20], la “renuncia a la descripción” [20-4] y sus vaivenes en torno al “viaje pintoresco” [24-31]; además, el empleo modélico de las epístolas para el relato de un viaje en el que Mansilla ha puesto en juego sus habilidades empresariales –modalidad probada en las “Cartas de Amambay”– y la concisión de los artículos periodísticos que el autor firma como “Juan de Dios” y envía desde París a *La Tribuna Nacional* (1881).

Tan amplia como la variedad genérica es la geografía que recorre el viajero. De ahí el título *El excursionista del planeta* –tomado de una frase de Paul Groussac [12]–. Contreras proporciona los datos biográficos necesarios para seguir los periplos del viajero, pero agrupa los textos según la región visitada por Mansilla. Por eso, divide el material en tres partes: “I. Oriente. De Adén a las Termópilas” (tres artículos periodísticos y una *causerie*), “II. Paraguay. La expedición del oro” (todas las “Cartas de Amanbay”, publicadas en *El Nacional*, y dos *causeries*) y “III. Europa. Política, mujeres, tecnologías” (dos artículos periodísticos y una selección de la columna “Ecos de Europa”, notas enviadas periódicamente a *La Tribuna Nacional*, todos firmados como “Juan de Dios”; cuatro *causeries* tomadas de *Entre-Nos*; el “Diario de un expatriado”, que aparece en enero de 1900 en *El Diario*, con el seudónimo “Aeiou”; y, finalmente, una selección de las “Páginas breves” que se publican también en *El Diario*, entre 1906 y 1909). El resultado es un panorama de las modalidades genéricas y de las apreciaciones geoculturales y políticas de Mansilla.

En síntesis, las reediciones de los textos de Lucio Victorio Mansilla que han preparado María Rosa Lojo (y su equipo) y Sandra Contreras se diferencian no solo en los criterios ecdóticos, sino también en el alcance del corpus. No obstante, ambas terminan confirmando tanto el juicio de Lojo respecto de Mansilla: “el desplazamiento continuo es su manera de instalarse en el mundo” [31], como la caracterización que de sí mismo hace el viajero-escritor –y que Contreras transcribe–: ““Son una debilidad de mi carácter comunicativo. Yo no puedo moverme en silencio”” [28]. Por ello, las dos ediciones se complementan; las dos son necesarias para comprender un poco mejor las polifacéticas y cada vez más atractivas personalidad y escritura de Lucio V. Mansilla.

Las diferencias, en cambio, justifican que los textos de siglos anteriores se sigan reeditando. Cada edición es un nuevo nacimiento.

HEBE BEATRIZ MOLINA
U. Nacional de Cuyo-Conicet

PIÑA, CRISTINA. 2012. *Límites, diálogos, confrontaciones: Leer a Alejandra Pizarnik*. (Nueva Crítica Hispanoamericana). Buenos Aires, Corregidor. 234 pp.

El presente trabajo resulta de una síntesis de distintos estudios realizados por Cristina Piña sobre la obra de Alejandra Pizarnik –*Poesía y experiencia del límite: Leer a Alejandra Pizarnik* (estudio agotado de 1999)– y un conjunto de artículos y conferencias sobre la autora realizados con posterioridad a la fecha de la edición del volumen arriba mencionado.

En su conjunto, el derrotero crítico que describe el volumen da testimonio de una trayectoria que exhibe la fascinación que la obra de Pizarnik ejerce sobre la crítica. Esta circunstancia, entiendo, no es un obstáculo epistemológico sino que, por el contrario, favorece los acercamientos porque permite una visión que aunque no es totalizadora, sin embargo ofrece perspectivas iluminadoras sobre su objeto de estudio. Posiblemente por pudor Piña no presente otro

argumento que suma valor a sus acercamientos: el examen que efectúa de la obra de Pizarnik se realiza desde un horizonte fiel al estudio de la poesía argentina, con dominio de marcos apropiados para la comprensión de la lírica, pero además con el conocimiento que emana de apreciar ese objeto desde la experiencia de la creación. Esta circunstancia enriquece sus indagaciones.

Hay en el estudio un posicionamiento acerca de la crítica, de los modos de hacer crítica, que lleva a un cuidadoso ajuste entre los marcos de referencia y la obra estudiada. Así, el carácter abierto y subversivo que propone la obra de Pizarnik, en especial su prosa, se aviene con las perspectivas que desarrollan Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault, Maurice Blanchot, Gilles Deleuze, en conjunción con estudios de la poética romántica y moderna como los de Albert Béguin, Hugo Friedrich, John E. Jackson, y de la enunciación poética de Dominique Combe, por citar solo algunos referentes teóricos.

En consonancia con el talante de la obra examinada y con los presupuestos de su marco de referencia, la autora elude la realización de un estudio sistemático y asume una estructura “fragmentaria” que aspira a dar cuenta de su constante y cambiante reflexión sobre los textos de Alejandra Pizarnik. Por ello, el volumen se plantea como un conjunto de “Entradas” que examinan diversos aspectos: el lugar de lo obscuro, concebido como lo irrepresentable de la sexualidad y como un espacio en el que sexo y muerte se alían [34], en la “Primera entrada”; el carácter desnaturalizado de la palabra en los *Textos de sombra y últimos poemas*, en la “Segunda”; las visiones del lenguaje poético como instancia absoluta de realización del sujeto pero a la vez como espacio de destrucción y muerte al que se entrega a su ejercicio, en la “Tercera” [69]; la desestructuración de la subjetividad poética, en relación con las esferas de lo público y lo privado, en la “Cuarta”; las relaciones entre la escritura de *Los poseídos entre las lilas* y *Extracción de la piedra de la locura* y la teatralidad, en la “Quinta”; las relaciones entre la textualidad de Pizarnik y la obra del pintor Alberto Greco o la escritura de Silvina Ocampo como instauradora de un espacio transgresor en el campo intelectual argentino, en la “Sexta”; el examen pormenorizado de la constitución del “corpus” Alejandra Pizarnik a partir de la aparición de los volúmenes *Poesía completa*, *Prosa completa* y *Diarios*, sus recortes, transformaciones y

solapamientos que han provocado sus editoras sobre el corpus y los efectos de sentido dramáticos que tales operaciones generan en una cabal comprensión de la autora, en la “Séptima”; las formas diferenciales de apropiación de la palabra ajena en la poesía y en la prosa, en la “Octava”; por último, la “Novena entrada” constituye una breve Coda en la cual Piña explicita su manera de encarar los problemas del “género” y su comprensión de la bisexualidad de la autora en una relación más estrecha con su poética y con su forja de distintas formas de subjetividad en relación con la trayectoria expresiva que se describe en su escritura.

Aunque no configure un estudio orgánico, sin embargo la recuperación espiralada de determinados ejes de la especulación permite al lector una comprensión más ajustada del objeto de estudio. La recuperación de tales ideas en cada una de las entradas opera como un andamiaje conceptual de todo el volumen: básicamente el estudio ofrece claves para entender la articulación de dos formas de escritura: la sublime de los poemas, que definen ese “estilo Pizarnik”, caracterizado de acuerdo con Piña por “un cuidado extremo en la manipulación y la disposición de las palabras; un tono que oscila entre la solemnidad, el encantamiento y la desolación, y una enunciación cargada de misterio; la remisión a un canon prestigioso en cuanto a la selección léxica; la ausencia de alusiones a cualquier contexto espacio-temporal específico; un imaginario fuertemente vinculado con el surrealismo y la exclusión de cualquier referencia tanto a lo cotidiano como al cuerpo en general y a la sexualidad en particular” [198]; y la “abyecta” de las prosas que “irrumpe (como) una masa lingüística de excentricidad y heterogeneidad irreductibles, que hace estallar tanto cualquier figuración de la subjetividad hasta entonces presente en la escritura y su correlativo punto de enunciación, como el lenguaje en el que aquella se construía” [199] y que se mueve por un impulso paródico y salvajemente transgresor [200]. Cristina Piña constata que esta oscilación aparece tempranamente y responde a formas estratégicas de organización y difusión de la obra: así, lo sublime en el cauce de la lírica, en el formato del libro y en un ámbito público, nacional, predominantemente; lo obsceno, en el de la prosa, fuera del marco contenedor del libro y a través de publicaciones periódicas y, por lo general, ya en una esfera “privada” o fuera del espacio de edición argentino [84-5]. A su vez, estas dos formas

responden a poéticas que aúnan los impulsos rimboldianos y malallarmeños en una tentativa que aspira a hacer del espacio poético uno de contención de la subjetividad, pero que acaba, a partir de un momento de crisis por dejar al sujeto exhausto por haber entregado su vida a la poesía, en la más absoluta desprotección de su ser. Otro aspecto fundamental, que se trata de manera progresiva, es el que se refiere a la posible constitución del corpus Alejandra Pizarnik, a partir de las sucesivas ediciones de su obra con posterioridad a su fallecimiento. En lo que se refiere a este aspecto, el estudio de Piña resalta con detalle minucioso los efectos de sentido que las sucesivas ediciones, al recategorizar genéricamente los textos, disponerlos según un ordenamiento del editor, suprimir textos o recuperar otros “olvidados” voluntariamente por la escritora, generan sobre la comprensión de la obra y de su trayectoria imaginaria. De allí, su reclamo de una edición crítica que proceda con más rigor filológico, en el sentido de explicitar con claridad y sobre criterios de la teoría literaria, cada una de las opciones sobre las que se apoya la labor de edición.

Por las razones expuestas, *Límites, diálogos, confrontaciones: Leer a Alejandra Pizarnik* constituye una actualización indispensable en el horizonte de los estudios sobre la autora y, a la vez, ofrece claves de lectura iluminadoras que abren derroteros para futuras investigaciones.

VÍCTOR GUSTAVO ZONANA
U. Nacional de Cuyo-Conicet

NORMAS DE PUBLICACIÓN

La *Revista de Literaturas Modernas* recibe colaboraciones espontáneas e inéditas, en su versión definitiva, siempre y cuando respeten las exigencias de un artículo académico-científico y no hayan sido presentadas simultáneamente ante otra publicación. Todas son sometidas al proceso de arbitraje, anónimo tanto para el autor como para el evaluador. Primeramente, el Comité Editorial verifica que los trabajos presentados se adecuen a los lineamientos editoriales y a las normas de publicación de esta revista; luego, envía los manuscritos, sin firma, a dos evaluadores, quienes disponen de un mes para emitir su dictamen (aceptado, aceptado con modificaciones, no aceptado). En el caso de que se indiquen correcciones, el autor tendrá un plazo máximo de un mes para realizarlas.

La comunicación entre autores y editores se realiza únicamente a través del correo electrónico:

<revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar>.

A. Pautas generales de presentación

-Digitalización en Word.

-*Tipografía*: Título: Arial 12. Cuerpo del texto: Arial 10. Resumen, *abstract*, palabras claves, bibliografía: Arial 9. Notas al pie de página: Arial 8.

-*Interlineado*: simple, sin espaciado entre párrafos. Solo agregar un espacio antes de los subtítulos.

-*Párrafos*: sin sangría.

-*Extensión de artículos*: hasta 55.000 (cincuenta y cinco mil) caracteres con espacios, incluidas notas y bibliografía. *Reseñas de libros*: entre cinco mil (5.000) y diez mil (10.000) caracteres.

B. Estructura de artículos

a) *Título y subtítulo*: en negrita y mayúsculas, centrados.

b) *Título y subtítulo*: en inglés, bastardilla, mayúsculas y minúsculas, centrados.

c) *Encabezado* (en tres renglones seguidos, alineación derecha, a tres espacios simples del título): Nombre/s y APELLIDO/S del autor (en negrita); Institución (sin negrita; se aceptan abreviaturas fácilmente reconocibles; por ej.: U. por Universidad); correo electrónico (sin negrita).

d) *Resumen*: en español, no más de 200 palabras, en un solo párrafo.

e) *Palabras claves*: cuatro o cinco, en español.

f) *Abstract*.

g) *Key words*.

h) *Cuerpo del trabajo*: deberá incluir introducción y conclusiones; el desarrollo podrá subdividirse mediante *títulos internos* (en negrita, alineación izquierda, sin punto final).

NORMAS DE PUBLICACIÓN

-El texto no deberá incluir subrayados o ni frases destacadas con solo mayúsculas. Si es imprescindible resaltar algún término, se empleará la bastardilla (cursiva o itálica).

-Las citas deben transcribirse en el idioma original de la fuente. Si se considera indispensable, puede incluirse su traducción en una nota, en la que no debe faltar el nombre del traductor o la aclaración “La traducción me pertenece” o “La traducción es nuestra”.

-En cuanto a otros usos de mayúsculas, bastardillas y comillas, y la ortografía y la puntuación se seguirán las normas de la Real Academia Española.

i) **Bibliografía:** solo fuentes primarias y secundarias citadas o de consulta indispensable para el tema analizado. Usar sangría francesa de tres espacios.

j) **Notas:** al pie de página; solo para acotaciones forzosas.

Aparato crítico

La *RLM* sigue pautas internacionales, pero ajustadas al uso argentino y a la extensión de un artículo académico-científico, reunidas bajo la denominación **estilo intratextual adaptado** (EIA), cuyas normas pueden consultarse en <ffyl.uncu.edu.ar>, solapa superior “Investigación”, “Institutos”, “Instituto de Literaturas Modernas”.

-**Citas breves** (de hasta cuatro renglones inclusive): en el cuerpo del texto, entre comillas dobles curvas, letra normal.

-**Citas largas** (más de cuatro renglones): separadas del cuerpo por un renglón en blanco antes y después de la cita; con sangría, sin comillas y en letra normal.

-**Remisiones a la bibliografía:** A continuación de la cita directa o de la alusión indirecta, entre **corchetes**: apellido del autor citado, dos puntos y el número de página donde figura la cita (ej.: [Hernández: 22]); a menos que el nombre ya haya sido mencionado: González afirma... [76]. Para remisiones a un trabajo completo, indicar el o los apellidos únicamente; ej.: [González; Pérez y López]. Solo en el caso de que se citen más de un título por autor se agrega el año [Rodríguez 2009: 123-8] y eventualmente una letra diferenciadora (a, b, c...) cuando se mencionan dos o más publicaciones de un mismo autor con el mismo año: [Sánchez 2001 a: 23-45; Sánchez 2001 b: 56-78].

-Para **omisiones o agregados** en las citas usar corchetes: [...], [sic], [el autor]. El punto cierra la cita, incluso después de la referencia parentética y de la llamada a nota, si la hubiere.

-**Bibliografía:** se ordena alfabéticamente por apellido del primer autor o por la primera palabra del título. **Más de un título por autor:** se ubican en orden cronológico, sin repetir el nombre. Ej.:

ZELARAYÁN, RICARDO. 2009 a. *Ahora o nunca: Poesía reunida*. Buenos Aires: Argonauta.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

---. 2009 b. *Traveseando*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.

Referencias bibliográficas

➤ Libros impresos o digitalizados

APELLIDO, NOMBRE. Año. *Título: Subtítulo*. Trad. Nombre Apellido. Ed., introd. [o pról.] y notas Nombre Apellido. Núm. de edición [si no es la primera]. Colección, núm. o Separata de... [si fuese relevante; entre paréntesis]. Lugar de edición: Editorial.

Diccionario de la lengua española. 1992. 21° ed. Madrid: Real Academia Española. Versión digitalizada en <www.rae.es>.

HERNÁNDEZ, JOSÉ. 2001. *Martín Fierro*. Ed. crítica Élica Lois y Ángel Núñez, coords. (Colección Archivos, 51). Madrid-etc.: ALLCA XX-F.C.E.

RUIZ BARRIONUEVO, CARMEN, et al., eds. 2003. *La literatura iberoamericana en el 2000: Balances, perspectivas y prospectivas*. CD ROM. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

➤ Artículo de libro colectivo o de actas, impresos o en CD ROM

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del capítulo". Apellido, Nombre, ed. *Título del libro*. Lugar de edición: editorial. Tomo en número romano, páginas primera-última [sin repetir decenas o centenas].

MARECHAL, MARÍA DE LOS ÁNGELES. 2000. "Bio-cronología: Leopoldo Marechal". *Cincuentenario de Adán Buenos Aires: Primeras Jornadas Nacionales Leopoldo Marechal*. Buenos Aires: Fundación Leopoldo Marechal. 202-9.

NAVARRETE, JOSÉ FRANCISCO. 2007. "Mendoza (1939-1960)". Pellettieri, Osvaldo, dir. *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires, Galerna, II, 237-56.

➤ Artículo de página web

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del artículo". En línea: <www...>.

QUIROGA SALCEDO, CÉSAR E. 2009. "Tradición oral, literatura e historia: Ida y vuelta". *Domingo Faustino Sarmiento*. (Biblioteca Americana, Biblioteca de autor). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En línea: <[http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/sarmiento/...](http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/sarmiento/)>

➤ Artículo de revista impresa

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del artículo". *Título de la revista: Subtítulo o tema monográfico*, época, tomo o vol, núm., lugar de la institución editora responsable, meses [abreviado a tres primeras letras] o estación: páginas primera-última.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

- COWEN, M. PABLO. 2000-2001. "Notas para una historia de la infancia en Buenos Aires: Fines del siglo XVIII-primeras décadas del siglo XIX". *Trabajos y Comunicaciones*, 2° época, 26-27, La Plata: 289-94.
- RUNNING, THORPE. 2001. "La lengua y algunos poetas argentinos". *Palabra y Persona*, V, 8, Buenos Aires, may.: 25-38.

➤ **Artículo de diario impreso**

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del artículo". (Puede agregarse tipo de texto). *Nombre del periódico*, Lugar, fecha (día y mes abreviado): suplemento entre comillas, páginas primera-última.

SORIANO, OSVALDO. 1991. "Alguien se robó las señales éticas". Entrevista. *Los Andes*, Mendoza, 29 dic.: 8-9.

➤ **Artículo de publicaciones periódicas digitales**

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del artículo". *Título de la publicación digital*, época, tomo o vol, núm., meses o estación: páginas primera-última. En línea: <www...>.

WASSERMAN, FABIO. 2009. "La libertad de prensa y sus límites: Prensa y poder político en el Estado de Buenos Aires durante la década de 1850". *Almanak Braziliense*, 10, nov.: 130-46. En línea: <<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/...>>.

➤ **Otros tipos de documentos:** consultar con los editores.

C. Estructura de reseñas

- a) Referencia bibliográfica completa del libro reseñado. Incluir colección o serie (según se indica más arriba) y total de páginas o de tomos.
- b) Recensión, sin citas separadas del cuerpo central.
- c) Datos del autor de la reseña: nombre completo, filiación institucional (alineación derecha).

Consultas: a <revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar>.

CESIÓN DE DERECHO

El siguiente documento debe ser completado por todos los autores de manuscritos o artículos. Si es insuficiente el espacio para las firmas de todos ellos, pueden agregarse copias de esta página.

Título del manuscrito: _____

Declaración: mediante el presente documento declaro que otorgo(amos) licencia exclusiva y sin límite de temporalidad para el manuscrito dentro de la revista titulada Revista de Literaturas Modernas, que edita la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, a través del Instituto de Literaturas Modernas. Siendo de mi conocimiento que la distribución de la citada revista no es con finalidad lucrativa, sino académica, otorgo la autorización correspondiente para que la difusión pueda efectuarse a través de formato impreso y medios electrónicos, tanto en red local como por vía internet.

Atentamente

Nombre y apellido de cada autor

COPYRIGHTS

Each author whose appears in this literary journal must complete the following form. If more space is necessary, photocopies of this page can be attached to this form.

Title of Article: _____

Statement: By signing this document, I give the publishers of Revista de Literaturas Modernas and its editors at the Instituto de Literaturas Modernas at the Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, exclusive permission, with no time limit, to published my article, the title of which is written above. I am aware that this journal will be used for academic purposes only. Therefore, I agree that my work may be published as a part of this journal both in hard copy and electronic forms, both on local websites, an on the Internet.

Sincerely yours,

NAME(S) AND SIGNATURE(S) OF AUTHOR(S)