

Gloria Videla de Rivero
Marta Elena Castellino

Editoras

Literatura de las regiones argentinas



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

**LITERATURA
DE LAS
REGIONES ARGENTINAS**

GLORIA VIDELA DE RIVERO
MARTA ELENA CASTELLINO
Editoras

LITERATURA
DE LAS
REGIONES ARGENTINAS



Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Centro de Estudios de Literatura de Mendoza
Mendoza
2004

Centro de Estudios de Literatura de Mendoza:

**riverovidela@lanet.com.ar
martael@logos.uncu.edu.ar
zonanag@logos.uncu.edu.ar**

**Videla de Rivero, Gloria
Literatura de las regiones Argentina. / Gloria Videla de Rivero y
Marta Elena Castellino.
1° ed. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2004.
256 p. 23x16 cm.
ISBN 987-1024-82-7
I. Literatura Argentina. I. Castellino, Marta Elena. II. Título
CDD A860**

Hecho el depósito que prevé la ley 11.723

Impreso en la Argentina

© 2004 Gloria Videla de Rivero - Marta Elena Castellino - Editoras

ISBN 987-1024-82-7

**El presente volumen ha sido editado con subsidios del CONICET
y de la SECYT de la Universidad Nacional de Cuyo.**

PRÓLOGO

Entre el 3 y el 5 de octubre del 2002, se realizaron en Mendoza las Jornadas Nacionales "Literatura de las Regiones Argentinas", abarcando como campo de análisis la producción literaria de la totalidad de las regiones del país, incluyendo la región metropolitana. Esta reunión, organizada por el Centro de Estudios de Literatura de Mendoza (CELM), se propuso ampliar el campo de investigación de este Centro, que hasta entonces había focalizado su objeto en la literatura de Mendoza. Nos propusimos enriquecer el conocimiento de la literatura del país entero, con el pluriperspectivismo que aporta su estudio desde las regiones mismas.

Las Jornadas, además de contar con la presencia de los invitados especiales, estuvieron abiertas a los investigadores de las distintas regiones, que respondieron, desde el Norte argentino hasta la Patagonia, enviando sus contribuciones. No se editaron Actas del encuentro, pero una selección de las ponencias sobre literatura de Mendoza, se publicó en los números 7-8 de la *Revista Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*. En el presente volumen, publicamos una selección de las exposiciones realizadas en sesiones plenarias, por panelistas o conferencistas, y una pequeña selección de ponencias libres.

Ricardo Rojas afirmaba que una buena historia literaria de la obra escrita en lengua española no podrá lograrse sino cuando la obra crítica regional se haya realizado, y cuando cada una de las regiones comience a colaborar, con aporte propio, en la obra general. Esta labor crítica aportada por las propias regiones, ya está en avanzado grado de realización, aunque aún sea mucho lo que resta por hacer, tanto en las visiones panorámicas como en

calas monográficas. El conocimiento de las literaturas de las diversas regiones argentinas avanza inexorablemente. Hasta hace pocas décadas el corpus de la literatura argentina estaba circunscripto casi exclusivamente a las obras publicadas en Buenos Aires o escritas por hombres de provincia que habían triunfado de alguna manera en la Capital Federal. Hoy todas las regiones autoexaminan sus producciones, pero es insuficiente aún el tejido de una red integradora, tarea a la que deseamos contribuir.

Hace algunos años (en 1984) publiqué un artículo sobre el concepto huido de "literatura regional": "Las vertientes regionales de la literatura argentina"¹, versión escrita de una conferencia pronunciada en San Luis. En realidad, más que vertientes que se mezclan en un mar, como sugeriría ese título, las literaturas de las diversas regiones argentinas constituyen partes de un conjunto orgánico, cuya entidad total está dada por la interrelación de las diversas partes. Que aún no se tenga una conciencia integrada del conjunto se debe en parte a la constitución política centralista del país, pero además a que esa toma de conciencia se encuentra aún en proceso.

A ese artículo remito con respecto a la definición y a la problematicidad del concepto². En él, entre otros aspectos tratados, yo me hacía eco de las teorías de otros ensayistas, como la de Bernardo Canal Feijóo, quien postulaba la existencia de una Argentina bifronte, con una cara que mira al Atlántico, a Europa, al Hemisferio Norte, que se escapa y desangra expulsivamente por su puerto-puerta. La metáfora se aferraba aún a lo marítimo como vía de comunicación —en el mejor de los casos— o de evasión o vaciamiento de sí misma; vía de

¹ En *Actas de las II Jornadas de Literatura Sanluiseña*. San Luis, Universidad Nacional de San Luis, y en *Revista de Literaturas Modernas*. N° 17. Mendoza. Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, 1984, pp. 11-26.

² El capítulo de Pedro Luis Barcia publicado en este volumen clarifica notablemente esta problemática conceptual.

invasión o de evasión hoy superada por otras formas más veloces y deletéreas, tanto culturales como tecnológicas, económicas y políticas. No obstante el aspecto evasivo del puerto-puerta, cómo negar su función positiva en esa tan especial identidad argentina, siempre dinámica, siempre en proceso de evolución, tan ricamente cosmopolita, tan abierta a lo universal y –al mismo tiempo– tan propia.

La Argentina bifronte, decíamos, tiene una cara que mira al Atlántico, y una cara que mira a la Argentina interior, presuntamente la más ancha, la más americana. Aunque no la citaba en mi artículo, estaba subyacente en su planteo la copla del Martín Fierro, citada por Feijóo: "Espacio, ande el sol se esconde/ tierra adentro hemos de tirar,/ algún día hemos de llegar,/ después sabremos adónde". Canal Feijóo tenía, y yo con él, una visión aún esperanzada de nuestro futuro como Nación, con la esperanza puesta en un mayor equilibrio e integración entre las dos caras del país. Hoy esas metáforas parecen antiguas ante la contundente realidad globalizada; también ha disminuido la importancia de un problema teórico que yo entonces me planteaba: la relación entre región y Nación: advertía entonces sobre la falacia de delimitar la literatura regional de la nacional ya que una literatura es regional y *es nacional*. El todo nacional no es una abstracción o una suma de fragmentos sino un cuerpo en el que cada órgano cumple una función irremplazable. La Nación abarca, incluye y unifica a las distintas regiones en su territorio geográfico y espiritual y concilia la pluralidad en la unidad. Aquel artículo escrito en los '80 pareció muy desactualizado en los '90, cuando estuvo en franca crisis el concepto de Nación y toda la Argentina parecía haberse licuado, evaporado, enajenado, aun la de las regiones que parecían el ancla más segura. Sin embargo, la tremenda crisis de los años 2001-2002, nos ha sacudido y nos ha hecho sentir que, para ser ciudadanos del mundo, antes tenemos que ser argentinos, en todos los aspectos, también en el cultural. Paradójicamente, bien lo predijeron los futurólogos que escribieron en *Megatrends* (el

libro que muestra el diseño de un mundo globalizado), la gente se aferra a la región como un ancla que lucha contra la marejada enajenante y los escritores de las regiones se empeñan en escribir y los críticos de las regiones se empeñan en estudiar las producciones literarias o culturales del lugar. Y, curiosamente, por los misterios de las bases de datos informatizadas, son leídos en lugares más o menos remotos, tal vez con más interés y detenimiento que en la Capital del país.

Deseo, por último, antes de cerrar este *ex-cursus* sobre la literatura de las regiones, hacer la siguiente observación: en 1978 se celebró en Salta un "Simposio de Literatura Regional", del cual se conservan valiosas *Actas*³: fue un primero e importante esfuerzo, que sentó problemas teóricos y metodológicos e hizo aportes críticos sobre textos regionales. Las Jornadas realizadas en el año 2002 en Mendoza se llamaron "Literatura de las Regiones Argentinas". El mero cambio de título, de "literatura regional" a "literatura de las regiones argentinas" muestra un importante avance conceptual: se ha saltado de la parte al todo; la parte es vista, desde el punto de partida, en función del todo: el país, la Nación. Se ha avanzado desde el enfoque analítico fragmentado y regionalista a la consideración de las regiones en una búsqueda de integración. Sería motivo de un estudio especial hacer una historia pormenorizada de esta evolución, que comienza con la existencia del regionalismo literario (movimiento de fines del siglo XIX y primeras décadas del XX, ligado al nativismo y al criollismo literario) y avanza hacia la actual concepción organicista de las regiones. Sea este libro un aporte, aunque fragmentario, para esa meta.

Gloria Videla de Rivero

³ *Simposio de Literatura Regional; Salta, 17-21 de agosto de 1978; Actas. Salta, Secretaría de Cultura y Educación de la Provincia de Salta, 1980, 2 vol.*

UNA PERSPECTIVA INDIANISTA EN LA LITERATURA ARGENTINA DEL NOROESTE. EL CASO DE JUAN CARLOS DÁVALOS

Leonor Arias Saravia

En todos los intentos de sistematización de la literatura argentina, realizados tras puesta la segunda mitad del siglo XX, cada vez que se enfocan las manifestaciones literarias correspondientes a las regiones centro y norte de nuestro país, producidas particularmente en las primeras décadas del siglo, se hacen evidentes las vacilaciones que acometen a los estudiosos, a la hora de clasificar esa producción focalizada, casi con exclusividad, en la temática —y hasta en las modalidades discursivas— propias de cada ámbito regional.

Desde luego que se habló, en la mayor parte de los casos, de *regionalismo*, como tendencia que venía a sumarse, desde las provincias de tierra adentro, a la vertiente *nacionalista* promovida por Rojas, Gálvez y Lugones, desde la Capital, en sintonía con los sentimientos del Centenario. También de *nativismo*, rastreable más atrás en el tiempo; en la generación del '80, en cuanto a los ancestros inmediatos (Joaquín V. González, Rafael Obligado, Martiniano Leguizamón), y en la irrupción romántica con el Echeverría de *La cautiva*, en la flexión histórica de la búsqueda de una conciencia y una literatura "nacionales". Pero es sabida la ambigüedad semántica que caracteriza a estos conceptos, permanentemente cuestionados o reformulados en las últimas décadas¹.

¹ Hay críticos que utilizaron ambos conceptos como sinónimos (Guillermo Ara. *Introducción a la Literatura Argentina*. Buenos Aires, Columba, 1966); otros que ubican al *nativismo* como la corriente "culto" o "letrada" del *criollismo* (Adolfo Prieto. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires, Sudamericana, 1988). Sobre las diversas modalidades o concepciones del *regionalismo* pueden confrontarse, además de los críticos citados en esta ponencia: Guillermo Ara, Bernardo Canal-Feijóo, Edelweis Serra. En: A.A.V.V. *Actas del*

Éstas son justamente las categorizaciones que se le adjudicaron a la producción de Juan Carlos Dávalos (1887-1959), de quien quiero ocuparme en esta ocasión. Me propongo hacerlo desde un encuadre que, tomando sin duda parámetros clásicos del *regionalismo* y el *nativismo*, se encamina a destacar un aspecto normalmente desestimado o soslayado en las aproximaciones a este autor salteño; sin pretensión de reformulaciones teóricas, con el afán más bien de destacar matices particulares. La necesidad de este abordaje se me hizo patente desde mis primeros encuentros "académicos" con la obra de este comprovinciano, en función del rastreo de una línea, dentro de la producción literaria salteña: la del *indianismo*². Sólo bastante

Simpósio de Literatura Regional. Universidad Nacional de Salta, 1981; Aníbal Ford. "En torno al regionalismo". En: *Cuentos del noroeste*. Buenos Aires, CBAL, 1972; José Luis Vítтори. *Literatura y región*; R. del V. Guzmán. *Regionalidad y textualidad*. Córdoba, Editorial de la Municipalidad de Córdoba, 1992.

² Me interesaba sobremedida tratar de determinar las modalidades del tratamiento de la temática "indígena", presente en la literatura salteña desde los textos inaugurales de Juana Manuela Gorriti, porque percibía un sesgo peculiar, dentro de la tónica del panorama digamos "oficial" de la literatura argentina, tradicionalmente descalificador del ancestro indígena, en pro del rescate mitificador del gaucho como prototipo de argentinidad.

Hace apenas poco más de dos años, una colega salteña, Elena Altuna, se adelantó en el estudio de esta problemática en nuestra primera novelista nacional, con un inteligente trabajo, incluido en un volumen colectivo sobre la autora: Amelia Royo (comp.). *Juanamanuela, muchopapel*. Salta, Ediciones del Robledal, 2000. Este significativo aporte no me dispensa, no obstante, del compromiso de insistir en la investigación sobre las manifestaciones de esta temática en ese período, dado que la otra autora en cuya obra está presente es mi tatarabuela Micaela Calvimonte de Fowlis. (Lamentablemente, la mayor parte de su producción éditada no pudo ser ubicada hasta el momento).

Ya redactado este trabajo, tuve acceso a la Tesis de Maestría de Beatriz Elisa Moyano, *Imaginar la nación desde las fronteras. El caudillo, el gaucho y el indio en las letras salteñas del siglo XX* (recientemente defendida en la Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador). Interesante trabajo, en el que la autora "llama la atención" precisamente sobre "las fisuras a los paradigmas homogeneizadores" (encarnados en el gaucho y en la fórmula sarmientina *civilización-barbarie*), detectables en la literatura de los salteños Juan Carlos Dávalos y Federico Gauffin (cap. 2: "Un llamado de atención: las fisuras a los paradigmas homogeneizadores").

a posteriori de que se me insinuara como recurrente esta inquietud, reparé en cierta categorización que Beatriz Sarlo aplica —en una breve referencia, dentro de un panorama de conjunto— a los escritores *regionalistas*³, y a Dávalos en particular. Al señalar la presencia del indio como tema, reconoce a estos escritores un *indigenismo exterior*, un *quechuismo*, que no son “sino los correlatos literarios —apunta— de [ciertos] temas ideológicos”⁴. Y en última instancia remite el enfoque tanto de ésta como de la temática gauchesca —a la que más adelante haré mención— al “tópico del paternalismo oligárquico”⁵.

Esta filiación, indiscutible en líneas generales, se enlaza habitualmente en los abordajes críticos con otros parámetros esquematizadores, que permiten aparear los relatos de Dávalos con los de los demás narradores de tierra adentro. Entiendo que caben matizaciones, en procura de una más ajustada interpretación del o “los” enfoques davalianos, en relación con la temática propuesta. Es lo que pretendo aquí, a partir de la consideración, como texto motivador, de un cuento particularmente sugestivo para mi sensibilidad lectora, en confrontación con otros textos del autor, capaces de procurarnos interesantes claves interpretativas.

³ A los que identifica como conformadores de un campo literario integrado por quienes se sienten “segundones” “en el concurso del prestigio literario”, escindidos y menospreciados del centro bonaerense (“Folklorismo, regionalismo, populismo”. En: *Historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires, CEAL, 1980/1986, vol. 1, p. 34).

⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁵ *Ibid.*, p. 36. Acota Sarlo al respecto: “Pero es el paternalismo ejercido por un sector social atrasado, inevitablemente derrotado ya hacia mediados del siglo XIX; de allí el tono de tragedia que lo recorre”. Y ejemplifica con “El viento blanco”, en el que “la muerte del arriero por la tozudez del patrón resume el carácter inevitable que, en muchos de esos relatos desde Dávalos a Burgos tiene [*sic*] la muerte y la derrota”. *Ibid.* Creo que, en lo referente a Dávalos, se magnifica la presencia de esta presunta isotopía, la que en mi criterio remite, más que a los condicionamientos histórico-sociales de los autores, a la voluntad de reflejar la mentalidad “fatalista” de los tipos humanos que encarnan sus personajes.

El cuento al que aludo es "El atajacaminos"⁶, texto que, curiosamente a mi juicio, no obtuvo la resonancia de "El viento blanco", el cuento antológico por excelencia de la producción de Dávalos. En él están presentes todos los elementos propios de la llamada literatura *regional*: el ámbito nativo, evocado en ocasión de una celebración tradicional (el descenso de un "misachico" desde los cerros al "poblao", la víspera de Navidad, para celebrar al Niño Dios venerado desde los tiempos de sus ancestros por los puesteros de las montañas cercanas a San Lorenzo, localidad vecina a Salta capital) y los personajes, "indios" y "gauchos", que se encuentran durante la fiesta profana, posterior a los ritos religiosos. Dentro de ese marco *regionalista*, se dará el enfrentamiento entre dos concepciones de vida, a través del intento de seducción de la indiecita joven y fresca, verdadera "flor del pago", prometida a otro joven e incauto indio —que cultiva la tierra en el puesto vecino— por parte de un gaucho taimado y pendenciero, corrompido por las mañas de la vida fronteriza con la ciudad. La venganza de Panta, el indio herido en su honor, contra Ño Tintilay, el gaucho ladino que por la fuerza consigue su propósito, tiene una dignidad sobrecogedora. Inutilizada su única arma de defensa —su cuchillo—, Panta trama, ingenua pero también astutamente, su mimetización con un pájaro típico de la zona, el "atajacamino", que debe su nombre precisamente a su costumbre de sorprender, con sus alas oscuras siniestramente extendidas, al viajero desprevenido, en medio de los caminos de montaña; convenientemente metamorfoseado gracias a su poncho rústico, se interpondrá en el camino del gaucho traidor, que encontrará así la muerte, al despeñarse.

⁶ Cuento que mereciera una adaptación dramática, realizada con la colaboración de Emilio Serrano y llevada a la escena, en Buenos Aires, en 1926, por la Compañía de Blanca Podestá. Lamentablemente no se conservó la versión completa de este texto. Pertenece a la colección *El viento blanco*. 1ª ed. Buenos Aires, Cooperativa Editorial Limitada, 1922, 123 p.; 2ª ed. Buenos Aires-Córdoba, El Ateneo, 1925, 204 p. Se citará por la segunda edición, indicando entre paréntesis el número de página.

Como insinuara, el enfrentamiento vertebrador del cuento (estructurado en cinco secuencias, e integrado además por la relación de leyendas y la pintura de cuadros costumbristas) tiene entidad dramática, y refleja una pugna que se proyecta en varias direcciones semánticas. Por una parte, la señalada entre dos grupos étnico-sociales, con sus evidentes puntos de contacto recíprocos: *indio-gaúcho*; por otro lado, la polaridad *cerro-poblao*, como contexto determinante en buena medida de las conductas y hábitos de uno y otro grupo, y finalmente, y derivando ya hacia el plano de la discursivización específicamente, la del *narrador-personajes*, en tanto la perspectiva narrativa da cuenta de la conciencia de una *otredad* claramente asumida, dentro del texto (ya se apuntarán marcas al respecto) y como proyección de la ideología del autor con respecto al tema que nos ocupa; *otredad* a partir de la cual Cornejo-Polar esboza su categoría de *literaturas heterogéneas*⁷.

En cuanto a los dos primeros enfrentamientos, susceptibles de superponerse, se patentiza en este texto, desde una apreciación, digamos argumental, que la mayor parte de los rasgos positivos le corresponden al grupo indígena, representado por las familias de los tres puesteros nativos y habitantes de los cerros cercanos a San Lorenzo. Los Sarapura, depositarios de la imagen venerada, los Suárez, la familia de la Gabina, y los Vilte, la de Pantaleón. Fieles a una tradición ancestral, ellos cumplen con el rito heredado y transmitido, del mismo modo que lo hacen con sus obligaciones rurales en el puesto. Si un rasgo los caracteriza por excelencia es el del acatamiento voluntario y sin resistencias a las leyes de la tradición y de la naturaleza. Por el contrario, Ventura Tintilay es presentado por el propio narrador como

⁷ Cf. especialmente "El indigenismo y las literaturas heterogéneas. Su doble estatuto sociocultural". En: *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, 1982.

“tipo” de “gaucho malo, [...] mezcla curiosa de malandrín y de payador”, que gozaba de “prestigio gauchesco” “entre los vecinos, todos indios humildes y pacíficos” (p. 174).

Se apuntó que hay sin duda puntos de contacto entre estos dos grupos, enfrentados en el cuento sólo a raíz del fugaz desequilibrio que las pretensiones lujuriosas del gaucho generan en la incipiente relación amorosa de los jóvenes indios —en todo ajustada al esquema de los hábitos consuetudinarios de la vida en los cerros—. Puntos de contacto étnicos, puesto que el gaucho es un mestizo de español e india —y es probable incluso que los personajes indígenas no fueran tales en pureza⁸—, y también en lo que respecta a la convivencia social⁹. Lo que probablemente determina más visiblemente las diferencias —desde la óptica de Dávalos— son los hábitos de vida: arraigados en la tradición e inamovibles, en los pobladores de cerro arriba —ámbito preservador de las innovaciones “contaminantes” de la vecina ciudad— y más promiscuos y proclives a la adaptación a los nuevos aires llegados de los centros poblados, en los que residen en la villa veraniega de San Lorenzo, sean éstos indios o gauchos¹⁰.

⁸ Aunque en sus relatos y narraciones, Dávalos identifica a buena parte de sus personajes rurales como pertenecientes a las razas autóctonas, intuimos que no cabe una delimitación rigurosa entre indios y mestizos gauchos, desde el parámetro racial. El propio autor alude a las diferencias y asimilaciones entre *collas* y *gauchos*, en el capítulo homónimo de *Los Valles de Cachi y Molinos* (1937). (Confrontar también el capítulo “Alma nativa”).

⁹ Como lo pone de manifiesto el episodio del “misachico” que abre el cuento, los indios de los cerros deben bajar al “poblao” para cumplir sus rituales religiosos, lo mismo que para abastecerse —como se aprecia en la IV secuencia—; hay en consecuencia un intercambio más o menos periódico entre ambos grupos.

¹⁰ Confirmación de lo primero es la solitaria exclamación apostrofante en que estalla Pantaleón Vilte, cuando maquina su venganza: “—¡Ahijuna perra! [...] ¡No Tinti...! [...] Vos sois gaucho cuchillero, yo soy el indio que no sabe peliar. [...] ¡Vos me has humillao entre tu gente, yo me voy a desquitar entre mis peñas!” (p. 185). Su hábitat es el que no sólo afianza su coraje, sino le sugiere los medios para probar su hombría en la venganza. Mientras, demostración de la influencia inversa del medio pueblerino, es la conducta de “la Firme” —como se la nombra, por el apellido—, que

Quedan patentizadas así algunas pautas de la ausencia de univocidad en la perspectiva davaliana en su trasposición literaria del tema indígena: si bien el *indio* es presentado, en el cuento elegido, desde una óptica de simpatía, en confrontación con el *gaucho*, ello no supone que se le adjudiquen condiciones modélicas ni proyecciones mitificadoras. Dávalos es escritor de vena realista, y aunque cada tanto —particularmente en la etapa juvenil, y más bien en la poesía— se cuelen rezagos modernistas, su amor por el terruño y su afán consciente y manifiesto de rescatar su pasado hasta en sus más remotas raíces, no condiciona su mirada hacia la deformación idealizadora¹¹. Su contacto con

es quien recibe a la comitiva en su casa de la villa [donde se desempeña como "lavandera prestigiosa y acomodada de las casas ricas" (p. 152)]. Respecto a este personaje, el narrador acota que "como persona más *civilizada*, fingíase ignorante de las creencias de su raza" (p. 159; destacado mío), cuando pide explicaciones acerca de la creencia de "la Salamanca". Y es precisamente esta parte del texto la que permite apreciar las vacilaciones que sin duda debieron acometer al autor, a la hora de decidir los registros discursivos, en las diversas instancias del texto (lo que se anticipara a propósito de la perspectiva desde la *otredad*). Uno de los personajes, una vieja, sin duda india por lo conocedora, inicia la respuesta: "—En la Salamanca del pozo verde...", pero antes de que termine la frase, el narrador omnisciente tomará la palabra, con un "Y se explicó...", para continuar con la relación de la creencia, en el registro culto, sin duda menos complicado en la escritura, para abordar un fragmento narrativo de cierta extensión. El registro rural, salpicado de quichuismos y deformaciones fonéticas, se reserva para los diálogos de los personajes, aunque por allí se desliza alguno que otro modismo léxico en el discurso omnisciente, el que por ramalazos insinúa un "cuasi monólogo interior-indirecto".

¹¹ Por otra parte, a lo largo de la obra de Dávalos, aparece más de una etnia aborigen: los *vallistos* y los *collas*; del mismo modo que distingue entre los *gauchos vallistos* y los *fronterizos*. Existe una Tesis Doctoral inédita, *El mundo humano de Juan Carlos Dávalos*, presentada en la UCA, en 1973, cuyo autor es Raúl Artigas Vidal, con la dirección del Dr. Arturo Berenguer Carisomo. En ella se discrimina con mucho detenimiento los diferentes tipos de personajes, según sus características étnico-culturales y sociológicas, y conforme a la perspectiva desde la que los caracteriza el autor. Una observación interesante en tal sentido es la que puntualiza los dos modos de presentar a la etnia *colla*, según se trate de personajes pertenecientes a la puna salteña —desde una visión más bien positiva— o los de allende la frontera de Salta, es decir, el altiplano boliviano, a los que corresponde una visión negativa, como la del cuento "Desquite bestial", de *Airampo* (1925).

los descendientes de las antiguas razas autóctonas da testimonio de una auténtica y encariñada comprensión del *otro*, que nunca dejará de ser tal.

Recalamos, desde esta constatación, en la aludida cuestión de la *heterogeneidad*, postulada por Cornejo-Polar como rasgo intrínseco al *indigenismo*, una de las corrientes caracterizadoras en el itinerario de la literatura hispanoamericana, marcada por la dialéctica del *mestizaje*. Este perspectivismo, lúcida y explícitamente asumido por Dávalos, fue interpretado de diversas maneras por los críticos, y creo que vale la pena intentar aquí algunas consideraciones al respecto, en función precisamente de los “matices” críticos que pretendemos aportar. En una recordada conferencia pronunciada en Tucumán¹², nuestro autor se explaya en consideraciones acerca de su propia obra. Y dice a propósito de esta cuestión:

Comprendo que tarde o temprano se me ha de reprochar mi indiferencia para con la gente de mi clase, cuya psicología no se refleja apenas en mi obra, fragmentaria y escasa. [...] Mi literatura constituye una tentativa de acercamiento a la naturaleza física del nuevo mundo; un esfuerzo de conquista, por el espíritu y de asimilación, por el estudio, a esta tierra en que después de cuatro siglos de permanencia, continuamos siendo extranjeros por el alma, por la lengua y por las modalidades de una cultura de trasplante¹³.

Habría que determinar las connotaciones de la “extranjería” que se adjudica; entendemos que tanto apunta al reconocimiento de su condición de descendiente de españoles¹⁴, como de la

¹² “Mi literatura”, incluida en *Los buscadores de oro* (1928). (Vol. II de las *Obras Completas*, 1997).

¹³ *Ibid.*, pp. 243-244.

¹⁴ El “hispanismo” es rasgo reconocido en Dávalos, tanto por su formación (hay sobre el tema un trabajo inédito de su sobrina Raquel Boden de Arias Linares, “Juan Carlos Dávalos: poeta hispánico”), como por sus ancestros; descendía, en línea directa

prioridad y la supremacía en la pertenencia a –y de– la tierra, por parte de los nativos indígenas. Reconocimiento que es el que genera el tenor de su literatura, pero que no le suscita reivindicaciones de tipo político o social, al modo del *indigenismo* hispanoamericano clásico. ¿Correspondería entonces esta perspectiva al *indigenismo exterior*, que le adjudica Sarlo? Por mi parte, y asumiendo que, en realidad, todo *indigenismo* es en alguna medida “exterior”, considero que a la literatura de tema rural de Dávalos no le cabe el rótulo de *indigenista*; por ello preferí, ya desde el título, calificarla como meramente *indianista*, en cuanto patentiza la recuperación de la temática indígena, sin otras connotaciones¹⁵. Ya se apuntó que sus personajes *indios* no son modélicos tampoco. En el mismo cuento al que estuviéramos recurriendo, se los descubre en la crudeza de sus borracheras, y su idiosincrasia mansa y avenida sugiere tanto semas de fidelidad insobornable, como de indolencia y poquedad.

Y aún quedan otros matices por puntualizar. Eduardo Romano apunta –en la misma compilación histórico-crítica a la que pertenece el aludido estudio de Sarlo– algunas diferencias para el caso de Dávalos, dentro de lo que identifica como *regionalismo oligárquico*¹⁶. Por un lado, lo caracteriza en cuanto a su posicionamiento autorial como “hidalgo pobre”, que “no escribe para ‘purificarse’, después de haberse zambullido en el

del último gobernador realista de Salta, don Nicolás Severo de Isasmendi, quien fuera además “encomendero” de la Hacienda de San Pedro Nolasco del Calchaquí o de Molinos.

¹⁵ Cornejo-Polar apunta que “la heterogeneidad del indigenismo no se agota en el cruce de dos culturas, en la dinámica de la revelación de la primera bajo los supuestos de la segunda; tiene, también, en el estrato decisivo de los condicionamientos sociales esa misma disgregada constitución”. Y rescata la propuesta de Rama de “entender el movimiento indigenista, en términos sociales, como resultado del ascenso de grupos minoritarios de la clase media baja que emplean las reivindicaciones indígenas como refuerzo y legitimación de sus propias demandas contra el sistema social impuesto desde arriba...”. *Op. cit.*, p. 82-83.

¹⁶ *Historia de la Literatura Argentina*. Ed. cit., Vol. 3, p. 457.

tráfago de la ciudad [como lo proclamara J. V. González], pues nunca se alejó más que temporariamente de sus pagos"; y señala además que "padece menos vacilaciones que sus predecesores", pues lo animaría la confianza en que "la inmigración europea invada la puna"¹⁷. Estas afirmaciones, ajustadas a la realidad biográfica del autor, en su primera parte, exigen precisiones aclaratorias en cuanto a la afirmación final; pese a que ésta se apoya en una cita del propio Dávalos, la re-contextualización en la que se la incluye invierte a todas luces su sentido¹⁸. Precisamente llamé la atención al comienzo acerca de la no univocidad detectable en la perspectiva del escritor; de allí la necesidad de no aferrarse a textos o postulaciones aisladas dentro de su producción. Parecería evidente que el personalísimo vate salteño, rebelde en la vida y en la obra a los encasillamientos, se habría avenido muy bien con una serie de supuestos, particularmente ideológicos, propios de su entorno socio-cultural-tradicionalista por sí mismo, además-, por lo que el rótulo del *regionalismo conservdor*¹⁹ podría caberle sin violencias. Pero

¹⁷ *Ibid.*, pp. 461-462.

¹⁸ La cita en cuestión es corolario de consideraciones de tan otro tenor, que cuesta entender cómo la utilizó Romano, para sugerir casi lo contrario de lo que apunta, dolidamente, nuestro autor:

[...] Aquí recordamos el inútil alegato del Padre Las Casas [dice aludiendo a las minas semiderruidas que visitara en Cobres —en la ex Gobernación de los Andes—, e imaginando las cuadrillas de nativos que allí habrían quedado sepultadas "en horrible masacre"].

Aquí la Pachamama piadosa substrajo a la codicia feroz del encomendero [lo afirma el bisnieto de uno de ellos] el productivo dolor de sus hijos, más aciago que la muerte.

Día vendrá en que la inmigración europea invada la puna, se dedique al pastoreo y sus industrias derivadas, funde criaderos de chinchilla, vicuñas y zorros de las nieves, explote minas, salares y borateras, y concluya con los nativos ya diezmados... (*Relatos lugareños*. Buenos Aires, Librería y Editorial La Facultad, 1930, p. 16).

¹⁹ Es el que utiliza Marta Bustos, diferenciándolo del *regionalismo reformista-pedagógico*; categorización que le oímos manejar también —sin la especificación de *pedagógico*— a Eduardo Romano, en el Curso "Problemática del regionalismo literario argentino", dictado en la Universidad Nacional de Salta, en octubre de 1993.

continuemos rastreando las pautas que el propio autor va dejando a través de su obra: seis años después de aparecido el libro al que pertenece el cuento “El atajacamino”, Dávalos publica *Los Gauchos*²⁰, texto que se inicia como ensayo costumbrista e incorpora luego cuentos populares, relatos y anécdotas. En él, a la vez que exalta, desde su caracterización nortea, el tipo gaucho, no deja de traslucir, en algunas acotaciones, la supervivencia de la dicotomía sarmientina, pero... desde una perspectiva de cuestionamiento²¹. La intención y el sentido que inspiran el libro²² nos ofrecen una visión contrapuesta a la del personaje gaucho presentado en “El atajacamino”; pero andando el texto, podemos encontrar apreciaciones como éstas: “[...] la idea de que la vida es bella, la esperanza infinita, la fe en el progreso, todos los nobles ensueños del hombre evolucionado no existen aún en la dura cabeza ni afectan el simple corazón del gaucho”. Y esta apreciación le sirve, por una parte, para explicar la que el autor

²⁰ Buenos Aires, Librería y Editorial La Facultad, 1928. (Se citará por esta edición). Libro en el que hay reminiscencias de su encuentro con Güiraldes en Salta; a propósito, el Dr. Roberto García Pinto —el más conspicuo conocedor, y editor, además, de Dávalos—, apunta que éste habría sentido como una “ganada de mano” —no debida estrictamente a tal intención— la publicación de *Don Segundo Sombra* (en el que su autor habría aprovechado mucho de lo que le ofreciera su estadía en Salta, junto a Dávalos) con respecto a *Los Gauchos* (“[...] al anticiparse dos años a [...] [este libro], había desplazado y aun anulado, el probable éxito de uno de sus mejores libros”) En: Roberto García Pinto. “Semblanza y recuerdo de Juan Carlos Dávalos”. En: *Isis o de la Literatura del Norte Argentino*. Salta, Edición de la Fundación Michel Torino, 1984, p. 50. Alejandro Fontenla se hace eco de este comentario en “Juan Carlos Dávalos. La literatura del noroeste argentino” (*Historia de la Literatura Argentina*. Ed. cit., vol 3, p. 500).

²¹ Beatriz Sarlo, con su reconocida perspicacia, destaca en el trabajo al que aludiéramos, como rasgo diferenciador del enfoque de Dávalos, en cuanto al tema “gaucho” y con respecto a las manifestaciones de la literatura litoraleña, la presencia del “gaucho malhechor” (*Op. cit.*, p. 34); pero entiendo —más allá de lo atinado de la observación— que le da una preeminencia que no es tal en la producción davaliana.

²² “[...] considero imperativo —dice Dávalos— como un deber cívico y bello como un antiguo poema de gesta, el estudio directo de tales tipos en su propio medio”. En: *Los Gauchos*. Ed. cit., p. 14.

considera “virtud fundamental” del gaucho: “el desapego a la vida” y, por otra, desemboca en este corolario: “Y lo que sorprende es que siendo ellos tan diferentes de nosotros no sean moralmente inferiores a nosotros”²³. Manifestación palmaria y sin tapujos de la *otredad* del enunciador-autor, detentador del rol de árbitro y modelo del hombre “civilizado”, pero a la vez, descubrimiento ingenuo y sincero (inconcebible en cuanto tal en nuestros días) de la impensada dignidad del *otro*; descubrimiento que implica a la vez la revalorización ética y estética de ese *otro*, voluntariamente asumido como objeto –entrañable, creemos²⁴– de comprensión intelectual y afectiva, y como motivo literario.

Probablemente es el mismo Dávalos quien nos brinda la categoría que, en alguna medida, permite zanjar estas oscilaciones en los criterios de clasificación. En la conferencia a la que aludiera antes, apunta con perspicacia:

Por un error muy lógico de los críticos que para comprender algo necesitan definirlo de antemano, se ha insistido demasiado en el carácter *regional* de mi producción, como si pretendiera reprochárseme el haber hecho siempre una literatura convencional. Yo me defiendo de tal definición alegando que mi obra es más *panteísta* que *regionalista*²⁵.

Y pienso que es esta postura existencial-literaria la que explica, más allá de presuntas filiaciones esquematizadoras o preconceptos ideológicos, la auténtica perspectiva davaliana, que entronca, no cabe duda, con las corrientes de su hora y de su ambiente, pero que también las ignora o las trasciende, procurándoles su propia impronta. Podríamos así recoger a modo

²³ *Ibid.*, pp. 93-94.

²⁴ Y no meramente desde la perspectiva interesada en la conservación de ciertos privilegios de clase, como lo consideran sectores de la crítica, en relación con esta modalidad de *regionalismo*.

²⁵ *Op. cit.*, p. 243, destacado mío.

de síntesis estas coordenadas: la suya es —según propia definición— literatura más *panteísta* que *regionalista* y, consecuentemente, más vivencial que evocativa (rasgo este clave en el *regionalismo* y el *nativismo*). Por otra parte, antes que la intención pedagógica, reformista o mitificadora de los sustratos indígenas, la anima el afán de comprensión, diría hasta de compenetración con ese mundo; y este afán lo lleva, quizá inopinadamente, a invertir sin ningún escrúpulo sus previsibles esquemas ideológicos. Su investidura de hombre “civilizado” no le vedará espontáneos reconocimientos hacia el sector supuestamente “bárbaro”, como éste que dedica “A Serapio Guantay, puestero del cerro de San Lorenzo”: “Viviendo yo en poblado, tú en las breñas,/ sin saber me edificas,/ sin discurrir me enseñas/ con esta noble vida que practicas”²⁶; o poner en tela de juicio las ventajas de la pretendida “civilización”: a propósito de los *gauchos*, reflexiona: “[...] en presencia de su envidiable rusticidad yo no puedo menos sino concluir: ¡Dichosos ellos que se quedaron atrás! Porque no está probado que la dicha sea una conquista de la complicada y fastidiosa vida moderna, y es por demás sabido que el hombre feliz no tenía camisa”²⁷. Y también a destacar la altivez como rasgo caracterizador del gaucho, a través de anécdotas que, incluso, tienen al autor como desairado protagonista²⁸.

Ambivalencia, alternancia, hasta contradicciones aparentes, pero lúcidamente asumidas por nuestro autor; y entiendo que esto es lo propio de una etapa de trascendentales transformaciones como la que se vivía por entonces en el país. Por otra parte, el hecho de haberle tocado asumir, en muchos sentidos, el papel de “adelantado” en el campo literario salteño²⁹, descargó sobre

²⁶ *Ibid.*, p. 159.

²⁷ *Los Gauchos*. Ed. cit., pp. 96-97.

²⁸ Cf. “Carácter”. En: *Ibid.*

²⁹ Sin duda más por determinismos coyunturales, que por vocación vanguardista; es muy citada la confesión del autor al respecto: “[...] la literatura, para la que por mi

su perfil de hombre de letras una serie de responsabilidades fundadoras, imposibles de ejercer desde una postura unívoca e inamovible, reñida además con los supuestos más íntimos de su personalidad. Los aspectos destacados a lo largo de estas reflexiones creo que dan cuenta de nuestra propia responsabilidad, a la vez, como estudiosos de la literatura, frente al imperativo de entroncar las interpretaciones de corrientes y autores, tanto en su contexto epocal, como en el conjunto de la obra toda –en tanto co-texto–, de cada uno de nuestros escritores. En el caso de Dávalos, lo mismo que en el de los escritores *regionalistas* y/o *nativistas*, en general, creo que con frecuencia se desatiende esta exigencia, con lo que se desconoce –a veces por preconceitos ideológicos y/o estéticos– la validez del enorme –y en el caso de nuestro autor, encariñado– esfuerzo de comprensión de un mundo hasta entonces diametralmente *otro*, cuya integración en el mapa humano y cultural del país –lo mismo que la de las propias literaturas *regionales*– no hubiera sido posible ni siquiera como aspiración, sin su precursora avanzada literaria³⁰.

desgracia he nacido, procuré que me fuese siempre lo más leve posible, para que no torciera en mí lo principal, que es la dicha de vivir” (“Mi literatura”, *op. cit.*). No obstante, la ejerció con la convicción suficiente como para “oficializar” –paradójicamente– la figura del escritor “profesional” (ya vigente en el ámbito capitalino), al punto de convertirse en el “Padre de la Poesía salteña”.

³⁰ Conforme a esta premisa, considero que el crítico Alejandro Fontenla es quien ofrece un estudio más ponderado –evidentemente producto de un prolijo conocimiento de la producción davaliana–, en la *Historia de la Literatura Argentina*, a la que estuviéramos recurriendo.

HACIA UN CONCEPTO DE LA LITERATURA REGIONAL

Pedro Luis Barcia

En 1824 Juan Bautista Alberdi viaja a Buenos Aires, con una beca para estudiar en el Colegio de Ciencias Morales. Permanece allí una década. En el invierno de 1834, retorna a su Tucumán natal, con una escala académica en Córdoba para rendir sus últimos exámenes de Derecho en la Docta, y retoma su vuelta al terruño. Va en una diligencia y lleva por compañeros de viaje a Juan Avellaneda y a Mariano Fragueiro. Cuenta Alberdi¹:

Para entretener el tiempo, nos leía don Mariano Fragueiro el *Viaje* del Capitán Andrews, hecho a través de nuestras provincias del Norte, por cuenta de una compañía inglesa de minas, hacia 1825. El señor Fragueiro lo traducía del inglés, al tiempo que lo leía. Nos había leído todo lo relativo a Santiago, a Tucumán, a Salta y hasta Potosí, menos a Córdoba, el país nativo del lector. ¿Por qué omitía lo que más nos interesaba, pues era el pueblo que acabábamos de habitar? De temor de leernos, confesó el señor Fragueiro, la crítica amarga que de muchas cosas de la sociedad de su provincia había hecho el viajero protestante (pp. 455-456)².

Cabría agregar que también omitía el traductor ocasional el capítulo cordobés porque en él, el inglés elogiaba la industriosa

¹ Juan Bautista Alberdi. *Escritos póstumos*. Buenos Aires, Francisco Cruz, 1895 a 1910, t. XV, pp. 261-312. En adelante se citará por esta edición, indicando el número de página.

² El texto aludido es el siguiente: Capitán Andrews. *Viaje de Buenos Aires a Potosí y Arica, en los años 1825 y 1826*. Con una introducción de Carlos A. Aldao. Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1920.

inteligencia y amplitud de criterio del mismo Mariano Fraguero, que ahora veía su nombre escrito en el libro impreso en Londres.

“El libro de Andrews —continúa Alberdi— aunque ligero, está lleno de interés por la época de su viaje” (p. 456). Y sintetiza algunas de las cuestiones que el viajero aborda en los capítulos VI y VII de su obra. Y concluye el párrafo: “El capitán Andrews llamó a Tucumán, con la majestad de su naturaleza física, ‘el jardín del universo’, ‘el Edén del mundo’” (p. 456). No sabemos si se hacía eco de una denominación preexistente o la sugirió el inglés.

Alberdi permaneció en Tucumán desde junio a diciembre de 1834, y regresó entonces a Buenos Aires. Antes de que concluyera aquel año, publicó en la Imprenta de la Libertad, su opúsculo de 29 páginas, titulado *Memoria descriptiva sobre Tucumán*³.

Consideremos ahora lo dicho hasta aquí. El relato evocativo de aquel viaje de retorno a su tierra natal, que citamos, fue escrito por Alberdi en 1872 y publicado póstumamente. Es decir a 38 años de aquel retorno evocado. En cuanto a la *Memoria descriptiva sobre Tucumán* es un texto flojo, pero inicial, fundacional diría, de una línea literaria importante: el nativismo literario en prosa, con la descripción de la provincia natal del autor. Tres años después, con la publicación de “La Cautiva”, incluida en *Rimas* (1837), Echeverría inició la poesía nativista argentina, programáticamente, pues hemos señalado en otros sitios, precedencias del género pero aisladas y no a la luz de una poética explícita como lo hizo el poeta.

Alberdi se ha arrancado de su tierra natal y permanece lejos de ella una década y cuando regresa, anteaicamente retoma su contacto con el suelo y escribe su *Memoria* sobre él. Pareciera cumplir así con uno de los primeros preceptos que hacen posible la literatura regional o provincial, que se sintetiza en la frase de

³ En: *Obras completas*. Buenos Aires, La Tribuna Nacional, 1886, t. I, pp. 53-80.

Rodenbach: "Los escritores de Provincia solo están en condiciones de describir su terruño después de una residencia en la Capital".

Estamos en pleno tema: quien vive inmerso en un medio no está habilitado para percibirlo en sus peculiaridades distintivas. Está dicho por el apotegma, de origen hitita: "El pez no sabe lo que es el agua". Nadie percibe en su originalidad el medio en que ha nacido y vivido, pues carece de capacidad de contraste, generada por el conocimiento de otras realidades diferentes de la suya connatural, que le permitan una comparación contrastiva. Es necesario, pues, que el escritor devenga un extrambientado, o al menos un desambientado. Se le impone tomar distancia del objeto de su consideración. Absorber otros aires y pasear por otros ámbitos. Esta distancia le ofrecerá perspectiva para reconocer la identidad de lo propio y las diferencias y similitudes que guarda con otros espacios y modos de cultura.

Para un escritor, la primera condición para ver y conocer la región nativa en sus rasgos identitarios es la de ser forajido, es decir, "salir, ponerse fuera del ejido" que delimita su natural hábitat. Alberdi aplicó este principio, al ausentarse por diez años de su Tucumania original y vivir en una ciudad como Buenos Aires. La residencia en la capital lo habilitó para percibir lo provinciano. Con el tiempo, habrá de ejercitar, unas veces obligado y otras voluntariamente, otra distancia que favorece la penetración visual en la entraña del país: el exilio. Él vivió en lo que denominó con acierto "el país flotante", en su emigración política. Dirá: "Casi toda nuestra literatura liberal se ha producido en el suelo móvil pero fecundo de esa provincia nómada"⁴.

Una segunda observación capital para quienes predicán que no hay regionalismo literario sin anteísmo. Existe el complejo de Anteo, en esto de la creación regional:

⁴ J. B. Alberdi. "Mi vida privada que se pasa toda en la República Argentina". En: *Obras selectas*. Buenos Aires, La Facultad, 1920, t. IV, p. 470.

En ese primer período de mi vida no fui más patriota por el hecho de pasarlo en el pueblo del país. Los cambios de medio por que pasa la vida de un escritor ausente de su país, determinan otras tantas fases de su patriotismo, sin disminuirlo. En el extranjero el patriotismo se desnuda de todo elemento Chauvin y de todo color y olor local. Pero la ausencia lo eleva y purifica. La patria es vista con menos preocupación y desde un punto de vista más elevado y general⁵.

Así habla quien se llama a sí mismo "El peregrino de su país" (p. 469). Alberdi cumple dos peregrinaciones: en 1824, viaje a Buenos Aires y regreso a Tucumán, dos lustros después y, desde su exilio político a Montevideo, prácticamente hasta su muerte.

"Como no he vivido fuera de mi país, sino para estar mejor presente en él por mis escritos, la historia de éstos formará un libro, originado todo él en la República Argentina: *La vida de un ausente, que no ha salido de su país*"⁶. En rigor, debería haber propuesto el título inverso: "La vida de un presente en su país sin vivir en él".

Hagamos pie de nuevo en la vía por la que Alberdi llega a descubrir lo provincial, que vale tanto como lo regional, para otros casos, apoyándonos en una reflexión de Eugenio D'Ors:

Deberes del paisajista y del costumbrista. El primer deber del paisajista es no formar parte del paisaje. El segundo deber del paisajista es querer al paisaje [...] El natural de un país cumple simplemente con la segunda condición. Dificilmente, con la primera. Necesita para ello haber salido fuera del país y tener trabajada el alma por tales fuerzas universales que le hayan vuelto, en cierto sentido, extranjero en su propia patria.

Tal vez lo que decimos del paisajista pueda decirse del costumbrista⁷.

⁵ *Ibid.*, p. 469.

⁶ *Ibid.*, p. 441.

⁷ En: *Nuevo glosario*. Madrid, Aguilar, 1947, t. I, p. 239.

Sí, y del nativista y del regionalista y del regional.

Recordemos que en el siglo XIX el vocablo "país" tiene más de un sentido. Se habla del "país interior", en acepción general, frente al "país litoral" o "el país mediterráneo". Y, en ámbito más reducido, se menta así a la patria chica: "el país de la selva" de Ricardo Rojas, "el país de Cuyo" de Larrain. Joaquín González, en *Mis montañas*, apunta, con referencia al suelo riojano: "Una larga ausencia de mi país natal me había transformado". El país nacional o el país provincial o regional necesitan de igual experiencia del alejamiento. Güiraldes, Mallea, Borges, Marechal, todos acuñaron casi idéntica frase, después de su primer viaje a Europa: "Cuando vi Europa, vi mi país". Ya está graduado para la comparación y la identificación de lo propio.

En ese exilio o distanciamiento el autor se aleja de la patria chica y la lleva en sí, "como la custodia lleva la hostia", al decir de Güiraldes y la gauchía de alma. Aquí el escritor es un regionalista de alma. Pues la patria anímica es portátil, como decía Heine que la Biblia es para los hebreos: "La patria portátil".

Asociemos una tercera frase a estas consideraciones. Borges, en su conferencia sobre "El escritor argentino y la tradición"⁸, aunque se refiera a la literatura nacional en su exposición, lo dicho es aplicable igualmente a la regional:

He encontrado días pasados una confirmación de que lo verdaderamente nativo suele y puede prescindir del color local: encontré esta confirmación en la *Historia de la declinación y caída del Imperio Romano* de Gibbon. Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el *Alcorán*, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del *Alcorán*, bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe. Fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos;

⁸ *Discusión*. En: *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 270.

en cambio, un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página; pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo: sabía que podía ser árabe sin camellos. Creo que los argentinos podemos parecernos a Mahoma, podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local.

El argumento borgesiano, y todo el pasaje, es cautivante y suasorio, pero falaz. No sé qué edición expurgada de camellos del *Alcorán* leyó Gibbon, porque por el libro sagrado pasan no camellos aislados sino caravanas de camellos, y aun camellas; además, de continuo son elementos de comparación en las semejanzas. En cuanto a Borges, no cabe duda de que había para entonces leído *El Corán*, pero, según sus procedimientos, le pareció más interesante el ingenioso ardid que la verdad a la hora del planteo. La falacia se muestra, *contrario sensu*, por el desfile camellero en el libro porque Mahoma había viajado y conocido otras tierras y advirtió la condición arábica de los camellos, por eso los hace desfilar.

Atendamos ahora a otro aporte en la experiencia de Alberdi en el descubrimiento y expresión de su país provincial. Está a bordo de la diligencia con Fragueiro leyendo pasajes del capitán Andrews sobre Tucumán. El inglés era hombre con experiencia de viajes por otros países y puede señalar lo peculiar de la tierra que describe, por contraste. Alberdi aprende de él a aplicar su pupila comparativa a la propia tierra de la cual estaba desambientado. Describe la comarca natal estimulado por un extranjero. Andrews se convierte en su profesor de óptica, de visión sobre lo propio.

Quizá, la primera antología descriptora de regiones deba hacerse espigando en los textos de los viajeros. No necesariamente, como hemos dicho, ingleses. Hemos hecho el ejercicio y es fructífero, en muchos aspectos. Carlos Aldao, el meritísimo traductor de tantos viajeros ingleses por nuestro país a la lengua española, tal vez sea quien anticipó lo que venimos

sosteniendo, en 1918, en el prólogo de uno de los más vivaces libros sobre nuestro país: *Las pampas y los Andes* del capitán Francis Bond Head:

Para las nuevas generaciones argentinas, se esfuman y borran en la lejanía las escenas descriptas por el autor, con minuciosidad de detalles nunca abordados por escritores nacionales, sencillamente porque formaban parte del ambiente. Eran cosas naturales y corrientes, sabidas por todos, de manera que no llamaban la atención del observador nacional⁹.

La observación acertada de Aldao ha sido aprovechada por muchos ensayistas argentinos que no se han acordado de señalar el origen del apuntamiento.

Podríamos abundar en este punto comparando la visión que de Tucumán tienen Andrews (1825) y Alberdi (1834), y resultaría reveladora la aproximación a través de una década que las distancia. Pero digamos, en síntesis que la *Memoria descriptiva de Tucumán* es hija del viaje a Buenos Aires y del retorno y de la lectura de un viajero.

El primer texto nativista prosado no es pampeano, es tucumano. La pampa logrará pocos años después, su presencia poética en "La Cautiva". Esta región pampeana se afirmará gradualmente, con las "Armonías de la pampa" de Bartolomé Mitre, ("A un ombú", "Santos Vegas" y "El caballo del gaucho"), de 1838; el escolarizado poema al ombú de Luis Domínguez, de 1843; las "Composiciones nacionales", de Juan María Gutiérrez, escritas entre 1838 y 1844, y que constituyen el mejor aporte, estéticamente hablando, a la estética nativista de la primera generación romántica, después de Echeverría. A estos primeros aportes, Gutiérrez sumará un par de textos nativistas de materia legendaria indígena: "Caicobé" e "Irupeya". Son dos piezas

⁹ *Las Pampas y los Andes*. (Trad. Carlos A. Aldao). Buenos Aires, Biblioteca "La Nación", 1918, p. 9.

interesantes porque, además, inician el indianismo entre nosotros, es decir la estimación de los asuntos indígenas como elemento de mera creación estética, frente al indigenismo, que supone actitud de denuncia por la injusticia ejercida contra el aborigen.

Echeverría trabaja, desde 1841 un par de poemas de asunto histórico nacional, que editará en 1849: *Insurrección del Sud y Avellaneda*. En ellos el nativismo afirma un mojón más: la historia de la región, sumada ahora a la geografía. Dos regiones están aquí representadas: la pampeana y la tucumana. Para ambientarse en ésta, que Echeverría desconocía, se valió de la *Memoria* de su amigo y discípulo Alberdi.

En tanto, ha avanzado imperialmente una expresión regionalista particular, la gauchesca, que ejerce dos fuertes reducciones: una es restringir la poesía regional a lo pampeano y la otra, reducir lo argentino al gaucho. El mismo José Hernández, en su trabajo sobre el "Camino trasandino" que acompañó a la edición del folleto *El gaucho Martín Fierro*, en cambio habla de tres regiones: la chaqueña, la cordillerana y la patagónica, más allá de la pampeana en que se anima el drama de su personaje.

En los años '80, surge otra denominación, la de criollismo. Rafael Obligado, con sus *Leyendas nacionales*, abre el mapa poético del nativismo regionalista: Santos Vega encarna la pampa; la del cacuí, Salta; el Yaguarón, el Paraná; la Mulánima, La Rioja.

Otro integrante de esta generación, Martiniano Leguizamón, marca dos posturas sucesivas: en la primera reduce lo criollista al gauchismo y en un segundo momento, amplía sus postulados hacia un nativismo o regionalismo literario no acotado a un ámbito solo.

Por entonces, se produce lo que se ha llamado "el advenimiento de los Andes a la literatura" con *Mis montañas* (1893) de Joaquín V. González. Luego, la incorporación de las islas del Delta —iniciada por Marcos Sastre— y enriquecida por *Un viaje al país de los matreros*, de Fray Mocho. Mitre define

como “la toma de posesión en nombre de la literatura” de la Patagonia a la obra *La Australia argentina* de Roberto J. Payró. Pocos años después, Eduardo Talero en *Voz del desierto* (1907) ensayará, desde Neuquén, precisamente, darle voz al desierto austral. Decía: “No está bien pintar aquí cielos extraños, mientras estén inéditos estos que cubren el continente dulce en que nacimos”.

Carlos Quiroga, en su ensayo *El paisaje argentino en función del arte*¹⁰ dice: “Cosa distinta de una simple conciencia territorial, elaborada con el conocimiento científico de datos geográficos, es una conciencia territorial estética argentina” y agregaba:

Los regionalistas argentinos están realizando una función política y social, aunque sus propósitos sean puramente literarios. Social porque al revelar tipos y paisajes facilitan el conocimiento y despiertan la simpatía, la admiración, la caridad, el amor, en suma, entre los argentinos de los más apartados lugares. Realizan así, los regionalistas, una función de simpatía connacional y humana, una función, en fin, de nobilísima democracia¹¹.

Así se va integrando un país hecho de países, de querencias, de pagos, de regiones y zonas, en una suma nacional.

Literatura del Interior

Entre las muchas dicotomías en medio de las que vivimos y nos debatimos los argentinos, la planteada entre Buenos Aires y el Interior es una de las más antiguas y conflictivas en nuestra realidad histórica, política, económica y estética. Ella funde todos los regionalismos en una sola unidad, el Interior, confrontada con la cabeza de Goliat, Buenos Aires. Y es una de las que

¹⁰ Carlos Quiroga. *El paisaje argentino en función del arte*. Buenos Aires, Tor, [s.a.], p. 8.

¹¹ *Ibid.*, p. 69.

mejor revela la deformación óptica que ha regido el país. Bastaría con plantearse la cuestión de la designación de "pajuerano", aplicada al que es de tierra adentro, cuando debió ser "padentreano". O, como comenta un ensayista, los letreros de los trenes en Retiro, que parten de Buenos Aires hacia el país mediterráneo dicen, paradójicamente: "Para afuera", cuando van rumbo al corazón del país.

Por supuesto la denominación de *Interior* es arrasadora de diferencias regionales, es una falacia designativa porque unifica, indiferenciadamente, lo que es rica y fructuosamente diverso. Desde un punto de vista de confrontación política, es útil en cuanto aglutina a todo el resto de país, en una misma creatura vastísima, frente a la Ciudad Puerto. Cosmópolis versus el Interior. A su vez, cabría preguntarse de qué Buenos Aires se habla, según sean las perspectivas de Borges, Marechal, Mallea, Arlt, Gálvez, y así parecidamente.

En 1910, cuando el centenario grande, Enrique Banchs, con notable acierto escribió una obra, *Ciudades argentinas*, que quedó sin editar en libro. En ella el poeta fijó la realidad de las principales ciudades del interior en el año 1910, para que quedara un claro contraste de esa realidad frente a la capital que, por entonces, devoró la atención casi de todos, como si cifrara el país¹².

Definir simplistamente la literatura del interior en oposición con lo porteño es limitativo, reductivo y deformante. Es entrar en un juego perverso. Aunque, claro, podemos recordar la reivindicación del planteo de las dos Argentinas, sugerido por Pedro Henríquez Ureña: la Mediterránea, que comienza en Córdoba, y la Litoral¹³.

¹² Enrique Banchs. *Ciudades argentinas*. En: *Prosas*. Compilación y estudio preliminar de Pedro Luis Barcia. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1983, pp. 1-236.

¹³ Pedro Luis Barcia. "Pedro Henríquez Ureña y los debates de la revista *Sur*". En: *Ponencias de la Semana Internacional en Homenaje a Pedro Henríquez Ureña en el cincuentenario de su muerte. 1946-1996*. Ed. Jorge Tena Reyes. Santo Domingo, Secretaría de Estado de Educación, Bellas Artes y Cultos, 1996, pp. 100-140.

Literatura provincial

Aunque los conceptos de región y de provincia no se identifiquen en nuestro país —salvo quizá, el caso de Misiones que por sí misma agota una región—, pues nuestras regiones son supraprovinciales, las cuestiones que plantean sus derivados *provincialismo* y *regionalismo* son las mismas, en cuanto a actitudes, prejuicios, etc, según veremos.

Los romanos llamaron “provincia” al “dominio en el que se ejercía la autoridad de un magistrado”. Ese dominio podía ser real o concreto, es decir, en cuanto indicaba una competencia sobre una circunscripción territorial. Eran países conquistados militarmente por Roma.

No siempre, en la historia de la cultura occidental, la provincia significó una disminución de nivel o una desestimación en su misma apelación a algo sujeto o dependiente de un centro de poder cultural. Bastaría con recordar el caso de Provenza, donde se generó toda una revolución cultural (concepto del amor cortés y demás) y poética de honda y persistente influencia hasta nuestros días (Ezra Pound, Eliot; entre nosotros y en su medida, Enrique Banchs).

La provincia es una delimitación política, en tanto la región supone una demarcación más compleja y en cuya composición intervienen diferentes elementos, que podría sintetizar en:

1. Lo natural geográfico.
2. Los varios sustratos (el indígena, por ejemplo).
3. Lo histórico.
4. Lo lingüístico.

El concepto de lo “regional” es más real, abarcador y genuino que el de lo “provincial”, que es convencional y posterior al de región, pues la región es preexistente a lo provincial.

El adjetivo “provinciano” suele tener varias acepciones, dos de ellas, fundamentalmente descalificadoras y hasta despectivas, pues suponen desvaloración. Veámoslas.

1. Aceptación temporal o histórica: alude a lo retrasado, lo no actual, aquello que ha quedado atrasado en el tiempo; retrógrado, anquilosado, reacio a acompañar los cambios dinámicos que la realidad propone. Es lo no moderno, en una de las acepciones de uso actualizado del término. Por decir lo menos, es lo conservador.

Estéticamente, sugiere un desfase respecto de las estéticas vigentes, un anacronismo en la poética. Esta posición se da a partir de un fuerte neofilismo que confunde lo nuevo con un valor, lo nuevo con lo bueno, y la cronología con la axiología. No es un mal argentino, sino general de Occidente, aunque nosotros lo profundicemos.

2. Es una acepción asociada a la óptica. Supone desde dónde se mira y cómo mira. Lo provinciano es aquello que responde a la llamada "mentalidad de campanario", para la cual la altura de la torre de la iglesia local es el *summun* de altura posible y el punto más alto para toda referencia. Mucho va de torre a torre. Montaigne, hombre universal, vivía en provincia y en una torre, pero ésta cumplía dos condiciones: tenía una ventana abierta a cada punto cardinal y sus paredes internas estaban forradas de libros leídos por su dueño. Ventanas y biblioteca.

En esta acepción no se trata de ubicación, sino de actitud.

Literatura regionalista

El término "región" es indefinido. *Regio, regionis*: límite, frontera, zona, dominio, comarca. Y la latitud regional varía: en lexicografía, se denomina diccionario regional tanto a uno de americanismos como a uno de cuyanismos.

Diegues Junior¹⁴ la define como "un área caracterizada por elementos que le confieren cierta homogeneidad". Claro que no es lo mismo una región "natural" que una región "cultural".

¹⁴ Cit. por Ezequiel Martínez Estrada. En: *Diferencias y semejanzas entre los pueblos de América Latina*. México, Universidad Nacional Autónoma, 1962, p. 390.

Cabría recordar los elementos constitutivos de una región cultural, que es la que nos interesa. Al respecto, adopto las sugerencias de Fairchild, en su *Diccionario de sociología*, reelaborando su propuesta:

1. El factor espacio, cierta unidad geográfica, y comunidad de flora y fauna.
2. Un centro de referencia y flexibilidad de límites.
3. Un cierto grado de homogeneidad en relación con algunas características básicas.
 - 3.1. Historia: tiempo histórico interno, memoria intrínseca de ello.
 - 3.2. Costumbres, usos, instituciones, economía.
 - 3.3. Lengua: peculiaridades regionales (fonéticas, léxicas, etc.)
 - 3.4. Concepción del mundo, percepción de la realidad.
 - 3.5. Sustratos míticos y patrimonio legendario.
 - 3.6. Sustratos indígenas
4. Aspectos estructurales o funcionales que dan posición dominante a la región.
5. Una unidad de punto de vista desde el que se da coherencia a la región.
6. El mínimo posible de contradicciones, conflictos, superposiciones en su seno.
7. Una interrelación entre sus constituyentes que los asuma y asocie.

Todo ello genera un estilo cultural de la región. La distinción entre estos estilos permitiría el trazado de un mapa cultural con diversidad de regiones en nuestro país.

La noción de "región interior" es la que ha prevalecido en las propuestas cartográficas entre nosotros. Tradicionalmente, se ha hablado de regiones del Noroeste, del Noreste, de Cuyo, del Centro y del Litoral (por ejemplo Berta Vidal de Battini). No obstante, ellas cambian, según las ópticas. Por ejemplo, en nuestros días se está hablando de "la región lingüística del Nuevo Cuyo", y acaba de concluirse un *Atlas lingüístico del Nuevo Cuyo*, elaborado bajo la dirección del Dr. César Quiroga Salcedo, de la Universidad de San Juan. O la clásica distinción en cinco

regiones propuesta por Vidal de Battini para la lengua, ha sufrido replanteos, por parte de María Beatriz Fontanella de Weimberg, quien subdivide la región Litoral en tres, no subregiones, sino regiones plenas: la del Litoral, propiamente dicha (Entre Ríos, Corrientes y Santa Fe), la Bonaerense (la Provincia de Buenos Aires y parte de la de La Pampa), y la Patagónica (del sur del Río Negro hasta Tierra del Fuego).

Éstas son regiones interiores. Pero se habla también de regiones que exceden los límites de un país. Es el caso de lo que Héctor Tizón llama la "región del Alto Perú".

La división en regiones interiores o ámbitos, o áreas, o zonas, según las diversas denominaciones, presentan coincidencias generales entre nuestros folclorólogos que son quienes se han aplicado más sostenidamente a estudiar estas cuestiones. Para Félix Coluccio, el mapa se integra con los ámbitos: noroéstico, chaqueño, central, cuyano, litoral, pampeano y patagónico. Para Augusto Raúl Cortazar: cuyano, patagónico, central, de la selva, litoral, pampeano, noroéstico y jujeño.

Bernardo Canal Feijóo habló de "áreas de tonada". Esta denominación reaviva planteos que avanzaron en la década del cuarenta entre nosotros, con trabajos iniciales de Juan Álvarez y continuados por lingüistas como Bixio, Fontanella de Weimberg, etc.

En tanto, Julián Cáceres Freyre asocia las regiones a los sustratos indígenas o a la presencia de elementos aborígenes: el Norte quichuizado, el Litoral y el bosque guaranitizados y la Patagonia araucanizada¹⁵.

Olga Fernández Latour de Botas publicó un interesante Atlas de la cultura tradicional argentina¹⁶, que no ha merecido la atención debida. Hay que volver sobre él. Cuando diseñamos una Biblioteca de la Cultura Argentina, de la que solo se

¹⁵ *The Crafts of Argentina*. Washington, [s.c.], 1981, 43 p. y mapas.

¹⁶ Buenos Aires, H. Senado de la Nación, 1994.

publicaron diez tomos, del centenar previsto, incluimos una serie de *Antologías culturales regionales*, que serían ocho, pero solo se editó la del Litoral, a cargo de Eugenio Castelli. El dibujo era el país como una suma de regiones culturales. Cada tomo incluía: la geografía, los cronistas de la región, los viajeros, flora y fauna, leyendas, cuentos y casos folclóricos, cancionerillo folclórico, cuentos y poemas nativistas breves, costumbres típicas, tradiciones, creencias, sitios y lugares característicos, hechos de la historia chica regional y aspectos del habla.

Literatura regional es la que nos sitúa por sus alusiones en una región determinada. Puede ser escrita en dicha región o no. Mucha de la literatura regional es producto de la evocación y del recuerdo cuando el autor vive exiliado de ella. Pero no es regional una obra por el mero hecho de ser compuesta en ese ámbito regional. Radicado un escritor en el seno de una región puede escribir sobre realidades distantes y ajenas al dintorno, en el que vive y trabaja.

Las nominaciones no aluden a lo mismo. Quisiera aquí establecer un distingo esencial entre literatura regionalista y literatura regional. El regionalismo literario o la literatura regionalista suponen un grado de exasperación, un acentuar, por el sufijo, lo regional. Este apoyar el pedal del "ismo" puede llegar a la hipertrofia. La literatura regionalista es producto de un profesionalismo de lo regional. El regionalismo genera una literatura "regionalizada" por decisión del autor, limitada a la región, centrada en ella. Es programática y poéticamente consciente de que abunda –y su imperativo es abundar– en rasgos específicos, distintivos de la región.

El adjetivo *regional* puede tener tres niveles semánticos:

1. *Meiorativo*: significa que con él se exalta ponderativamente lo regional.
- 1.1. Es una forma de afirmación de la identidad de la región, de la lealtad a la propia sustancia.

- 1.2. Exalta el compromiso ético de rescatar lo regional, como parte de una afirmación de patria: "El propósito literario se torna así en obra de patriotismo", dice Joaquín V. González.
- 1.3. Es rescate de lo que corre riesgo de perderse para siempre. "Lo argentino se va". Esta frase aparece en un poema argentino de Rafael Obligado y en un ensayo de Martiniano Leguizamón: "Lo argentino se va. Es urgente salvarlo, antes de que se pierda para siempre" (el regionalismo literario). La expresión, en prosa y en verso, tiende a "fijar" en el fluir irremisible del tiempo, lo de ayer. Es una manifestación indirecta de derrota.
2. *Peiorativo*: supone actitud descalificadora para aquello a lo que se aplica.
 - 2.1. Califica de "menor" a la literatura que adjetiva, una literatura de segundo nivel. Es una *capitis diminutio*. Aplica una suerte de minusvalía del producto literario.
 - 2.2 Es la literatura de cabotaje, de vuelo o de navegación interior, sin proyección exterior, ni posibilidades de trascender a las aguas de ultramar. Literatura de consumo interno.
 - 2.3. Es una literatura pintoresca, curiosa, típica, de color local. Acentúa la concitación abigarrada de elementos regionales, como en una tienda de artesanías. Aun exige al lector "competencia regional", para develar las claves y comprender alusiones, guiños y sobreentendidos. Esto limita la producción literaria a un consumo endogámico regional.
 - 2.4. Es un refugio de resentimiento generado por varias razones: la postergación o marginación padecida frente al centralismo porteño; la reacción frente al avance uniformador hegemónico de la globalización que va sometiéndolo todo a su rasero moldeado. Es una literatura que nace del complejo, y no de la salud creativa.
 - 2.5. Es el recurso de quien no puede hacer otras cosa, que no sabe cómo alcanzar trascendencia en la obra, y encubre

esta limitación con una falsa libertad electiva de optar por recluirse en lo regional.

3. *Descriptivo u objetivo*: lo regional no es ni bueno ni malo, simplemente, es.

Las dos primeras acepciones, la *meiorativa* y la *peiorativa*, opuestas, coinciden en que aluden a la misma realidad: *la literatura regionalista*. La tercera acepción, la objetiva o descriptiva, corresponde a *la literatura regional*.

La literatura regionalista, como producto, o el regionalismo literario, en cuanto estética, como el rey Midas, convierten en regional cuanto tocan y todo lo reducen a esa esfera. Hay un regionalismo literario espontáneo, natural en las posibilidades del escritor. Pero el verdadero regionalismo es profesional. El autor, como Bufón que se calzaba puños de encaje para escribir al estilo neoclásico, se viste poncho –salteño, araucano, pampay, bajo este palio protector y motivador, se lanza a escribir.

El regionalista se cree justificado con consideraciones como éstas de Carlos A. Quiroga¹⁷:

Frente al cosmopolitismo racial y literario, el país ejerce su propia defensa biológica del nativismo, para conservar la unidad de su conciencia y sus más características modalidades. Pues el regionalismo de raza y territorio (forma de nacionalismo) es un fenómeno social. Es aún, más profundo y fundamental: un fenómeno biológico, porque mediante él se defiende el país de su propia disgregación, de su amenazadora y alarmante anarquía ideológica, racial y política.

Enunciamos las limitaciones que suele padecer la literatura regionalista:

1. Se ata a una estética de base romántica apoyada en el color local.

¹⁷ *Op. cit.*, pp. 70-71.

2. Tiende al exhibicionismo colorista y al pintoresquismo.
3. Prefiere el descripcionismo que acaba por tragarse todo: "Se los tragó la selva".
4. Predomina en ella el énfasis sentimental ponderativo.
5. Adopta el gesto desdeñoso y excluyente de lo ajeno.
6. Contiene excesivas notas nostálgicas. Tono elegíaco.
7. Practica el culto al pasado. Gerontofilia y neofobia.
8. Se place en el encaracolamiento en lo propio, la cerrazón cultural. La región como valva protectora.
9. Acentúa el espíritu de campanario cultural.
10. Tiene el temor de las influencias: lo exterior es nocivo.
11. Tiende a la tipificación psicológica en la narrativa.
12. Exige una enciclopedia regional en el lector.

En fin, rasgos que recuerdan aquella afirmación absoluta y despistada de Giovanni Papini de que para entender *La divina comedia* hay que ser monárquico, católico y florentino. Lo mismo, aplicado a lo regional: ser salteño nativo, si no mestizo, etc.

Literatura regional

Corresponde a la acepción objetiva o descriptiva, la que no maneja prejuicios meiorativos ni peyorativos. Es la literatura que se apoya en las materias regionales para encarnar la expresión personal del autor y proyectar una dimensión universal a los temas de la obra. Aplica el lema del Club de Roma: "Pensar globalmente y actuar localmente". Es glocal.

Su base de despegue hacia la índole del hombre es un lugar geográfico, una historia localizada, unos motivos tradicionales. La región, para la literatura regional, no es un jergón para una siesta estética: es un trampolín hacia otras dimensiones. Es una ventana al mundo. No es aislacionista, es integradora. Cumple con aquello de: "Hay que honrar al padre, a la madre y a Virgilio".

La literatura regional es el nombre verdadero de la literatura, porque toda obra es regional, nace en un tiempo, en un lugar, en una región. Ahonda en el suelo del hombre y con ello se universaliza. Mitifica esta piedra, este arroyo, este campesino. Eso hacen "A un domador de caballos" de Marechal, que esencializa y aun teologiza una faena gaucha; los poemas de Molinari; que estilizan los motivos criollos; la naturaleza y la índole humana, en los textos de Castilla; la esencialidad de hombre y paisaje en "Luz de provincia" de Mastronardi; la visión dramática de las criaturas en Tizón; el aislamiento espiritual y cultural y el ánimo purgativo de *Zama* y "Aballay" de Di Benedetto, etc.

Hay una querencia regional y un alma universal, esto lo asocian los grandes autores. La universalización de lo regional es el resultado final del tratamiento de las realidades inmediatas.

La construcción de la región se hace por dos vías: el discurso crítico que considera su categoría literaria y por medio de la creación que se apoya en esa tierra fértil. La obra literaria lograda nos ayuda a recortar y percibir como unidad una región. La consideración diacrónica de la literatura regional muestra cómo lo cortical se ha ido asimilando en profundidad. Se advierte una creciente estilización de los elementos paisajísticos y un aligeramiento de la carga pintoresca.

Luis Emilio Soto invierte la expresión de Spranger: "regiones de vivencias", por "vivencias de regiones". Esto alude a una profundización anímica, honda, de los elementos regionales por parte del creador. El escritor integra estos elementos en una dimensión interior, lírica, en la que se consuma un "apropiamiento" de lo regional y al asumirlo le da trascendencia humana general. La región asimilada, hecha similar a sí, hecha materia de su espíritu: calvetizada, barbierizada, mastronardizada, ramponizada. Esto es, finalmente, lo que indica la frase de Atahualpa Yupanqui: "El hombre es tierra que anda". Ya no es una realidad externa a sí, sino parte integrante de su identidad anímica.

Hay dos actitudes simbólicas para indicar que se lleva lo original, los orígenes, por el mundo. La de los romanos que portaban consigo los penates y un puñado de su tierra natal. La de los egipcios —más procaces y aptos para la televisión argentina— que se tomaban los testículos y decían: “Donde van éstos, va la patria”. Pues se trata de hacer parte de sí, de lo constitutivo del espíritu, lo regional.

Claro que un texto puede leerse regionalizadamente o universalmente. Esto depende de la apertura de la pupila del lector.

Un escritor puede situarse en varias posiciones. El “enterrado”, el que no tiene perspectiva sobre su tierra. El “desterrado”, quien alejado de su tierra la recuerda con nostalgia; el “desarraigado”, que está como la flor del aire, con las raíces sin tierra, y que ha perdido su base nutricia; el “conterrado”, que en la diáspora de su tierra la porta consigo porque ha sabido asumirla.

Debemos distinguir entre la regionalidad de corteza y la de meollo. A esta aludió Güiraldes cuando habló de “gauchía de alma”. Cuando el varón ha hecho suyo un haz de virtudes gauchas, ellas se hacen su yegua madrina para orientarlo siempre en la vida, aunque no vista calzoncillo cribado ni bota de potro.

Unamuno sintetizó bien este hallazgo de lo universal al ahondar en lo propio, con conciencia humana:

Es dentro y no fuera donde hemos de buscar al Hombre; en las entrañas de lo local y lo circunscrito, lo universal: y en las entrañas de lo temporal y pasajero, lo eterno. Fuerza de cada particular recinto no hay sino el espacio geométrico, abstracción de frías teorías euclideanas y metaeuclidianas; fuera de nuestra hora de dolor o goce no hay sino el tiempo matemático; la infinitud y la eternidad hemos de ir a buscarlas en el seno de nuestro recinto y de nuestra hora, de nuestro país y de nuestra época¹⁸.

¹⁸ “Arte y cosmopolitismo”. En: *Contra esto y aquello*. Madrid, Espasa, 1965, p. 124.

Dejemos de lado la sabida frase del conde Tolstoi sobre aldeas y universalidades. Atendamos a otra, vecina, de William Blake: “Ver en una gota de agua la vastedad del mar y en un grano de arena, el desierto infinito”. Es decir, saber mostrar, desde el poeta, o saber verlo, desde el lector, el mundo desde la propia región. “Buscad el centro, decía Pascal, y la circunferencia se trazará por añadidura”. Ese centro puede ser la región y la circunferencia el mundo. Que así sea.

LA LITERATURA DE IDEAS DEL NOROESTE ARGENTINO

Raúl Armando Bazán

1. Tragedia histórica argentina

Dice un pensador argentino, Víctor Massuh, que la tragedia en la historia se manifiesta de diversos modos. Uno de ellos ocurre cuando sus actores se juegan por una causa pero concluyen fortaleciendo la causa contraria. Esto ha sucedido en la Argentina. Las provincias a través de guerras civiles y de tratados interprovinciales sustanciados durante treinta años, consiguieron organizar la república federal según el texto explícito de la Constitución sancionada en 1853. Pero ese sistema fue desvirtuado en el comportamiento político por avances del gobierno nacional y falta de reacciones apropiadas de las provincias, proceso que nos ha conducido a la vigencia de una república unitaria. Así, pues, todos los caminos conducen a Buenos Aires: las decisiones políticas, la organización económica, la difusión y circulación de los bienes culturales. Esta realidad que desmiente normas constitucionales expresas ha contribuido a distorsionar la explicación del proceso histórico referido a la construcción de la nacionalidad. Al respecto, prevalece una versión porteño-céntrica que subordina el protagonismo del país interior y reduce lo regional a un rol periférico.

Este falseamiento de la óptica histórica determina que se haya invertido la secuencia cronológica que condujo a la formación de la nación. En rigor, la entidad nación fue el último capítulo de nuestra organización como sociedad política. La declaración de la Independencia, concretada el 9 de julio de 1816 en San Miguel de Tucumán, fue un acto de soberanía de las Provincias Unidas de Sudamérica con vista a un proyecto continental que hiciera de todos los distritos hispanoamericanos

una gran nación, la Patria Grande Americana, según el pensamiento de los fundadores de la emancipación como Miranda, Bolívar y San Martín. Tanto es así que a partir de aquella solemne declaración —apunta Pérez Amuchástegui—, el Redactor del Congreso pone el acento sobre lo americano y omite por completo lo rioplatense.

Fracasado el proyecto bolivariano de la “anfictionía” americana por acción de los sentimientos nacionalistas, se organizaron las patrias nacionales. En la jurisdicción del vasto Virreinato del Río de la Plata se formaron repúblicas: Paraguay, Bolivia, Uruguay y Argentina. Ésta adoptó diversas denominaciones: Provincias Unidas del Sud, Confederación Argentina y finalmente Nación Argentina, según la fórmula incorporada al artículo 1° de la Constitución sancionada en Santa Fe.

Si nos atenemos a los datos objetivos del proceso histórico, en nuestro territorio primero existieron las regiones: Tucumán, Cuyo, Río de la Plata, Gran Chaco y Patagonia con distintos niveles de desarrollo cultural.

Antes de la conquista española las comunidades aborígenes del Tucumán habían accedido a la cultura del bronce cuando los pueblos rioplatenses estaban anclados en el estado del nomadismo propio de los cazadores y recolectores. Luego, la conquista *Inka* concretada a partir de 1470, organizó la zona andina en forma de provincias o curacazgos y construyó un camino pavimentado, el *capacñan*, que se prolongaba desde Jujuy hasta Mendoza.

Al producirse la conquista española, la Corona castellana reconoció esa realidad preexistente y organizó las jurisdicciones políticas en forma de gobernaciones, capitanías generales y corregimientos de dimensión regional. Así nacieron la Gobernación del Tucumán (1563), el Corregimiento de Cuyo (1565) y la Gobernación de Buenos Aires (1617). En ese marco nacieron las ciudades o municipios sufragáneos con cabeza en los Cabildos indios.

La minoría blanca cruzó su sangre con el estrato aborígen en un proceso de mestizaje que dio forma a la sociedad criolla,

realidad antropológica y cultural distinta de sus vertientes constitutivas. Ella protagonizó el proceso emancipador en funciones de conducción y de masa de apoyo militar y económico. Sin esa adhesión popular, la revolución de la independencia habría sido un desafío imposible.

Cuando algunos de nuestros escritores quisieron indagar las claves de nuestro proceso de formación nacional, negaron validez a la tradición cultural indo-hispánica. Sarmiento acuñó la antinomia de "civilización o barbarie" y personificó en los caudillos la tradición retrógrada que habríamos heredado de España. Alberdi, por su parte, menospreció al criollo nativo y propuso mejorarlo cualitativa y cuantitativamente propiciando una política de inmigración europea calificada. En su clásico libro *Bases* dijo que "haciendo pasar al gaucho por el mejor sistema educativo no lograríamos en cien años elevarlo a la condición de un obrero inglés que trabaja, consume y vive dignamente". Los europeos traerían la civilización en sus hábitos en forma más eficaz que a través del libro.

Esa concepción iluminista que apuntaba a abrogar la Argentina criolla para convertirla en una nación próspera, industrial y moderna con el aporte de Europa y los europeos, entrañaba una contradicción con los datos de la realidad. Basta con señalar que todos los congresistas reunidos en Santa Fe, que nos dieron la organización constitucional y entre quienes había talentos esclarecidos, por sangre y por cultura eran exponentes de la Argentina criolla, y se habían formado en las universidades de Córdoba, Chuquisaca y San Felipe fundadas en el tiempo colonial.

2. González y el rescate de la tradición nacional

La refutación de esa filosofía social progresista y utilitaria, que desdeñaba las vertientes culturales de la tradición, fue la tarea asumida por escritores y pensadores del Noroeste. Cronológicamente, el primero de ellos fue Joaquín V. González,

riojano, nacido en 1863. En pleno auge del positivismo, escribió a los 25 años un libro fundamental *La tradición nacional* (1888), donde reivindicó la herencia histórica del pasado indígena y colonial, y patentizó la importancia del paisaje nativo como factor modulador del hombre nativo. “Pienso –dijo– que nuestras tradiciones [...] ofrecen a nuestra literatura tesoros inagotables de belleza” y sugirió a los escritores nacionales que abrevaran en esa fuente en vez de consagrarse a celebrar las glorias de ajenas civilizaciones o de culturas exóticas. Envío un ejemplar de la obra al Gral. Bartolomé Mitre, máximo historiador del siglo XIX, quien le contestó con una conceptuosa carta donde le decía: “*La tradición nacional* era un libro que faltaba en mi biblioteca [...] La lectura atenta que de él he hecho [...] ha afirmado mi juicio respecto de su valor intrínseco como producto literario y trabajo de pensamiento bajo la inspiraciones sanas de un patriotismo ilustrado”. Y más adelante, agregaba: “le diré que es el primer trabajo que en su género se haya hecho entre nosotros con sinceridad, con amor y con ilustración”.

Cinco años después, este polígrafo y estadista notable, publicó su obra clásica *Mis montañas* (1893), donde evocó con emoción estética y prosa cristalina sus recuerdos de infancia, las costumbres y tradiciones de su provincia y un retrato físico y casi místico de su paisaje. Con este libro González demostró la riqueza temática que ofrece la tradición como fuente nutricia de la literatura argentina. Su compromiso y sentido de pertenencia con un pasado histórico que sentía como propio, fue manifestado poco después en su *Manual de la Constitución Nacional* (1897). Ahí sostiene que los elementos constitutivos de la nación son la tradición histórica, la unidad étnica, el territorio y el patrimonio común de costumbres, lengua, religión y aspiraciones de convivencia en común.

Un coetáneo suyo y condiscípulo en la Universidad de Córdoba, Adán Quiroga (1863-1904) exploró el legado cultural indígena y la saga histórica de la conquista con varios libros importantes aparecidos a fines del siglo XIX y comienzos del

siglo XX: *Calchaquí* (1897), *La Cruz en América* (1902), entre otros. Estas obras son precursoras de estudios sistemáticos que vinieron más tarde sobre las culturas aborígenes en los campos especializados de la arqueología y el folclore.

3. Ricardo Rojas y la filosofía de la nacionalidad

Un nombre fundamental en la literatura y la docencia universitaria salido del Noroeste es el de Ricardo Rojas (1882-1957). Nacido en Tucumán, de padre y madre santiagueños, su infancia, su formación y sus devociones intelectuales transcurrieron en Santiago del Estero. Se trasladó a Buenos Aires para estudiar Derecho, carrera que no llegaría a completar. Pero su robusta inteligencia, su talento creativo y su amor por las cosas de la tierra lo convirtieron con el tiempo en una figura consular de la cultura argentina. Recuerdo haberlo visto en una sesión pública de la Academia Nacional de la Historia, en la sede del Museo Mitre, donde su figura robusta impresionaba como un patriarca criollo.

Luis Alen Lascano ha dicho con propiedad que la obra de Rojas contiene una filosofía de la nacionalidad. El mismo consideraba que su personalidad era un símbolo donde se conjugaban la impronta nutricia de la tierra y la conciencia histórica de un pasado asumido con amor. En su libro *Blasón de Plata* (1912) escribió: "Las naciones no reposan en la pureza fisiológica de las razas sino en la emoción de la tierra y la conciencia de su unidad espiritual creada por la historia, por la lengua, por la religión y por el destino compartido colectivamente". En su sentir, la sociedad criolla es producto de la fusión de dos razas progenitoras, la aborígen y la española, y esa síntesis creada por el mestizaje superaba los falsos dilemas de "civilización o barbarie" —planteado por Sarmiento—, los odios políticos de unitarios y federales, que traspiran desdén por la realidad americana. Nosotros debemos asumir nuestro pasado como hombres de América. Así explicaremos la lucha del indio

con el conquistador en defensa de su tierra, del criollo con el realista por la libertad, del federal con el unitario por la constitución y del nacionalismo con el cosmopolitismo por la autonomía espiritual. Quienes menoscabaron el núcleo originario de la nacionalidad, despreciando al indio, al español y al gaucho dejaron a la Argentina sin defensa ni expresión.

Toda su obra, expresada en títulos como *El país de la selva* (1907), *Blasón de Plata* (1912), *Eurindia* (1924), es un canto a la tierra y a la tradición cultural indoamericana. Y en su obra *La restauración nacionalista*, publicada en 1909, formuló todo un programa pedagógico tendiente a afirmar en las jóvenes generaciones la conciencia de compromiso con su patria. Su propuesta de rescatar el acervo tradicional se justificaba plenamente: "Medio siglo de cosmopolitismo en la población, de capitalismo europeo en las empresas, de abdicación en el pensamiento político y de enciclopedismo en la escuela oficial no favorecen la preservación del espíritu nacional". Era urgente rescatar el propio pasado para definir nuestra personalidad. Ello no significaba anclarse en la propia historia cerrando la inteligencia a los grandes temas de la cultura universal. Con bella imagen Rojas definió el paradigma: en nuestra tierra está plantado el árbol tenaz cuyas raíces se hunden en el suelo pero su ramaje se halla abierto a las alturas.

4. La cultura en el saber popular

Alberto Rougés (1880-1945), tucumano, es una de las figuras descollantes que el Noroeste ha dado a la cultura nacional. Doctorado en Ciencias Jurídicas en la Universidad de Buenos Aires, regresó a su provincia natal para vivir en ella hasta su muerte ocurrida poco después de ser elegido rector de la Universidad Nacional. Escribió un libro fundamental en la bibliografía filosófica, *Las jerarquías del ser y de la eternidad* (1943). Sus ideas han sido estudiadas por Alejandro Korn, Francisco Romero y Diego F. Pró, autor este último de una

excelente biografía. Pero esa especulación en la esfera más elevada de la reflexión filosófica no le hizo apartar la vista de las cuestiones vinculadas con la tradición y el saber popular. Conocemos sus ideas tanto por el prólogo que compuso para la antología de *Cantares Tradicionales del Tucumán*, recopilada por Juan Alfonso Carrizo (1937) como por su nutrida correspondencia editada hace poco por el Centro Cultural que lleva su nombre. Lucía Piossek de Zucchi ha compuesto un enjundioso estudio sobre esta faceta del pensamiento de Rougés en su libro *Pensamiento Argentino* (1988).

Rougés, miembro de la Generación del Centenario, conceptúa que las generaciones anteriores, especialmente la positivista del '80 incurrió en el pecado del "futurismo" con el prejuicio de que el pasado es algo que sin más debe ser superado y olvidado, englobando en ese tiempo histórico lo indígena, lo hispano colonial y la tradición gauchesca. Él y los hombres de su generación sintieron la necesidad de buscar raíces para definir el alma o la personalidad nacional. Juzgan que los millones de inmigrantes entrados al país hasta 1914 han colaborado eficazmente para el progreso económico de la tierra que buscaron para construir su destino, pero sin proponérselo desdibujaron los perfiles de la sociedad receptora desvalorizando sus tradiciones. Hay en esta Generación del Centenario un rebrote romántico de corte herderiano dirigido a rescatar el *folk-geist*, el espíritu del pueblo o el alma nacional. En el pensamiento de Rougés podemos discernir tres aportes que plasmaron la tradición cultural del norte argentino: el aporte indígena, el aporte español a través de sus mejores expresiones, y el aporte colonial que es una síntesis de los anteriores. Esto lo decidió a apoyar y estimular la pesquisa del folclorólogo catamarqueño Juan Alfonso Carrizo en su tarea de recopilación del cancionero literario del Noroeste. En una carta suya del 25 de mayo de 1936 que dirige a Carrizo le dice:

Qué extraña cosa es esta ceguera de las ciudades para esta poesía que vive en la memoria del pueblo. Lejos del falso

esplendor de la civilización material, de la ostentosa riqueza... aquí en las campañas del norte, está lanzando tal vez su resplandor postrero el gran Siglo de Oro español. Sería una vergüenza para nosotros dejarlo morir. Y la única manera de evitar su muerte es enseñarlo en nuestras escuelas, enseñar a valorarlo como un tesoro sagrado, más digno de admiración que nuestros rascacielos y nuestras chimeneas. Ese gran tesoro —dice en *Educación y tradición*— se ha conservado en la memoria de los hombres de campo, transmitido de boca en boca, de corazón en corazón, viajando a través de los años para llegar hasta nosotros como que en él se encuentran algunas piezas de poesías juglarescas del siglo XVI. España no trajo solamente la concupiscencia de los conquistadores sino también el legado poético del Siglo de Oro, que nuestros paisanos del medio rural lo convirtieron en su propio lenguaje para expresar sus sentimientos.

La historia, sostiene Rougés, es una totalidad sucesiva donde se conjugan el tiempo pasado, el tiempo presente y el tiempo futuro. Y cuando llevados de la tentación futurista, queremos ignorar el pasado, estamos mutilando el ser histórico de una nación.

5. La región como sustento de la identidad nacional

Bernardo Canal Feijóo (1897-1982) es una personalidad cimera en el mundo de la letras regionales y nacionales. Nació en Santiago del Estero en cuyo Colegio Nacional hizo el bachillerato, se graduó de abogado en la Universidad de Buenos Aires y volvió a su tierra, a la que brindó los frutos de sus iniciativas culturales y de su indagación intelectual. Promovió la creación de “La Brasa” (1925), institución que congregó a los hombres más representativos del quehacer literario, artístico y científico, “a los que creen que la cultura es una justificación de la vida” como reza el *Manifiesto* de su autoría. En esa primera etapa de su trayectoria compuso poemarios inscriptos en el marco de la vanguardia literaria: *Penúltimo poema del fútbol* (1924) y *Dibujos en el suelo* (1927).

En los años '30 inclina su preocupación por el estudio de las raíces culturales de su tierra y de los problemas sociales de la región mediterránea, donde se patentizaban las huellas trágicas que el progreso material había impreso en los hombres y en el paisaje. Fruto de esa reflexión fue la luminosa conferencia que dio en Catamarca en 1945 sobre "Los problemas del pueblo y de la estructura en el Norte Argentino", publicada por la Comisión de Extensión Cultural del Instituto del Profesorado.

¿Cuáles son sus revelaciones sobre el Norte Argentino? En su sentir, la disposición objetiva de las cosas de la naturaleza y los rasgos identificatorios tradicionales de carácter étnico-social, cultural y económico, revelan una homogeneidad sustancial que caracteriza diciendo: "no hay en el grandioso país argentino región tan histológicamente integrada por encima o por debajo de los límites interiores formales como ésta del Norte". Siendo ello así, ¿en qué consiste el drama de la región? En el hecho histórico de provincias que perdieron su unidad estructural tanto por ufanías localistas como por el plan del progreso material ejecutado desde Buenos Aires, que fracturó la circulación regional y ató la suerte de las provincias a la hegemonía política metropolitana. Conceptúa empeño inútil esperar que las soluciones a los graves problemas sociales, educativos y sanitarios que aquejan a la región vengan desde Buenos Aires, si las provincias que la constituyen no demuestran que están dispuestas a ayudarse a sí mismas. Considera que esas unidades políticas, las provincias, son "pequeñas ficciones deficientes y contingentes" que no han sido capaces de resolver el aprovechamiento de los recursos naturales propios para ponerlos al servicio de su gente. Ésta emigra en busca de trabajo a otros centros productores del país, desarticulando las familias campesinas. Mientras asistimos al curioso espectáculo de gobiernos que se conflictúan por problemas de límites, no se advierten iniciativas concretas para poner esas tierras al servicio del hombre nativo. ¿Cuál es el único camino para superar la frustración regional? Recuperar el comportamiento regional, planificar mediante la concertación interprovincial el desarrollo

de los recursos naturales y humanos. Canal Feijóo no se quedó en la explicitación teórica del problema regional. Quiso unir la teoría con la acción y, con ese propósito, promovió la reunión de un congreso en Santiago del Estero (año 1946) para estudiar los problemas estructurales de la región Noroeste y formular una planificación orientada a su desarrollo social y económico definida por la sigla PINOA (Planificación Integral del Noroeste Argentino). El objetivo se cumplió, pero, como sucede tantas veces, el poder político desatendió las propuestas del conocimiento científico.

El pensamiento de Canal Feijóo no se agota en la teoría y la problemática de la región NOA. Octavio Corvalán hace un abordaje integral de sus ideas en el libro *Bernardo Canal Feijóo o la pasión mediterránea*, editado en 1988 por la Universidad Nacional de Santiago del Estero. Según este autor, la idea iluminativa que anima su pensamiento es la frustración de nuestro destino como nación. "Hay un desfase entre los ideales y la realidad, entre la teoría y la práctica". Canal señala esas contradicciones con dolor y con decreciente optimismo a medida que avanza su reflexión.

Es la suya una historia que se apega a la tierra, desde su configuración física hasta el tipo de hombre que la habita, más las alternativas políticas, sociales, militares y religiosas que ha sufrido a lo largo del tiempo. No quiere acumular datos y documentos. Para su indagación confía en su intuición y sólo después busca la corroboración en el documento. Si éste confirma su sospecha se siente en condiciones de arriesgar una teoría, pero nunca parte de una teoría para ir a buscar la confirmación en los hechos.

En el libro *Teoría de la ciudad argentina* (1951) abarca en su reflexión a la nación entera. Estudia cómo fueron fundadas nuestras ciudades y qué clase de voluntad impulsaba a los fundadores, y desarrolla una magnífica disquisición sobre la constitución somática y formal de un país pensado hacia fuera aplicando el plan del progreso que desdeñó los desajustes con la

realidad histórica anterior. Llevado por estas meditaciones sobre progreso y tradición, desembocará naturalmente en su tesis sobre *La frustración constitucional*, libro publicado en 1958 cuando Canal estaba radicado en la Capital Federal.

Su vasta bibliografía como poeta, dramaturgo, ensayista y folclorólogo, que es en sustancia la de un pensador de los problemas nacionales, mereció el reconocimiento de los más autorizados círculos académicos y obtuvo premios nacionales. Radicado en Buenos Aires desde 1947 fue incorporado como miembro de número de la Academia Argentina de Letras, institución que llegó a presidir hasta su muerte.

Sus ideas siguen teniendo plena vigencia para los argentinos en la medida en que escapemos de la tentación de los universalismos abstractos y —ahincados en el regionalismo “modo de sabiduría sustancial”—, estemos en aptitud de asumir la cultura, que consiste en asumir nuestro ser y realizarnos plenamente en “lo que somos”. La lección más profunda que nos legó Canal Feijóo es el desafío de construir una nación basada en la realidad histórica propia, que es el único camino para lograr autenticidad. Aventemos la ilusión de parecernos a modelos extranjeros y de preocuparnos sobre cómo nos ven los de afuera, actitud que denota un vasallaje cultural.

Cierro esta reflexión con el convencimiento de que esta concisa glosa de los escritos de Joaquín V. González, Ricardo Rojas, Alberto Rougés y Bernardo Canal Feijóo, trasunta una doctrina esclarecedora sobre las condiciones efectivas para la existencia de una verdadera Patria.

Bibliografía

- Alberdi, Juan B. *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*. Buenos Aires, Estrada, 1949. Hay numerosas ediciones.
- Bazán, Armando Raúl. “Americanismo y nacionalismo en la emancipación sudamericana”. En: *Revista de Historia de*

- América*, N° 112. México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, junio-diciembre 1991.
- . *La cultura del Noroeste argentino*. Buenos Aires, Plus Ultra, 2000.
- Canal Feijóo, Bernardo. *De la estructura mediterránea argentina*. Buenos Aires, Editorial López, 1948.
- . *La frustración constitucional*. Buenos Aires, Losada, 1958.
- . *Teoría de la ciudad argentina*. Buenos Aires, Sudamericana, 1951.
- Corvalán, Octavio. *Bernardo Canal Feijóo o la pasión mediterránea*. Santiago del Estero, Universidad Nacional de Santiago del Estero, 1988.
- Fundación Miguel Lillo. *Alberto Rougés. Vida y pensamiento*. Tucumán, 1993.
- González, Joaquín V. *El juicio del siglo*. Prólogo de Julio V. González. Rosario, Editorial Rosario, 1945.
- . *La tradición nacional*. Buenos Aires, Hachette, 1957.
- . *Mis montañas*. Buenos Aires, Edición Homenaje de la Universidad de La Plata, 1963.
- Piossek de Zucchi, Lucía. "Rougés y la tradición". En: *Pensamiento argentino*. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, 1988.
- Pró, Diego. *Alberto Rougés*. Buenos Aires, Ediciones Valles Calchaquíes, 1957.
- . "Joaquín V. González". En: *Anuario de Historia del Pensamiento Argentino*, Tomo 2. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Instituto de Filosofía, 1965.
- Rojas, Ricardo. *La argentinidad*. Buenos Aires, Roldán Editores, 1916.
- . *Blasón de plata*. Buenos Aires, Diario *La Nación*, Libro del Centenario de Mayo, 1910.
- . *Eurindia*. Buenos Aires, Roldán Editores, 1924.
- . *La restauración nacionalista*. Buenos Aires, Editorial Facultad, 1922.
- Rougés, Alberto. "Educación y tradición". Prólogo al libro de Juan Alfonso Carrizo. *Antología de cantares tradicionales del Tucumán*. 1945.

OBJETOS Y SUEÑOS: DOS POLOS DE LA ESCRITURA DIBENEDETTIANA

Marta Elena Castellino

1. Introducción

El objetivo del presente trabajo es aproximarnos a la originalidad de la escritura dibenedettiana, que se elabora en relación con los estímulos de su época, pero con acentos personalísimos. Para ello se han seleccionado las novelas de la década del '60: *El silenciero* (1964) y *Los suicidas* (1969), en las que son especialmente visibles ciertos datos del mundo moderno que el autor reelabora, a su modo, para darnos su propia metáfora existencial.

Y en relación con estos textos se estudiará especialmente la polaridad sueños / objetos, algo así como dos planos de una escritura influida en igual medida por el afán objetivista y por los aportes del psicoanálisis, ecuación posible —como dice el autor en la nota que precede a *El silenciero*— “[...] en alguna ciudad de América Latina, a partir de la posguerra tardía (el año 50 y su después resultan admisibles)”¹.

Esta indicación espacio-temporal que nos sitúa y hace casi contemporáneos el tiempo de la acción y el de la escritura nos remite a otro aspecto digno de tener en cuenta, cual es la posibilidad de encontrar en el texto supuestamente novelesco, rasgos de la autobiografía, género que se caracteriza precisamente por la identidad (al menos pretendida) entre autor, narrador y

¹ Antonio Di Benedetto. *El silenciero*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 1999, p. 15. En adelante se citará por esta edición, indicando sólo el número de página.

personaje². Este posible autobiografismo nos suministra otra clave de acceso, relacionada con la anterior, que nos ayuda a penetrar en la complejidad de la narrativa de Antonio Di Benedetto.

2. El escritor en su contexto

Antonio Di Benedetto se nos presenta como un representante genuino del proceso de transformación que experimenta la novela contemporánea a partir de la segunda mitad del siglo XX. Este fenómeno es verificable en las literaturas europeas y también en la argentina, en la cual Noé Jitrik señala, hacia 1955, el surgimiento de “una literatura de ruptura y de contenido, cuya forma se ha liberado de la vacilación”³.

El clima intelectual tan particular, que se afirma en la década del '50 a favor del complejo juego de tensiones históricas y sociales que teje por entonces la vida argentina (signada por la antinomia peronismo / antiperonismo) encuentra su expresión literaria en un grupo de escritores que algunos denominan “los enojados” y otros, “los parricidas”, a quienes corresponde, según Luis Gregorich, “el mérito de haber fijado la autonomía del género novelesco dentro de una literatura nacional todavía no completamente desarrollada, y el elevar hasta niveles de estimable universalidad la calidad técnica y la proyección de los asuntos y los temas”⁴.

Esta promoción novelística se caracteriza, a grandes rasgos y sin desconocer las diferencias individuales, por la

² Identidad que algunos teóricos del género, como Bajtin, niegan. También Leonor Arfuh habla de la “incoincidencia esencial entre *autor* y *narrador*, resistente inclusive al efecto de ‘mismidad’ que puede producir el nombre propio”. En: *El espacio biográfico; Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 52.

³ Noé Jitrik. *La nueva promoción*. Mendoza, Biblioteca San Martín, Cuadernos de Versión, 1959, p. 15.

⁴ Luis Gregorich. “La narrativa de la Generación intermedia”. En: *Capítulo: Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, CEAL, 1968.

experimentación de nuevas técnicas narrativas, por el impacto que sobre ella ejercen tanto la filosofía existencialista como el psicoanálisis, por la incorporación de distintos discursos sociales (como el de los medios de comunicación masiva) y por la asunción de una postura crítica frente a los problemas nacionales y continentales, sin excluir cuestionamientos filosóficos (transidos de angustia) sobre el *ser* del hombre en un mundo atacado de “modernidad”. Es precisamente este marco de cambio y ruptura a distintos niveles el que nos permite situar la trayectoria personal del escritor mendocino.

3. A la búsqueda de nuevas soluciones expresivas

Muchos de los rasgos arriba mencionados se reconocen de forma inequívoca en la narrativa de Di Benedetto. En efecto, son los suyos personajes angustiados, representantes de los temores y obsesiones característicos del hombre contemporáneo, para quien el mundo es cuanto menos incompresible, si no absurdo. Es por ello que en la prosa dibenedettiana, en esas narraciones que el autor llega a calificar de “delirios”, lo real y lo fantástico coexisten, sin solución de continuidad y siempre con una intención significativa que va más allá del texto mismo. Se advierte así el esfuerzo por instaurar un ámbito de lectura simbólica, con clara intencionalidad ética. Del mismo modo, es visible una continua preocupación por ir afinando el instrumento expresivo, a través de la experimentación de distintas técnicas narrativas o aun tomadas de otras artes, como el cine y el periodismo⁵, todo ello en la síntesis personal y originalísima.

⁵ Al respecto, cf. Marta Elena Castellino. “Antonio Di Benedetto y los medios de comunicación social”. En: *Literatura: espacio de contactos culturales. Cuartas Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*. Tucumán, Asociación Argentina de Literatura Comparada, 1998. Tomo II, pp. 825-840.

Con todo ello, Di Benedetto no hace sino inscribirse en un proceso de transformación que, en las letras europeas —particularmente francesas— recorre los caminos del objetivismo y el denominado *nouveau roman*. Mientras ganan campo las teorías conductistas que reducen la realidad psicológica a una serie de comportamientos ajustados mecánicamente y observables exteriormente, en literatura toma cuerpo la pretensión de registrar el comportamiento externo de los personajes con una imparcialidad de cámara fotográfica⁶. Jean Bloch Michel destaca este intento de prescindir de la anécdota: “en estas condiciones los elementos constitutivos de la novela serán, de ahora en adelante, de dos órdenes [...] los objetos [y] la novela en sí misma”. La novela será así “no la historia de la aventura acontecida a uno o varios personajes, sino la aventura misma de la novela que se está haciendo”⁷; del mismo modo, el oficio de *hacer* novela se convertirá “en un arte de la mirada, en la descripción atenta, pero limitada, de lo que veo”⁸. Alain Robbe-Grillet, uno de los más conspicuos representantes de la “nueva novela”, también describe la tarea del novelista en términos “objetales”, al afirmar su intención de destruir el viejo mito de la profundidad de los sentidos ocultos tras la superficie del mundo fenomenológico; así, la descripción objetiva que nos presenta en sus textos será la visión de las cosas observadas a través del objetivo de una cámara fotográfica. Nos encontramos con lo que Varela-Jácome denomina “un universo objetal”: un mundo “compacto, sólido, inmediato”⁹ que nos habla de una nueva forma de realismo, distinto del decimonónico.

En 1958 la Biblioteca San Martín de Mendoza reúne en un volumen dos relatos de Di Benedetto: “El abandono y la

⁶ Cf. Benito Varela-Jácome. *Renovación de la novela contemporánea*. Barcelona, Ediciones Destino, 1967, p. 386.

⁷ Jean Bloch-Michel. *La “nueva novela”*. Madrid, Guadarrama, 1968, pp. 21-22.

⁸ *Ibid.*, p. 22.

⁹ *Op. cit.*, p. 387.

pasividad" (escrito en 1954) y "Declinación y ángel", que da título al libro. Se trata de su experimento más osado en lo formal; el escritor es consciente de esto y encabeza el volumen con una "Declaración del autor" donde anticipa su técnica narrativa. Por su parte, en el prólogo titulado "La literatura experimental de Antonio Di Benedetto", Luis Emilio Soto resalta el significado de estas búsquedas que ensayan, en el primero de los cuentos, "un esquema de relato desprovisto de explícita cohesión argumental", en el que el conflicto de un marido abandonado se hace patente a partir del "poder de sugestión que irradian los objetos familiares, testigos inmóviles y mudos"¹⁰.

Esta "literatura experimental", como la describe su autor, sería asociada más tarde con el *objetivismo* de Natalie Sarraute y Robbe-Grillet. Di Benedetto ha declarado, sin embargo, que su texto fue escrito sin que tuviera "la menor idea de que en Francia o en cualquier parte estuviese en marcha [...] un movimiento de tales características"¹¹.

El segundo de los relatos del volumen, por su parte, pone de manifiesto esa relación con el cine que aparece como otra constante de la narrativa dibenedettiana, en cuanto traspone a la acción narrativa el ritmo de la pantalla, y emplea la técnica del "ojo de cámara" para acumular ante el lector rápidas imágenes que componen una suerte de relato multidimensional y lograr así, como destaca Juan Carlos Ghiano, "una nueva visión de lo cotidiano"¹².

¹⁰ *Declinación y ángel*. Mendoza, Ediciones Bilingües de la Biblioteca San Martín, 1958.

¹¹ David Martínez. "Presencia de un narrador mendocino". En: *La Nación*. Buenos Aires, 14 de julio de 1963.

¹² Juan Carlos Ghiano. "Nueva visión de lo cotidiano". En: *La Prensa*. Buenos Aires, 19 de octubre de 1958.

4. Las novelas de la década del '60

Como ya se señaló, Antonio Di Benedetto publica en los años '60 dos novelas, cuyos lazos y trabazones íntimas aún no han sido totalmente puestas de relieve por la crítica (por ejemplo, la meditación sobre el género policial, que en *El silenciero* se enuncia en forma de poética y en *Los suicidas* se pone por obra, aunque con alguna contradicción flagrante respecto de los principios enunciados). También merece destacarse el hecho de que estos textos parecen contener en forma más explícita que otros anteriores, ciertas referencias autobiográficas. Esta creación de un *espacio biográfico* a través de algunas estrategias de auto-representación particulares, aparece como un rasgo más de la búsqueda de sentido a que el sujeto contemporáneo se ve compelido¹³. Parece apropiado referirse a ellas con el nombre de *autoficción* y si bien no es del caso relevarlas exhaustivamente en este trabajo, baste sin embargo mencionar algunas que hacen a la idea central de cada novela.

En *El silenciero* asistimos a la peripecia, con algunos ribetes tragicómicos, de un escritor hipersensible, acosado por el ruido de una ciudad moderna. Quizás la afirmación con que Di Benedetto culmina su "Autobiografía" escrita a pedido de Günter W Lorenz¹⁴: "Prefiero la noche. Prefiero el silencio"¹⁵, no sea suficiente para avalar la pretensión autobiográfica; sin embargo asistimos al despliegue de otros temas característicos de nuestro autor, como la reflexión sobre el arte de escribir en toda su profunda implicancia, casi metafísica; el recurso a una "épica de la cotidianidad" que concede importancia a lo cotidiano y vulgar de la existencia ordinaria

¹³ Como señala Leonor Arfuch: "La puesta en cuestión del sujeto autónomo, autocentrado y transparente de la metafísica moderna y la correlativa noción de un sujeto descentrado (posestructuralismo) o constituido en torno a un vacío (Lacan) tenía necesariamente que poner en cuestión las formas canónicas del relato autobiográfico". *Op. cit.*, p. 12.

¹⁴ Para su libro *Diálogo con América Latina*. Valparaíso, Pomaire, 1972. El diálogo con el autor mendocino abarca las pp. 109-140.

¹⁵ *Ibid.*, p. 109.

de seres humanos ordinarios, estética de la trivialidad influida por la del cine neorrealista italiano; o la permanente duplicación de planos, la coexistencia de realidad y fantasía.

Los suicidas, por su parte, se ocupa de un tema de profunda resonancia autobiográfica relacionado con la obsesión del suicidio tanto como con la propia profesión del autor, mientras va enlazando distintos casos policiales de muertes voluntarias, con la aventura *real* de los protagonistas –dos periodistas– y con reflexiones de índole filosófico-alegórica, como el “Interludio con animales”. Pero la indagación a que procede el periodista-narrador no es una búsqueda vulgar, sino toda una aventura, tan minuciosa como una pesadilla: la aventura de un hombre ante cuyos ojos la realidad se convierte en una especie de rompecabezas en el que ingresan distintos tipos de piezas: los testimonios de los familiares de los suicidas, los aportes de Bibi, las redacciones de los alumnos de Julia, los diarios y cartas de los muertos, las fotografías... los hechos concretos pero también los sueños.

4.1. *Objetos y sueños*

En la primera de estas novelas de la década del '60, Di Benedetto continúa con la modalidad narrativa objetivista en la medida en que el narrador –de primera persona– nos da más bien una visión opaca, exterior, que vela los sentimientos para limitarse a lo observable: “Comienzo a cumplir los requisitos del noviazgo” (p. 97) y parece desligarse de sus propias percepciones para presentarlas como ocurrencias de algo ajeno a sí mismo. Por ejemplo, *objetiva* su dolor creciente ante el acoso de los ruidos y lo convierte en una manifestación independiente e ingobernable: “La granizada retumbaba en mi cabeza. La vena le tomó un miedo receloso y palpitaba en cuanto presentía la descarga” (p. 115). Lo no humano llega a convertirse en una ominosa realidad, en función de la idea central de la novela: el proceso de alineación y descentramiento de un hombre perseguido por presencias ingobernables, objetos independizados

—pesadillas modernas— cargados de resonancias, dotados de poderes: “Las cosas temidas, si se apartan de nosotros, al ser nombradas regresan, porque confunden la mención con el llamado” (p. 29). Además, los sucesos se conocen por el mudo testimonio de los objetos: “—En el alambre del patio hay un saco con la solapa arrancada. ¿Le pegaron?” (p. 51), y esos mismos objetos, por una suerte de metonimia, se convierten en signos de la interioridad de los personajes: “—No, usted, como el saco, está desgarrado por algo” (p. 31).

La pregunta que se plantea entonces es cómo se conjuga esa forma de narrar sólo los aspectos observables de la conducta humana (conductismo o *behaviorismo*) con la influencia de los hallazgos del psicoanálisis, también operante en la escritura dibenedettiana, que atribuye importante papel a los contenidos del inconsciente. Aparentemente opuestos, estas dos marcas epocales se conjugan a favor de la irrupción de los *sueños*. Me propongo examinar de qué forma estos segmentos narrativos de raíz onírica funcionan como una forma de apertura al interior de una conciencia que aparece a primera vista escamoteada a partir de un modo narrativo que transfiere a los *objetos* el peso de la acción.

4.2. *El plano onírico*

Uno de los hallazgos del psicoanálisis, con Freud a la cabeza, fue la importancia dada a la interpretación de los sueños, como medio de aproximación al inconsciente personal (Freud) o colectivo (Jung). También propone la asimilación entre sueños nocturnos y ensueño diurno, con lo que se articula un vasto panorama de análisis¹⁶. Este ensueño se relaciona también con la creación poética.

¹⁶ Como destaca Leonardo Castellani, “El problema de la naturaleza psicológica del ensueño, después de atravesar toda la historia de la Psicología desde Platón, ha sido resuelto por Freud [...]: el ensueño es un despertar parcial que consiste en una construcción simbólica de engramas recientes movidos por un afecto y tendientes a

Las modernas teorías de la ficción ponen de relieve esta afinidad, al destacar que tanto ésta como los sueños son “creaciones de mundo”¹⁷ y por lo tanto, pueden señalarse similitudes entre los mecanismos de creación y la tipología de una y otros. Ambos comparten igualmente un lenguaje rico en símbolos¹⁸.

Los sueños han ocupado siempre un lugar importante en la narrativa dibenedettiana (recordemos, por ejemplo su famosa novela *Zama*) y se convierten en tema explícito en *Los suicidas*¹⁹: además de algunas teorizaciones y referencias a Freud²⁰, se ofrecen dos ejemplos típicos de sueños con claras resonancias simbólicas, largamente recurridos por el psicoanálisis: las imágenes del padre y el estar desnudo. Pero es en *El silenciero* donde se conjugan con particular maestría estos dos modos narrativos: el del objetivismo y el de los contenidos inconscientes manifestados en los sueños.

una expresión subjetiva o desreal del propio Yo”. Y agrega: “El ensueño es el guardián del sueño, utiliza imágenes de la vigilia próxima (imágenes frustradas que han asomado a la conciencia y han sido sumergidas), es construido por la imaginación, es movido por la afectividad, es un juego libre como la poesía, es incoherente como la locura y tiene elementos adivinatorios porque hace emerger los sustratos profundos del alma: esto es lo que sabe la ciencia de hoy del ensueño”. En: *Psicología humana*. Mendoza, Ediciones Jauja, 1997, pp. 347-348.

¹⁷ Cf. Evangelina Moral Padrones. “Ficcionalidad, mundos posibles y sueños”. En: *Castilla. Estudios de Literatura. Boletín del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura*. Nº 24. Universidad de Valladolid, 1999, p. 129 ss.

¹⁸ Jung, al igual que Freud, parte de la idea de que los sueños son el producto más característico y rico del inconsciente humano, una constelación de símbolos y arquetipos. El sueño es la fuente más frecuente y universalmente accesible para la investigación de la facultad simbolizadora. Cf. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona, Caralt, 1984, p. 22. También Bachelard, en sus estudios sobre la imagen poética, parte de la ensoñación, de los contenidos oníricos. Cf. por ejemplo *La poética de la ensoñación*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

¹⁹ Buenos Aires, CEAL, 1987, 125 p. En adelante se citará por esta edición, indicando el número de página.

²⁰ “[...] conservo vagas nociones de Freud: el temor del niño a ser devorado en la cuna, el canibalismo del padre como símbolo de autoridad y de poder, el tótem, creo, por algo que tiene que ver con el incesto” (p. 43); “Cuando las nuevas generaciones alcancen la edad de sufrir y padezcan la persecución de los sueños ¿en sus sueños tendrán brujas medievales o haploides de fantaciencia?” (p. 44).

“Anoche ha venido el gran gato gris de mi infancia. Le he contado que me hostiliza el ruido. Él ha puesto en mí, lenta e intensamente, su mirada animal y compañera” (p. 27). Con estas palabras, el “silenciero” de Antonio Di Benedetto instaura –en medio del crudo acoso de los objetos– una dimensión onírica y nos suministra una clave de lectura del texto todo. Resalta en primer lugar algo que es rasgo corriente en la narrativa del mendocino, cual es el recurso a la simbología animal, ya presente desde su primer contario, titulado precisamente *Mundo animal*. Textos que el autor denomina “alegorías”, que tienen mucho de parábola²¹, y que podrían equipararse a sueños, si tenemos en cuenta lo que afirma Leonardo Castellani, en el sentido de que “Desde el punto de vista técnico, el problema que se plantea a lo inconsciente es bastante análogo al problema de la invención literaria resuelto en la alegoría o en la parábola. De una y otra parte se utiliza una aptitud muy primitiva y muy general de nuestro psiquismo”²².

En cuanto al animal, en este caso gato, puede asociarse con el tótem primitivo, esa “alma selvática” de cada uno de que habla Jung²³, pero lo que más llama la atención es la forma en que esta imagen onírica se instala en medio de la narración con independencia –diríamos– del soñante. Así se instaura un nuevo pacto de lectura, un nuevo juego que nos permite conocer el

²¹ Cf. Marta Elena Castellino. “Inquietud religiosa y discurso parabólico en *Mundo animal* de Antonio Di Benedetto”. En: *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*. N° 3. Mendoza, 1995, pp. 35-53.

²² Freud. Mendoza, Ediciones Jauja, 1996, p. 109.

²³ “Muchos primitivos suponen que el hombre tiene un ‘alma selvática’ además de la suya propia, y que esa alma selvática está encarnada en un animal salvaje o en un árbol, con el cual el individuo humano tiene una cierta clase de identidad psíquica”. En: Carl Jung. *Op. cit.*, p. 21. Y también: “La mayoría de nosotros hemos transferido al inconsciente todas las asociaciones psíquicas fantásticas que posee todo objeto o idea. Por otra parte, el primitivo sigue dándose cuenta de esas propiedades psíquicas; dota a animales, plantas o piedras con poderes que nosotros encontraríamos extraños o inaceptables”. *Ibid.*, p. 39.

interior del narrador protagonista no a través de su mediación consciente, sino a través de la irrupción, epifánica²⁴, de ciertos contenidos inconscientes que sus sueños materializan. En ello radica su interés y su funcionalidad significativa más que en la cantidad de páginas destinadas a narrarlos o presentarlos. En efecto, muchos de ellos son apenas imágenes, pero dotadas de alto poder simbólico, como “las brujas” que “cuchicheaban en un rincón del cielo raso” (p. 133) y que anuncian al protagonista —nuevo Macbeth— el crimen por cometer.

La reflexión que este sueño motiva en el narrador protagonista de *El silenciero* es también altamente significativa: “De día pensé que me faltaban, hasta en el sueño, dones de ambición de héroe, ya que nunca me había asimilado a Ulises” (p. 133). No es inocente la relación con la epopeya clásica, porque este hombre, perdido en un mundo objetual es, a su modo, un héroe que cumple su ciclo de resonancias míticas en el escenario que sus sueños construyen²⁵ y donde se verifican con claridad los mecanismos de enmascaramiento y de compensación atribuidos a éstos²⁶.

²⁴ “[...] el aspecto inconsciente de cualquier suceso se nos revela en sueño, donde aparece no como un pensamiento racional sino como una imagen simbólica”. En: *Ibid.*, p. 19.

²⁵ Juan José Saer en el “Prólogo” que precede a *El silenciero*, y haciendo referencia también a otras dos novelas de Di Benedetto (*Zama* y *Los suicidas*) descrea de la posible relación con la épica: “los que hacen derivar la novela de la épica, con buenas razones históricas probablemente, deberían darse por vencidos: en esta trilogía poco común, las chafalonías melodramáticas y morales de la épica ya no tienen cabida. Los personajes de Di Benedetto se debaten, apagadamente podría decirse, clavados a su imposibilidad de vivir, como un insecto todavía vivo en una lámina de naturalista, por la punta hiriente de alguna obsesión, la esperanza irrazonable, el suicidio, los ruidos” (pp. 8-9).

²⁶ “A menudo —dice Jung— me ha sorprendido la forma atormentadora con que los sueños parecen evadir una información concreta u omitir el punto decisivo”. En: *Op. cit.*, p. 60. Y también: “[...] he sugerido que los sueños sirven de compensación. Esta suposición significa que el sueño es un fenómeno psíquico normal que transmite a la conciencia las reacciones o impulsos espontáneos del inconsciente”. *Ibid.*, p. 64. Feud señala asimismo otros dos mecanismos desfiguradores del sueño: *condensación*,

En efecto, en los sueños suelen aparecer con relativa frecuencia ciertas imágenes que Freud llama “remanentes arcaicos” y Jung, “arquetipos” o “imágenes primordiales”. Dos de ellas, que me interesa relevar ahora a propósito de *El silenciero* (aunque también podría hacerse a propósito de *Zama*), son la idea de los gemelos, que desemboca en la noción del doble o *alter ego* y la *aventura mítica del héroe*.

Como bien han señalado los mitólogos, la aventura heroica universal “siempre se refiere a un hombre poderoso o dios hombre que vence el mal [...] y que libera a su pueblo de la destrucción y la muerte”²⁷. Joseph Campbell, en *El héroe de las mil caras* (1949)²⁸, diseña un itinerario que incluye, entre otras instancias, una serie de pruebas, el cruce de sucesivos umbrales, el encuentro con algún principio femenino, de signo positivo o negativo, y el descenso a los infiernos. En su cruzada en pos de liberar al mundo de los ruidos –“su aventura contra el ruido es metafísica” (p. 172), diagnostica Besarión–, el protagonista de *El silenciero* también cumple con varias de estas etapas del peregrinaje ritual: ante todo, se le presenta con evidencia la idea de un *límite*, cuya trasposición influirá en el desarrollo posterior de su vida: “la vereda de mi casa marca el límite del recelo: más allá pueden encontrarse planteadas las condiciones definitivas para una lucha” (p. 19). Una vez inmerso en su aventura, conoce a Nina y se casa con ella, tanto Penélope que espera amorosa a su esposo como sirena de quien el hombre se aparta a través de míticos tapones de cera; retomando la comparación con Ulises, el protagonista comenta que “la cera fue el instrumento de su treta, cuando quiso desoír el canto traidor de las sirenas”; en

según la cual cada uno de los elementos del sueño mantiene conexiones con varias ideas latentes, y *figurabilidad*, por la cual los pensamientos inconscientes aparecen en el sueño siempre a través de imágenes visuales.

²⁷ *Ibid.*, p. 76.

²⁸ México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

cuanto a él: “A mí se me borró el canto de Nina, porque también de día usaba los tapones” (p. 133).

También se verifica en la novela una suerte de descenso infernal, que se asimila prosaicamente al taller mecánico de donde brota el insoportable ruido martirizador. Es notable cómo, a favor de esa “épica de la cotidianeidad” ya citada, la descripción logra superponer a la imagen prosaica y cotidiana cierto relieve mítico y convertir a sus habitantes en seres sobrenaturales: “Ese taller, para usted (o para mí) es el infierno. Plutón era el rey de los infiernos. La esposa de Plutón fue Proserpina, de sobrenombre, Cora. El Averno era una de las bocas del infierno. Despedía olor de azufre. Esa gente vive en la boca del Averno (del taller)” (p. 56). El plan consiste en esparcir azufre en la puerta del taller mecánico para que la mujer lo descubra a la mañana; así “se excitará su memoria atávica, tendrá miedo de la muerte y fastidiará al marido para que abandonen esa casa. El taller se irá y usted quedará tranquilo” (p. 56). Cumplida la acción, el protagonista retorna a su hogar y, del mismo modo que la flor amarilla de Coleridge testimonia la realidad del sueño, descubre en sus zapatos espolvoreados de azufre. Y la reflexión sugerente: “Un cepillo borra esa advertencia de que nada se hace sin que deje huella” (p. 60).

El resultado no es el esperado y la “aventura heroica” deberá continuar a través de otras alternativas cada vez más riesgosas para “el silenciero”. Es que, muchas veces, esta liberación que es objeto de toda la acción del héroe se logra sólo a través del “sacrificio heroico” que produce la muerte²⁹, tal como sugiere el relato de Di Benedetto.

En cuanto a la idea de duplicación, en la novela se relaciona con la figura de Besarión, misterioso amigo que es sentido en todo momento como su doble por el protagonista: “Lo observaré como un testigo impassible, como si él representara esos aspectos

²⁹ Cf. C. Jung. *Op. cit.*, p. 109.

de la vida que uno padece y que no entiende” (p. 77); lo que produce, por una parte, un sentimiento de alineación y de confusión existencial: “Si somos dos, constituimos el uno y el otro. ¿Cuál de ellos soy? Digo: yo y el que está conmigo. Luego, el que está conmigo es el otro” (p. 144). Representa todo lo opuesto, la idea de libertad tanto interior como externa: “Él es vendedor libre, anda en la calle, y yo estoy en el escritorio” (p. 21) y también: “Él está libre. Ha conseguido hacer que su vida sea una divagación o una especie de múltiple metáfora” (p. 151). Y ésta es una alusión que nos remite indudablemente al poder simbolizador de los sueños. Porque Besarión es el doble a quien le cabe sobrellevar –al menos en el mundo de los sueños– el peso de la misión heroica: “–Soñé con usted. En el sueño usted era intercesor” (p. 28). Además, esa misión, aludida por el propio personaje, se consume al final de la novela, cuando el plano onírico se superpone a la realidad cotidiana del protagonista:

Estoy sentado en una piedra, en un monte de naturaleza agradable, aunque bien triste.

Viene, desde lejos, un pastor. Me dice:

–No te es permitido permanecer en ese sitio.

Voy a preguntar por qué y él se anticipa:

–Porque sobre esa piedra un cordero fue sacrificado.

[...] Me sorprende el pastor con un regreso repentino y me amonesta:

–¡Y no pretendas haber sido dado en sacrificio, ser un inmolado! (pp. 187-188).

La resolución final de su aventura, lejos de plantear la apoteosis propuesta por Campbell³⁰, sumerge más bien al protagonista (y también al lector) en la perplejidad y la desazón, ante la falta de reconocimiento ya presentida desde el comienzo: “para mí, la hostilidad de los culpables, aún innominados” (p. 19).

³⁰ Cf. *Op. cit.*, p. 139.

5. Conclusión

“Estamos hechos de la materia de los sueños” parece ser la explicación última que el texto de Di Benedetto nos sugiere. El escritor mendocino, atento a las solicitaciones de su época, se plantea como desafío, como decíamos, el hacer “objetales” los contenidos de conciencia, evitando los execrados verbos *pensar* o *sentir* y dándoles un espesor similar al de los hechos supuestamente reales. Éstos, en consecuencia, pierden su consistencia y se desvanecen, sumando al lector al delirio del protagonista.

Juan José Saer, admirador y lúcido crítico de Di Benedetto, señala en el ya citado prólogo esa peculiar forma de ajuste (o desajuste) que *mundo* y *conciencia* adquieren en las novelas del mendocino y en particular, en *El silenciero*, texto en que “a cierta altura del relato, percepción y delirio, sentido común y racionalización paranoica, se vuelven, sin énfasis y sin discursos explicativos [...] imagen vivaz de la doliente complejidad del mundo” (p. 9).

Objetos del mundo exterior y sueños conviven así en la tensa prosa dibenedettiana en un renovado intento de aprehender la realidad que lo acerca a ciertos postulados y prácticas del *nouveau roman*, como la supresión de las explicaciones psicológicas y el desdén por la omnisciencia del narrador, por un lado y la preeminencia del sentido de la vista en la descripciones, por otro. También a sus personajes la realidad los desborda y abrumba, como el ruido al *silenciero*; pero su mundo onírico, pleno de símbolos, restituye esa interioridad que parece a primera vista escamoteada, sólo que no requiere la mediación del narrador para presentarse ante los ojos del lector en toda su complejidad. De este modo, el autor mendocino responde a las incitaciones epocales con una síntesis personal, que no se cifie a escuela ninguna, sino que avanza siempre fiel a sí misma, en pos de presentar toda la desgarrada conciencia existencial del hombre contemporáneo.

LA ORALIDAD EN CUENTISTAS DE SANTA FE

Nélida E. Donni de Mirande

1. Oralidad y escritura

Es indudable que el concepto de oralidad admite en la literatura y en la lingüística actuales diversas interpretaciones, desde la que podríamos llamar “oralidad literaria”, también denominada no sin cierto complejo de inferioridad por parte de los especialistas en el tema en la década del 80, “oralidad fingida” o “ilusión de oralidad” hasta la “oralidad lingüística”, ocupada por discursos lingüísticos obtenidos en estudios de campo. Sin embargo, creo que ya no cabe seguir diferenciando “oralidad literaria, ilusoria, fingida” o “ilusión de oralidad” de la “oralidad lingüística”, ya que al hablar acerca de la oralidad nos servimos de modelos que abarcan aspectos parciales de la siempre diferente totalidad de la lengua, valiendo esto tanto para la literatura como para la lingüística.

Por otra parte, es natural que cuando pensamos en la oralidad nos inclinemos de inmediato a relacionar este concepto con la oposición “oralidad/escritura”, pero no debe olvidarse que “oral” y “escrito” representan más que formalizaciones físicas del lenguaje, son más bien dos niveles de organización sociocognitiva que se refleja en diferentes tipos de discursos. La oralidad debe ser entendida como un marco amplio susceptible de ser actualizado por la transmisión vocal y, respecto de la escritura, tiene, como dije, niveles distintos de organización sociocognitiva. Cuando la lengua, o sistema, “se activa y actualiza en una materialización concreta e individual, es decir, en el plano de la *realización*, del habla, deberíamos hablar, quizá, mejor que de niveles, de ‘modos de uso’, y mejor que de ‘lengua’ de

lenguaje"¹. Atendiendo al contexto o circunstancia en que se produce el acto de comunicación, pueden distinguirse en el plano del habla dos modalidades básicas: la *escrita* y la *oral*. Lo que llamamos "lengua coloquial" es un "*nivel de habla* (exactamente igual que lo que llamamos 'lengua escrita', en cualquiera de sus modalidades específicas); es decir, una *forma concreta de realización*"².

En los estudios lingüísticos de los últimos años debió reconocerse que muchas de las deficiencias que se señalaban como tales sobre el modelo de la lengua escrita, realmente no lo eran, y que se estaba frente a dos modelos distintos de comunicación, la lengua oral y la lengua escrita, "que no constituyen una dicotomía discreta, sino que cada una representa un continuo, con rasgos convergentes y divergentes entre sus varias manifestaciones", como señala Silva-Corvalán³. Debemos huir, entonces, de una falsa interpretación de la oralidad que reduce su especificidad a características externas, como si se tratase de una simple diferencia de canal de transmisión del mensaje y que no asume que el canal estructura el mensaje. La lengua escrita, la escritura, no es por sí conversación expresada gráficamente, ni la lengua oral es, generalmente, lectura en voz alta. Lo relevante es que tienen distintas funciones, son estrategias diferentes de representar la realidad, estrategias que sirven para avivar el significado potencial (*meaning potential*) de cualquier lengua⁴.

¹ A. Vigarra Tauste. *Morfosintaxis del español coloquial. Esbozo estilístico*. Madrid, Gredos, 1992, p. 10.

² *Ibid.*, pp. 11-12. La "lengua coloquial" no debe ser asimilada sin más a la lengua hablada, ya que es un *nivel de habla*, el más frecuente de la comunicación humana y que participa de las características de la lengua hablada, aunque tiene las suyas propias y distintivas de acuerdo con su carácter eminentemente conversacional.

³ C. Silva-Corvalán. "Estructura y lengua en el discurso hipotético". En: M. Vaquero y A. Morales (coords.). *Homenaje a Humberto López Morales*. Madrid, Arco/Libros, 1992, p. 285.

⁴ M.A.K. Halliday. *Spoken and written language*. Oxford, Oxford University Press, 1989. En resumen puede decirse que "un estudio de la lengua hablada no

Una vez aceptada la idea de que lo hablado y lo escrito, la oralidad y la escritura, tienen distintas funciones, son estrategias diferentes de representar la realidad, diré algo acerca de la lengua escrita literaria. El problema del discurso literario como proceso de comunicación específico viene dado por el punto de vista que se adopte en su estudio y la importancia atribuida al papel del receptor, del emisor y del contexto sociocultural, así como por la búsqueda, de naturaleza semiótica, del carácter específico del mensaje estético. Éste se diferencia de la comunicación lingüística ordinaria por el predominio de la función poética, según lo dicho hace ya tiempo por Jakobson, es decir, por una estructuración intencional de todos los niveles del texto, estructuración que tendrá como consecuencia la posibilidad de que el texto literario sea ambiguo. Sin embargo, hay que tener en claro que no hay rasgos estructurales característicos de los textos literarios que, tomados por separado, no aparezcan también en otros tipos de discursos⁵; solamente están estructurados de acuerdo con una función poética y con intención artística. En el marco de los estudios textuales, o de la ciencia del texto como se los ha llamado también, se les debe dedicar un análisis sistemático a los textos de la literatura entre los diferentes tipos y contextos de *uso de la lengua*⁶.

Por otra parte, hay que recordar que la literatura no es un tipo de discurso estructuralmente homogéneo. Es más bien un conjunto de tipos de discursos en el que cada tipo puede tener estructuras textuales muy distintas, que no obedecen únicamente

puede pasar por alto la distinción oral/escrito como meramente cualitativa; la aplicación de métodos y modelos construidos para lo escrito al análisis del texto oral sólo se podrá llevar a cabo tras haberlos considerado a la luz de cómo definamos dicha modalidad". L. Cortés Rodríguez. *Tendencias actuales en el estudio del español hablado*. Almería, Universidad de Almería, 1994, pp. 16-17.

⁵ Teun van Dijk. *Estructura y funciones del discurso*. México, Siglo XXI, 1980, p. 118.

⁶ *Ibid.*, p. 17.

a diferenciaciones genérico-discursivas, sino también a las que se originan según la época, el lugar, la intencionalidad del autor frente al contexto histórico y la actitud de los receptores del mensaje. La unidad de todos estos tipos de discurso es el resultado de funciones socioculturales similares, porque en última instancia la literatura se define en su contexto sociocultural. A partir de esto se impone la idea, expresada ya por mí hace años “de que ‘lengua literaria’ no es un concepto unívoco [...] es una denominación que recubre muchas realidades, según diferenciaciones intrínsecas y extrínsecas. Mejor sería usar la denominación de ‘lengua de la literatura’ para eliminar confusiones”⁷.

2. Oralidad y literatura

Con referencia a las relaciones entre oralidad y literatura, en general se suele repetir actualmente que esta última es una modelización secundaria sobre el lenguaje natural. En realidad, ya la escritura es una modelización secundaria sobre la lengua oral, en tanto que la literatura es una modelización estética que emplea la escritura como instrumento, como ha señalado Ong siguiendo ideas de Lotman. Por ello “la literatura que simula oralidad apela a distintos recursos estilísticos. Uno de ellos es una supuesta ‘naturalidad’ que aparentemente desdeña lo literario

⁷ Nélica Donni de Mirande. *La lengua coloquial y la lengua de la literatura argentina*. Rosario, Universidad Nacional del Litoral, 1967, pp. 5-7. En lo referente a las diferencias textuales y lingüísticas intrínsecas deben mencionarse las debidas a los planos o estratos de las obras que, en el caso de la narrativa, son fundamentalmente los conformados por el discurso del narrador y el o los discursos de los personajes, estos últimos generalmente dialógicos en los que es más común la aparición de rasgos del lenguaje coloquial en sus distintos niveles sociolingüísticos. Entre las diferencias extrínsecas habría que mencionar las originadas por las influencias que puede recibir un autor por pertenecer a determinados grupos o corrientes literarias, a distintos periodos cronológicos y diversas zonas geográficas.

y que le hace decir a Martín Fierro: 'las coplas me van brotando como agua del manantial'. Este proceder estilístico no debe engañar, ya que consiste en manifestar ausencia de recursos retóricos, cuando en realidad simular esa ausencia es la primordial retórica de la literatura que aparenta oralidad"⁸. El discurso oral está dirigido fundamentalmente a describir una acción o una pasión, no principios ni conceptos, y es rítmico y con rasgos narrativos. La escritura, en cambio, se mueve hacia la prosa analítica y conceptual. En la literatura hay tipos genéricos que se sustentan con mayor amplitud en la oralidad como en el caso del dramático, del lírico en sus orígenes o que, como en la épica, han nacido, conservado y aún vivificado en la oralidad, en tanto que en las obras narrativas (cuento, novela) se establece un juego dialéctico en el escritor entre los rasgos de oralidad y los propios de la escritura, en el estrato de su discurso y en el de los personajes. La tensión entre los caracteres de oralidad y los de escritura se ha dado, por lo demás, a lo largo de toda la historia literaria española, en la que han prevalecido unos u otros en las distintas épocas⁹.

⁸ Norma Carricaburo. "La disyuntiva modo pragmático/modo sintáctico en la construcción de la oralidad en la lengua literaria". En: E. Arnoux y A. Di Tullio (eds.). *Homenaje a Ofelia Kovacci*. Buenos Aires, Eudeba, 2001, p. 131.

⁹ Como sabemos, al lado de una tradición cultista que rechazó y consideró vulgar todo intento de reproducción del lenguaje oral cotidiano, o lo confinó al ámbito de la caricatura envilecedora, tradición dominante hasta casi fines del siglo XIX, creció y fue desarrollándose poco a poco una tendencia opuesta, cercana al lenguaje oral en sus diversas manifestaciones y niveles, cosa que ocurre ya en algunas expresiones hiperbólicas del *Cantar de Mio Cid*, en formas populares y expresivas del *Libro del Buen Amor*, en la prosa del *Corbacho*, en *La Celestina*, el *Lazarillo* y, especialmente, en el *Quijote*, Quevedo y la comedia clásica, para reaparecer en el siglo XIX en el costumbrismo teñido de lo andaluz y llegar al lenguaje total con distintos registros de lengua oral y escrita de Valle Inclán, sobre todo en las novelas de la serie inacabada *El ruedo ibérico*. El *Quijote* "es la primera obra narrativa que da cabida en su interior a una multiplicidad de voces y registros que son diferentes entre sí, pero también, a la vez, diferentes de la voz del narrador, hallazgo genial que sitúa la obra de Cervantes en la base inexcusable de la novela moderna". R. Senabre. "Lengua coloquial y lengua literaria". En: M. Seco y G. Salvador. *La lengua española, hoy*. Madrid, Fundación Juan March, 1995, p. 147.

En la literatura argentina la dialéctica entre oralidad y escritura se complica con las distintas posiciones de grupos de escritores y críticos respecto de los usos lingüísticos hispánicos frente a los que conllevan peculiaridades rioplatenses o de distintas regiones del país. Se trata de una cuestión no puramente lingüística, como es obvio, sino de algo mucho más profundo que se inserta en el marco de las ideas acerca de una identidad cultural como nación y que son antagónicas de los modelos de tradición hispánica en cuanto a las normas idiomáticas y sus manifestaciones en el uso literario. En las discusiones acerca de la oposición entre norma culta castiza de raigambre hispánica y otra configurada por los usos lingüísticos nacionales cuya fuente es la lengua oral cotidiana, se llegó a extremos inverosímiles, como en el caso de las propuestas de L. Abeille sobre el que debía ser el "idioma nacional de los argentinos". Sin entrar en detalles sobre este tema debo señalar que las distintas tendencias respecto de la cultura nacional y de las normas lingüísticas que corresponderían en cada caso, se reflejan ineludiblemente en la producción literaria argentina, sobre todo desde el romanticismo, aunque con antecedentes en los sainetes criollos de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX y en la primitiva gauchesca (Bartolomé Hidalgo). En la literatura se plantea, específicamente, la disyuntiva entre el empleo de la lengua culta de tradición castiza y el empleo de formas y construcciones de la expresión nacional, enraizadas en la lengua oral. Tomando ahora en cuenta sólo la narrativa, ya que el teatro tiene como forma de expresión básica la oralidad y en el rioplatense ello se acentúa por sus orígenes populares (picadero y tablado sainetero), y la lírica oscila entre diferentes posturas estéticas y lingüísticas, entre 1880 y 1910 se asiste a la formación de una modalidad criollista que tiene su centro en la provincia de Buenos Aires y se irradia a Entre Ríos, Santa Fe y el sur de Córdoba, retomando en su mismo territorio al gaucho como héroe, luego del auge de la poesía gauchesca. En el criollismo se dio, en realidad, el "primer

intento literario de una lengua nacional”¹⁰ que se expandió en la narrativa rural, en la que la oralidad podía aparecer en los diversos estratos de discursos que conformaban las obras (cuentos o novelas). Lo criollo se incorpora a la literatura como factor aglutinante de la argentinidad y en el siglo XX toda una narrativa tomará al gaucho como figura central, ya sea inmerso en una pampa anacrónica, ya sea como peón de estancia y en pugna con el elemento inmigrante. Esta narrativa rural producirá cuentos y novelas como las de Roberto Payró, Ricardo Güiraldes, Benito Lynch y otros, en tanto que en Santa Fe se manifiesta algo después especialmente en autores, predominantemente cuentistas en su mayoría, como Mateo Booz, Gastón Gori, Diego Oxley, Alcides Greca, Luis Gudifño Kramer y otros, en algunos de los cuales se incluyen los temas sociales o políticos y se agregan los tipos, costumbres y conflictos del ámbito urbano. En este grupo se unen los rasgos del criollismo y del costumbrismo en el marco amplio del llamado regionalismo.

3. El cuento regionalista santafesino

El regionalismo en el cuento santafesino aparece “como una versión del realismo, que intenta abarcar el conocimiento del hombre en interacción con los factores socioculturales de un espacio geográfico. Al cuadro pintoresco del costumbrismo se lo enmarca en una problemática general con afán documentalista o polémico [...] [tratando] de ordenar y clasificar las constantes”¹¹. En el grupo de cuentistas santafesinos mencionados hay quienes se integran más propiamente en el tipo de “costumbrismo crítico”, caso de Mateo Booz y de Alcides Greca,

¹⁰ Norma Carricaburo. *El voseo en la literatura argentina*. Madrid, Arco/Libros, 1999, p. 311.

¹¹ Inés Santa Cruz. *El cuento en Santa Fe*. Rosario, Editorial Fundación Ross, 2001, p. 20.

aunque algún estudioso ha considerado a este último como un autor de "relatos de corte periodístico"¹², tipificación simplificadora a mi juicio; otros, en cambio, se insertan con mayor justeza en el denominado "relato regionalista", entre cuyos representantes más notorios están Luis Gudíño Kramer, Diego Oxley y Gastón Gori, a los que se agregan autores de relatos policiales o fantásticos (Leonardo Castellani, por ejemplo), de denuncia social y de relatos infantiles.

De los autores mencionados me referiré a algunos de los que representan el costumbrismo crítico y el relato regional, de ámbito urbano o rural, con influencia del criollismo en el último caso. El regionalismo en el litoral aparece con la obra múltiple (novela, drama y narraciones) de Martiniano Leguizamón, pero era un regionalismo de corte tradicionalista y convencional que luego evolucionó y tomó acento más genuino en otros autores de Entre Ríos y de Santa Fe. Hacia 1940, esta literatura atrae la atención del país, al lograr una alta conciencia literaria con el advenimiento de José Pedroni, Carlos Carlino y Fausto Hernández en Santa Fe y de Carlos Mastronardi, Juan L. Ortiz y Marcelino Román en Entre Ríos¹³.

En este ambiente cultural, y entre las décadas de 1930 y 1950, se da una producción narrativa regionalista en Santa Fe, en la que se destaca el cuento. Esta cuentística constituyó una

¹² *Ibid.*, p. 9.

¹³ Como señaló Troiani: "Poetas de la tierra, se reconocen en los hombres que la habitan". *Cuentos del litoral*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1959, p. 14. Por otra parte, contribuyeron a la profundización de una conciencia literaria, críticos como A. Villanueva y F. Molina Téllez, e investigadores del pasado, entre ellos A. Zapata Gollán, G. Gori, L. Gianello y J. C. Busaniche. Igualmente, influyeron las editoriales de Santa Fe y Rosario que prestaron atención a la producción local, las revistas de cultura como *Sauce*, *Espiga*, *Pausa*, *Arte Litoral* y otras, así como los tres grandes diarios de la región con sus suplementos y páginas literarias en gran parte dedicados a las letras locales: *El Litoral* de Santa Fe, *La Capital* de Rosario y *El Día* de Paraná.

escuela a la que muy pronto hicieron eco otros escritores en distintas zonas de la Argentina y en la que la literatura naturalista y realista del siglo XIX se prolonga en un costumbrismo que apunta, por un lado, a la burguesía urbana nativa o proveniente de la inmigración, en tanto que por otro lado tiene, como dije antes, la impronta criollista en los relatos y personajes de ámbito rural. En esta cuentística, al igual que en gran parte de la narrativa argentina de la época, hay una significativa búsqueda idiomática. Se intenta lograr una forma de escritura que nos identifique frente a los demás pueblos del ámbito hispánico, ya que es distinta nuestra idiosincracia; pero a la vez los autores se sienten presionados por la normativa y la crítica hispanizantes. Así se originan dualidades e incongruencias lingüísticas en las obras, incluso en el registro de los personajes que a veces es arrastrado por el registro del autor, alejándose de los rasgos de oralidad que le serían más propios. En el reflejo de estos rasgos de la oralidad lingüística, los cuentistas santafesinos oscilan entre un mínimo de aparición de rasgos de oralidad en los discursos de los personajes, actitud que se da en Mateo Booz, por ejemplo, a un empleo de los mismos aun en el discurso narrativo, encubriendo la modalidad propia del registro del autor, lo que aparece en cuentos de ambiente rural de Luis Gudiño Kramer, escritor de origen entrerriano pero que vivió mucho tiempo en Santa Fe y en ella publicó libros de cuentos como el denominado *Caballos* (1956), que reúne varios relatos en los que la lengua del narrador se desenvuelve en el registro de la lengua oral con naturalidad y coherencia en cuanto a lo fonológico, morfosintáctico, léxico, organización y caracterización textuales.

3.1. *Mateo Booz*

La obra de Mateo Booz refleja la emotividad que le provoca el pasado de su región desde su primera obra de relatos, *Santa Fe, mi país* de 1934, que lo convirtió en el escritor santafesino por antonomasia y a la que aquí me voy a referir. En esta

colección de cuentos su autor, nacido en Rosario en 1881 pero radicado en la ciudad de Santa Fe desde 1910 y cuyo verdadero nombre era Miguel Ángel Correa, emplea la metáfora del viaje imaginario o maravilloso y exótico, tan apreciada por los modernistas, que se convierte en una de las bases generadoras de sus argumentos, aunque en estos relatos, como en el resto de su obra novelesca y cuentística, el viaje era hacia el interior de la propia región del autor, en este caso la costa santafesina, el barrio sur de Santa Fe o ciudades y poblaciones de la provincia. Así, los relatos se agrupan en conjuntos denominados "Las ciudades", "Campos y selvas", "Los pueblos" y "Las islas". En el registro autoral del discurso narrativo, Mateo Booz muestra una actitud distanciada pero tierna e irónica sin sarcasmo. La prosa es fluida, elegante; sólo en pocos casos aparecen en ella expresiones o vocablos propios de la lengua oral. En el registro de los personajes, en cambio, se refleja la oralidad en voces, construcciones, tratamientos, expresividad, etc., no así en rasgos fónicos del lenguaje hablado, como seseo, yeísmo y otros. Citaré ahora algunos fragmentos que ilustran lo dicho:

Fred Devores escuchaba atentamente mis trivialidades. Y de pronto, de puro disparatadora, tal vez por acreditarme de romántica, se me antojó exclamar:

¡Cómo amo el campo! Para mí no hay paseo comparable al de vivir un día al raso, llenándome los ojos de follajes y horizontes!

Y en otro fragmento el mismo personaje que asume el papel de narradora en el cuento dice "—¿No sabés una cosa, Gloria? Fred Devores me ha insistido tanto y me ha hablado tanto de mis imprevisiones y de mis negocios complicados, que he sacado una póliza de seguro a tu beneficio". Otro personaje se expresa con mayor cercanía a los giros orales, cuando afirma: "No te hagás mala sangre, mamá. Estos gringos son así, diferentes a nosotros. Comámonos los bombones; y como si tal cosa" ("Los

regalos de Fred Devores”). En otro cuento, en el que hay un autor-narrador en primera persona, aparecen personajes de distinta localización social que manejan con más naturalidad expresiones de la lengua cotidiana hablada, a diferencia del registro del autor-narrador, apegado en general a la tradición de la lengua escrita literaria culta. Esos personajes, habitantes de rancheríos ubicados en parajes costeros de la ciudad de Santa Fe, hablan empleando rasgos frecuentes de oralidad, como la repetición, la elipsis, la sintaxis parceladora y acumulativa sólo conectada temáticamente, los diminutivos expresivos y otros rasgos similares. Así sucede en:

–¿Dónde nos encontraste rancho?...

–¿Dónde?... En ninguna parte. También recorrí los conventillos, y no hay lugar para nosotros.

–¿Y entonces?....

O, en otro fragmento: “–No sea terco Don Dolorcito– le aconsejó un vecino. –Hay otros lugares aceptables.../¿Dónde?...” (“Los inundados”). En otros relatos aparecen, como dije, diferencias entre los idiolectos manejados por los personajes, sobre todo en los tratamientos y el léxico:

–Ahí tenemos una partida de órdago, niño Eloy.

–¿Una partida....? –interrogó, consultando su reloj muñequero...

–Voy a echar una miradita. Diez minutos, solamente diez minutos... Aceleremos después la marcha... Vos, Piringo, esperame en el auto (“El finado Cequiera”).

3.2. *Alcides Greca*

Alcides Greca, en el que se unen características costumbristas con rasgos de periodismo político de la historia de la región, nació en San Javier, en el centro-norte de la provincia, en 1889.

Sus obras más difundidas son novelas y cuentos, en los que hay una mirada irónica aplicada a lo urbano y lo rural. Por lo demás, como se ha señalado, “la vocación de Greca hacia el realismo es más clara que en ninguno de sus contemporáneos”¹⁴. En su obra *Cuentos del comité*, de 1931, el autor, que expresó novelísticamente el norte de Santa Fe en *Viento norte* y el sur en *La pampa gringa*, hace una crónica risueña de los avatares políticos de los radicales en la provincia, entre 1912 y 1930. Los cuentos que allí aparecen tienen una prosa más ágil que la de Mateo Booz, de oraciones breves y rasgos con influencia de la lengua oral en el discurso del narrador, en tanto que los registros de los personajes varían según la índole de los mismos y la situación. El peso de la oralidad es en Greca más notorio que en la obra de Booz, apareciendo también reflejos ortográficos de características fonológicas de la lengua hablada regional (seseo, simplificación de grupos consonánticos, elisión de la /-s/ y otras), además de abundancia de diminutivos expresivos, sintaxis con predominio de la coordinación, a veces sólo temática, elipsis, repeticiones, etc.:

Salgo a recorrer las mesas. Todo está en orden. Los oficialistas nos miran con lástima....

Los ojos de los criollos se llenan de gozo al ver que el caudillo de la ciudad no los olvida. Se me acerca uno y me secretea:

—Oiga, doctor. Déme un pesito p’hacer unos tiro.

¡Pero che; qué sos madrugador!...

¡Qué mi doctor! ¡Siempre güen moso!” (“Las comunales de San Lorenzo”).

O bien:

¹⁴ E. D’Anna. *La literatura de Rosario*. Rosario, Editorial Fundación Ross, 1991, Tomo II, p. 51.

Vestía pobremente. Tenía una sonrisita amarga, de resignado. Debía ser bebedor, pero la “tranca” no se le traducía en piruetas. Era de los pechadores modestos.

–Dotor... Ayudeme con unas moneda....

–¡Pero ché! ¿No te cansás de pechar?

–Por esta vez, nomás... dotor (“Los tres cuentos de Serapio Herrera”).

En Greca hay una más natural aproximación a la lengua oral que en Booz, menos propenso a ello. Por otra parte, en Greca lo político pasa de lo pintoresco a lo realista con un matiz picaresco, herencia de Payró y Fray Mocho.

3.3. *Diego Oxley*

En la obra de Diego Oxley, nacido en Rosario en 1901 y que ejerció la docencia en el norte de la provincia, autor de varias novelas y volúmenes de cuentos, la prosa tiende a sugerir y es más lo que significativamente calla que lo que dice. En su técnica narrativa prevalece lo estático y descriptivo sobre la acción, otorgando al estilo una belleza reprimida, nada grandilocuente, austera, que se impone y seduce. El paisaje, referido casi siempre al ámbito rural, a la llanura, las islas, el río, es el factor de importancia esencial en sus obras, en las que se manifiesta la impronta regionalista con acento criollista, que aparece también en Gastón Gori. En el manejo idiomático de Oxley la oralidad suele emerger no sólo en el discurso dialógico de los personajes, sino también, al menos en algunos cuentos, en el discurso del narrador, especialmente cuando éste es asumido por uno de esos personajes. Aparecen entonces las voces que conforman el léxico del uso cotidiano de la lengua, sus recursos sintácticos y expresivos (condensación y síncope de elementos, suspensiones discursivas, abundancia de interjecciones, de diminutivos, de elipsis, de yuxtaposiciones, etc.), así como el reflejo de rasgos fónicos y morfológicos del habla regional hasta

un punto que supera a los cuentistas anteriores (seseo, yeísmo, cambios en los timbres vocálicos, acentuación, síncopas, formación de plurales, formas de verbos y otros):

Desde el interior de la isla oye claramente el tronar apagado del río y el golpetear continuado de las marejadas contra la barranca bordeada de sauces [...] puede imaginar fácilmente el Paraná enfurecido aventando de su lomo convulsionado y negro, un chispear que brilla en los relámpagos y que se pierde en la noche como si los arrebatara el cielo ensombrecido (“El rumor del río”, de *Cenizas*).

En otros cuentos, el discurso del narrador es asumido por el personaje central, igualándose con el discurso dialógico de él mismo con otros personajes o de estos entre sí, como en:

Yo, pa qué lo viá negar; sirvo tanto pa un fregaö como pa un barrido... No porque me vea acá, metido en esta isla, arrimao a este rancho que parece que ya se cái y sin más medios qu’esa canoa y aquel espinel, vaya a querer pensar que m’he pasao la vida encarnando ansuelos y alsando patices y doraos... En ocasiones juí tropero y agarré pa mí los días y las noches, los soles y las yuvias, los cayejones y los caminos sin güeyas (“Don Macá”, de *Cenizas*).

Los personajes de Oxley, como los de Gori, se dan, como ha dicho Martínez Estrada, en la soledad de la barbarie que rodea y a veces invade al personaje, apaciguada a veces por pocos afectos en medio del aislamiento y el desamparo interior.

3.4. *Luis Gudiño Kramer*

En los relatos de Luis Gudiño Kramer el regionalismo se despoja de todo elemento pintoresco con que se lo identificó peyorativamente. Se está más bien ante una versión del realismo “que intenta abarcar el conocimiento del hombre en su interacción

con los factores socio-culturales de un espacio geográfico¹⁵. Sus protagonistas son seres desorientados, que resisten a un progreso que les llega bastardeado por la venalidad de funcionarios, formulismo burocrático y turbios manejos electorales. En otros casos muestran un primitivismo, fruto de la falta de cultura de la población del ámbito rural, al que Gudíño Kramer se vuelca con preferencia. Son criollos e inmigrantes de variado origen, víctimas de la soledad arraigada en una concepción pesimista de la condición humana en la que, a veces, aflora una conexión simpática con lo autóctono como lastre del criollismo. La llanura, el río, las islas, muestran un aislamiento primitivo. Los relatos, lejos del costumbrismo crítico, son un mosaico de cuadros o narraciones que conforman un discurso unitario, donde la anécdota se enmarca en reflexiones críticas de estirpe ensayística, no obstante el gran peso de lo coloquial en el lenguaje. Ello emerge en el discurso del narrador, a veces encubierto por el de uno de los protagonistas, además de lo que aflora en el discurso de los personajes. En *Caballos*, libro aparecido en 1956, muchos relatos tienen un personaje en función de narrador con gran fuerza de lo oral en el lenguaje, en tanto que en otros aparece un autor-narrador en primera o tercera persona, con distintos grados de acercamiento a la lengua hablada:

El camino de la costa tampoco era abovedau, así que cuando repuntaba el río, ya se anegaba el Laurel... Pero aquel día era pior. Tiempo de seca, de río abajo, de grandes calores.

Para el lau del norte se estaba armando una tormenta que daba miedo mirarla... papior andaban las voces de que iba a venir un ciclón... Así, veníamos, como le digo, disparándole a la tormenta y apurau por yegar con sol a l'Helvecia, cuando yegando a la puerta de San Joaquín, se nos presienta un mocito, charcón el mozo, y noj hace parar:

¹⁵ Inés Santa Cruz. *Op. cit.*, p. 20.

—Che, Merendemo, ¿no sabés donde podería conseguir un poco e'maij blanco y una bolsa de alfa verde?...

—¿No ves que voy apurau por la tormenta y vos venís y me preguntás esas sonceraj?... ¿y para qué miércole queré maij blanco y alfa verde?

—¡Y, pal bayo, puej! Si no yueve tenemoj carrera mañana... (“Parejero”).

Más contenido aparece en otros relatos el registro del autor-narrador frente al de los personajes que manejan distintos idiolectos:

El poste ya estaba lustroso por el roce de los cabestros y maneadores y a su alrededor algunas guascas abandonadas, cueros y cacharpas, le estaban indicando que los amansadores habían entrado de lleno en su faena.

Estaba así embramado una mañana temprano, cuando escuchó ruidos de espuelas y una voz prepotente que le decía al domador:

—Ese zaino... decime, ché Varisto, ¿es de la manada de los árabes?

—Sí, señor.... Es ques mui nuevito y se espanta. Pero ya le vamoj a sacar las mafia.

—Sabés que lo quiero para mi montau, con el otro zaino oscuro, el golondrina ése, medio coceador (“El potro zaino”).

Como se ha visto en este breve panorama, en el grupo de cuentistas de Santa Fe que se destacan entre las décadas del '30 y del '50, aparece una voluntad creciente de reflejar la lengua oral cotidiana para expresar al hombre de la región a través de un lenguaje que se le adecue y lo caracterice en el entorno humano y social de su espacio geográfico.

Bibliografía

- Abeille, Luciano. *Idioma nacional de los argentinos*. París, Librairie Émile Bouillon editeur, 1900.
- Booz, Mateo. *Santa Fe, mi país*. Santa Fe, Castellví, 1934. (Cito por la edición de 1953).
- Carricaburo, Norma. *El voseo en la literatura argentina*. Madrid, Arco/Libros, 1999.
- . “La disyuntiva modo pragmático/modo sintáctico en la construcción de la oralidad en la obra literaria”. En: Arnoux, Estela y Di Tullio, Ángela (eds.). *Homenaje a Ofelia Kovacci*. Buenos Aires, Eudeba, 2001, pp. 131-138.
- Cortés Rodríguez, L. *Tendencias actuales en el estudio del español hablado*. Almería, Universidad de Almería, 1994.
- D’Anna, Eduardo. *La literatura de Rosario*. Rosario, Editorial Fundación Ross, 1991, 3 tomos.
- Donni de Mirande, Nélica. *La lengua coloquial y la lengua de la literatura argentina*. Rosario, Universidad Nacional del Litoral, 1967.
- Gori, Gastón. *El camino de las nutrias* (cito por la edición de 1955, Santa Fe, Castellví, 1949).
- Greca, Alcides. *Cuentos del comité*. Buenos Aires, Editorial Lux, 1931.
- Gudiño Kramer, Luis. *Caballos*. Santa Fe, Castellví, 1956.
- Halliday, Michael A.K. *Spoken and written language*. Oxford, Oxford University Press, 1989.
- Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Seix Barral, 1975.
- Ong, Walter J. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Buenos Aires, FCE, 1993.
- Oxley, Diego. *Cenizas*. Santa Fe, Castellví, 1955.
- Santa Cruz, Inés. *El cuento en Santa Fe*. Rosario, Editorial Fundación Ross, 2001.
- Senabre, Ricardo. “Lengua coloquial y lengua literaria”. En: M. Seco y G. Salvador (coords.). *La lengua española, hoy*. Madrid, Fundación Juan March, 1995, pp. 143-152.
- Silva-Corvalán, Carmen. “Estructura y lengua en el discurso hipotético”. En: M. Vaquero y A. Morales (coords.). *Homenaje*

- a Humberto López Morales. Madrid, Arco/Libros, 1992, pp. 285-299.
- Troiani, R. *Cuentos del litoral*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1959.
- Van Dijk, Teun. *Estructura y funciones del discurso*. México, Siglo XXI, 1980.
- . *La ciencia del texto*. Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1983.
- Vigara Tauste, Ana María. *Morfosintaxis del español coloquial. Esbozo estilístico*. Madrid, Gredos, 1992.

ARRAIGO Y DESTIERRO. LA FLUCTUACIÓN DE LA MIRADA EN LA OBRA DE HÉCTOR TIZÓN

Leonor Fleming

Arraigo es una palabra clave que caracteriza no sólo la literatura, sino la cultura del norte histórico del país, y la dibuja con perfil propio frente al Río de la Plata. Este concepto puede aplicarse cabalmente a la obra de Tizón, empeñada en dar cuenta de las luces y las sombras de “esas crueles provincias”, del apego de su “gente pobre y sin envidias” al páramo desolado de la meseta puneña, del quietismo de sus aristocracias abúlicas que aceptan estoicamente su destino de extinción. El arraigo no sólo tiene que ver con la geografía sino también con el tiempo, con el apego a unas formas de vida y unos valores antiguos que la sociedad actual ha marginado “a un costado de los rieles”. “Vivir es recordar”, es la declaración de principios reiterada en distintos libros por unos personajes que, al margen del presente, se refugian en la memoria de un pasado que “prefiere la honra a la prosperidad”.

El destierro es otra cara –la negativa– de la misma obsesión, del mismo gesto social; la condena del puneño sufrido que quiere quedarse, pero al que la pobreza extrema y la falta de trabajo obligan a emigrar. Arraigo y transtierro son dos direcciones de un mismo hecho que estructura y tensa el mundo narrativo de Héctor Tizón.

Aunque el tema del destierro es recurrente desde los primeros libros del autor, que incluyen cuentos como “Mazariego”¹, alegoría de la despoblación de la Puna, el exilio de Tizón y de su familia en España, de 1976 a 1982, como consecuencia de la

¹ “Mazariego”. En: *El jactancioso y la bella*. Buenos Aires, CEAL, 1972.

dictadura militar, es el dato biográfico de un cambio que conmueve en profundidad su escritura.

Al análisis de ese cambio dediqué unas páginas leídas en un congreso en Tucumán, en 1993. Pero cuando redacté aquel artículo faltaba un dato capital que hoy poseemos. *El viejo soldado*² es la última novela publicada por Héctor Tizón, escrita durante el exilio de Madrid, mantenida inédita hasta ahora (2002). Resultaría ser el eslabón perdido que confirma aquella tesis sobre el cambio del punto de vista en la trayectoria del autor, que esboqué en trabajos anteriores³.

Es la novela del quebranto y la ruptura; la que lo forzó a dejar las seguridades de un universo narrativo prolijamente construido: el mítico espacio puneño, sus personajes y conflictos ya dóciles al escritor, y lo arrojó a una realidad ajenamente próxima, en la que lo autobiográfico y lo actual exigían un lugar casi impúdico frente al deliberado distanciamiento narrativo de los conflictos puneños con su sesgo atemporal y arcaico. Ese exilio, rechazado en la vida, se le impone al escritor como materia literaria; una materia nueva que le causa inseguridad y desasosiego, pero que insiste con la fuerza de lo odioso que se debe exorcizar. Y lo exorciza en la escritura. Entonces, como quien echa fuera una vileza que lo enferma, escribe, con rabia y sorpresa, ese episodio de su biografía y lo revuelca, y lo sacude y lo vuelve ficción. *El viejo soldado* es el eslabón que permite unir lo irreconciliable: Puna y Madrid, propio y ajeno, arraigo y destierro. Es el viraje doloroso y necesario que prepara el terreno para *La casa y el viento*⁴ y que le permite ampliar el mundo

² *El viejo soldado*. Buenos Aires, Alfaguara, 2002.

³ "El fracaso como utopía: la trayectoria literaria de Héctor Tizón". En: *Actas del VII Congreso Nacional de Literatura Argentina*, 18 al 20 de Agosto de 1993, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, pp. 290-296 y "Centros y periferias. Una voz de frontera: Héctor Tizón". En: *Diálogos*. Nº 2, Junio 1993, pp. 6-8.

⁴ *La casa y el viento*, novela concluida en Madrid, en 1982, y publicada en Buenos Aires, Legasa, en 1984.

narrativo con esas sabrosas historias de inmigrantes y forasteros que vendrán luego⁵.

Pero ese viraje doloroso que posibilita ensanchar el mundo, exige al escritor un profundo cambio narrativo en el que la ampliación de lo temático, y la inclusión de nuevos referentes y personajes, no son sino el síntoma visible de un profundo cambio ideológico, en su sentido más amplio de visión de mundo, que se asienta en el ensayo de nuevas técnicas narrativas: la fluctuación de la mirada, la inestabilidad del punto de vista, la ambigüedad de la moral interna del relato, el paso de un narrador testigo a un narrador protagonista e implicado.

El destierro

Yala, la Puna y las viejas historias de Jujuy han sido, y siguen siendo con escasas excepciones, su cantera literaria, la materia obsesiva de su prosa. Sin embargo, el tema del destierro estuvo presente siempre en la narrativa del autor, un hombre que valorizó el arraigo; y se vuelve protagónico en *El viejo soldado*, historia sorprendentemente contemporánea y autobiográfica en el contexto de su obra.

Desde los primeros libros, y con una variada tipología, aparece insistente el destierro como flagelo. Destierro no medido en kilómetros, sino en dolor y añoranzas, en degradación y pérdida. Está el punefío arraigado al que las condiciones paupérrimas de vida expulsan hacia el sur en busca de trabajo, a los ingenios azucareros de las tierras bajas y subtropicales, a los suburbios de la capital de provincia o de Buenos Aires. Es el que "pasará de señor a sirviente, tal es la maldición del desterrado".

La obra también da cuenta de los episodios de exilio histórico: en la novela *Sota de bastos, caballo de espadas*⁶: el

⁵ *El hombre que llegó a un pueblo* (1988), *Luz de las crueles provincias* (1995), *La mujer de Strasser* (1997), *Extraño y pálido fulgor* (1999).

⁶ Buenos Aires, Crisis, 1975.

Éxodo Jujefio no es presentado como la heroica estrategia que festeja la efeméride oficial sino desde el llano, sin pompa ni esplendor, como el abandono forzado de lo propio, conseguido por el general Belgrano con coacción y mano dura. La novela presenta una comparsa de desarrapados que se niegan a abandonar sus cosechas, sus animales domésticos, sus escasas y pobres pertenencias y son obligados al éxodo bajo amenazas y escarmientos.

Otra mirada sobre el destierro es la que ausculta las peripecias del desterrado. En *El hombre que llegó a un pueblo*, un evadido de la cárcel huye y busca escondite en un caserío remoto de la Puna. Sus habitantes, abandonados del cielo y de la tierra, lo confunden con el cura que esperan desde hace años y, forzados por el mal entendido y la necesidad, lo obligan a officiar de tal. Esta novela despliega los dolorosos pormenores del forastero en casa propia, del recibido y expulsado, del que no pertenece a la comunidad.

En las últimas novelas el autor insiste en desarraigos que se dan, en esta segunda etapa, en otra dirección y con distinto contexto. *Luz de las crueles provincias* (1995) cuenta la saga de unos jóvenes inmigrantes italianos expulsados por la miseria de la pequeña aldea natal. Como tantos europeos por esos años, llegan a Buenos Aires pero, la falta de trabajo y el azar, los fuerzan a una segunda emigración en busca de una nueva oportunidad, esta vez a Jujuy en los confines del país. Allí anclará su descendencia, mezclando sus destinos con el de los arcaicos terratenientes de la zona. Alguien renuncia dolorosamente a su lugar y a su cultura para asegurar, no ya la vida propia, sino la de sus hijos. Otra vez el destierro como precio para la continuidad de la vida, ahora en su sentido colectivo de linaje.

La concepción mítica y circular de Tizón, semejante a la de Borges proclive a las abstracciones, plantea la provincia como un universal: la aldea italiana y la jujeña son idénticas, en ambas la pobreza extrema expulsa a sus jóvenes. Pero el movimiento

narrativo de un espacio propio (el Jujuy provinciano), a otros más-ajenos (el Buenos Aires de la inmigración y la aldea italiana) desplaza el centro de gravedad habitual de su prosa, quiebra el círculo cerrado del escenario puneño y, aunque la narración vuelve al terruño conocido, regresa contaminada de otredad (otra cultura, otro lenguaje, otra perspectiva), vuelve de distinta manera, con una carga nueva que la desarticula. Ocurre entonces que el Jujuy recuperado, tampoco ya es el mismo, como tampoco es el mismo el discurso narrativo que lo cuenta.

En esta caracterización de distintos tipos de exilio, conviene destacar dos obras cuyo asunto central es el destierro, ubicadas justamente antes y después de la escritura de *El viejo soldado*. La primera, "Los árboles"⁷, un cuento largo publicado en Madrid en 1980, es la exacta metáfora de la experiencia de Tizón con la escritura en los comienzos de su exilio (experiencia compartida por la mayoría de los artistas proscritos). Narra el dolor y la impotencia de un pintor que, en un país extraño, clausura las ventanas de su casa para no ver los árboles locales y recuperar en la pintura, en el arte, el paisaje perdido. La segunda, *La casa y el viento*, es la crónica de la huida forzosa del protagonista, perseguido por una amenaza que nunca se devela pero que sugiere la intolerancia y los peligros de la represión. Esta novela, posiblemente la mejor del autor, fue escrita inmediatamente después de *El viejo soldado* y sus grandes aciertos literarios son seguramente deudores de la precedente.

El viejo soldado

El viejo soldado, compuesta "por la nostalgia y el furor", cuando "creí haber perdido mi país para siempre"⁸, según lo cuenta el autor en la "Advertencia", es una novela terapéutica

⁷ "Los árboles". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 358. Madrid, abril, 1980.

⁸ *El viejo soldado*. Ed. cit. "Advertencia", pp. 9 y 10.

que se le impone como medicina urgente para extirpar el mal que lo invade, para contar lo que le pasa, curándose por medio del lenguaje. Escrita “en poco tiempo –quizá menos del necesario– y en días que no quiero recordar”, según explica la misma advertencia, lleva un acápite de Macbeth más que elocuente “...curar un espíritu enfermo, arrancar de su memoria un dolor arraigado...”.

Es una novela de coyuntura que, el escritor profesional y avezado que es Tizón, no busca escribir; no versa estrictamente sobre su mundo literario ni sus temas habituales, esa franja de realidad y de lenguaje que caracteriza a un escritor e identifica su obra. Pero el exilio, la historia autobiográfica de “desamparo y de derrota” se le impone como una necesidad vital y ciega que no puede esquivar. “Es, tal vez, el menos querido de mis libros”, confiesa el autor. Es el bastardo, distinto de los otros, el no deseado que, sin embargo, escrito de un tirón y fruto de la urgencia, allí está plantado en el texto. Escribirlo fue inevitable; el hecho de no publicarlo hasta hoy, veinte años después de su escritura, ratifica la desconfianza del autor y el desapego de su criatura. Aún más, se vio obligado a incluir una advertencia para contar su génesis y justificar la edición de “este fruto amargo y balbuciente de una época en que todos fuimos víctimas”⁹, intentando una explicación ideológico-histórica, extra literaria.

Como he dicho, ésta es la novela del quebranto y la ruptura, el texto espúreo que desestabiliza, para su beneficio, la visión de mundo y el discurso de Tizón. En ella ocurre lo mismo que en la trayectoria literaria del autor: un giro brusco, un cambio de enfoque que le permitirá volver a lo propio desde otro lugar: “la vida ha mojado el discurso”, con palabras que escribirá luego en *La casa y el viento*.

En paralelo con su biografía se produce en el texto un exacto fenómeno de exilio literario, escritural. Esa expulsión violenta

⁹ Todas estas citas textuales están en la “Advertencia” antes citada.

de la tierra propia que le ocurre, a su pesar, en la vida, también ocurre en el texto. Esta novela resulta en parte extranjera, no recorre cómodamente el entrañable y conocido mundo y trasmundo puneño, el laconismo socarrón de sus personajes somnolientos y resignados, no se mueve por los caseríos de la Puna ni por los arcaicos y pudorosos conflictos de sus personajes con la seguridad y la solvencia del que transita tierra –y escritura– ejercitada. *El viejo soldado* expulsa al escritor de su casa, literariamente hablando, le quita seguridades y certezas, lo manda bruscamente a Madrid, a lo autobiográfico apenas disimulado, le impone, a su pesar, lo inmediato, lo urbano, lo contemporáneo; muy distinto y distante de esos espacios jujeños, de esa ruralidad arcaica de los conflictos provincianos. En su destierro literario es expulsado lejos de todo ese mundo propio, construido paciente y talentosamente durante sus muchos años de escritor.

Se trata de una novela-exorcismo, novela-búsqueda, novela-ensayo, en el sentido de prueba, que desbarata lo ya sabido y manejado con destreza, descoloca al escritor y a su escritura, los ajениza, los exilia a ambos y los obliga a circular por espacios desconocidos.

El exilio despalabra al escritor, lo aleja de su cantera literaria, de los rituales cotidianos y de cierta despreocupación imprescindible a la literatura. El hombre se rebela y se defiende con la única arma que maneja con destreza: la escritura. Pero al escribir, tampoco ya es el mismo: la Puna está lejos y duele como una pérdida, mientras que la forzada vida madrileña se le impone como una obsesión que es imposible soslayar; y no hay otro referente próximo donde poner los ojos sino en su propia biografía, en “su desamparo y su derrota”¹⁰. No obstante al escribir, cada situación del aquí y el ahora del destierro madrileño lo lleva, en un constante contrapunto, a la memoria de lo perdido en tiempo y espacio, en la que ciertos rasgos –un olor, una

¹⁰ *Ibid.*, p. 54.

sensación, un sentimiento— como la magdalena proustiana, provocan el viaje al pasado y a la tierra propia. Este ir y venir del destierro en Madrid a la recuperación de la provincia sudamericana, confiere a la narración una estructura bamboleante que, al quebrar la linealidad narrativa de sus novelas anteriores, añade movimiento y desasosiego. El personaje protagónico —el escritor argentino exiliado— está y no está en Madrid; el espacio narrativo va y viene del terruño al destierro. Promediando la novela, este va-y-ven se resuelve en contrapunto y se hace rítmico, dando a la narración un movimiento, muy alejado de aquel deliberado quietismo mítico y atemporal de las primeras obras. La prosa se encamina en un tempo secuencial, fragmentado, distinto del *continuum* remansado y estable de los relatos puneños.

Esta desestabilización es compartida en todos los niveles de la novela y afecta inclusive el sistema de valores internos que rige la moral de los personajes, contaminando sus acciones de equívoco y ambigüedad.

A medida que avanza la historia, el escritor sudamericano exiliado, supuestamente el héroe, va perdiendo consistencia mientras que su antagonista, el viejo fascista (antiguo victimario), termina humanizándose. Lenta y sutilmente héroe y antihéroe van intercambiando sus papeles, lo que plantea desconcierto y equívoco en la moral interna del relato y contagia una saludable incertidumbre al juicio de los lectores. La víctima deviene en victimario y el detestable fascista no sólo conquista en la historia un rango respetable sino que usurpa el lugar del protagonista, señalado por el título de la novela.

Al “vivir es recordar”, axioma indiscutible que aparecía como *leit-motif* en todas las obras anteriores, esta novela opone una ética más flexible y realista, en la que hay sitio para el error y la piedad: “sólo el que ha vivido olvida para seguir viviendo”¹¹. La

¹¹ *Ibid.*, p. 153.

razón pura de unos principios rígidos y arcaicos, acordes con un pasado idealizado, deja paso (o entra en conflicto) con otros usos impuestos desde una razón práctica, desde el relativismo de unas costumbres acordes con los signos de esta época.

Pero el aporte más significativo está sin dudas en el cambio de actitud de la narración, de la voz privilegiada del que cuenta los hechos. El narrador-cronista que toma distancia para contar con objetividad en las novelas anteriores, deja su sitio a un narrador protagonista, narrador implicado, confundido (inclusive, incriminado), que escribe con furor, nada objetivo, para averiguar lo que le pasa.

El viejo soldado impone una lectura retrospectiva a toda la obra de Tizón, porque resulta ser la pieza que faltaba para entender ese giro que implica un cambio del punto de vista. Esto impregna toda la obra posterior, la abre, la vincula con el mundo y la época, la vuelve revulsiva, contemporánea. En ese comercio con "el afuera", el espacio provinciano y los conflictos puneños se contaminan, e incorporan personajes, asuntos y geografías ajenas. Este nuevo mestizaje revitaliza la obra posterior abriéndola a nuevas fronteras culturales y discursivas.

Sólo a partir de esta ruptura es posible el hallazgo de *La casa y el viento*, esa búsqueda sonámbula y segura por tierra conocida, pero con una mirada novedosa y dislocada. En las novelas posteriores entra entonces la inmigración y el erotismo, casi ausentes de los libros anteriores. Aparecen nuevos imaginarios y nuevas situaciones que no disgregan el eje central de la obra, plantada sólidamente en la Puna y sus valores, sino que le dan complejidad y la enriquecen.

La narración del propio exilio descentra la escritura, la cuestiona, la interroga. Así, fortalecida y renovada, con todo lo que supuso el destierro literario, puede volver al sitio del arraigo y seguir nombrándolo, pero de otra manera.

CARACTERIZACIÓN DEL GAUCHO EN TRES TEXTOS DRAMÁTICOS ARGENTINOS

Graciela González de Díaz Araujo

1. Introducción

A la literatura del interior, instalada en los márgenes de la periferia, por lo general, se le atribuye una suerte de tono menor, de lugar secundario. La falta de incorporación de nombres significativos, entre los consagrados, no da cuenta de múltiples voces acalladas que son juzgadas como formas epigonales subsidiarias. Esta actitud responde a una falta de interés por las huellas de un mapa cultural territorial en el que se ignoran manifestaciones comprometidas con la tierra, sostenidas en una mayor búsqueda de una escritura social¹.

Por estas razones, en el ambiente de investigadores de las provincias, nos preocupa la inexistencia de un desarrollo sistemático de los aportes de las regiones al teatro argentino. Hasta el momento, no encontramos trabajos abarcadores de las “peculiaridades o diferencias específicas” de los textos dramáticos regionales en su relación con el “denominado” teatro nacional. La explicación de este fenómeno reside en “la posición relegada de los estudios teatrales en Latinoamérica marginal dentro de la marginalidad y el desplazamiento de textos no coincidentes o no aceptables para el discurso hegemónico de la Capital Federal”².

Sin embargo, desde 1990 descubrimos iniciativas planteadas desde distintos focos universitarios o revistas³. Afortunadamente,

¹ Zulma Palermo. *De historias, leyendas y ficciones*. Salta, Banco del Noroeste, 1991, pp. 16-19.

² Juan Villegas. *Para un modelo de historia del teatro*. California, Gestos, 1997, p. 118.

³ Caben destacarse las revistas *Teatro XXI* (Osvaldo Pelletieri), *Teatro al Sur* (Halima Tahan), *Picadero* (Carlos Pacheco), las publicaciones de GETEA, entre las

la implementación de la Ley del Teatro N° 24.800, sancionada en 1997, cambia el panorama con su enfoque federal que responde a las demandas de un mapa teatral con divisiones por áreas. A estos datos alentadores, se suma el teatro comparado, con la *Cartografía*, referida a áreas teatrales y noción de frontera, con aspectos acotados geográfica o históricamente y la *Tematología* por la apropiación del espacio geográfico-cultural de las obras dramáticas y los textos espectaculares.

En respuesta a estas inquietudes, nos proponemos estudiar la caracterización del personaje del gaucho en tres textos claves, constitutivos de la historia de la cultura. Para nuestro recorrido seleccionamos *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez (1886), ubicado en la inmensa llanura pampeana, *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón* de Bernardo Canal Feijóo (1944), en la zona noroeste, repleta de mitos y leyendas, y *Bairoletto y Germinal* de Alejandro Finzi (1996), en la Patagonia. Las obras reflejan las personalidades de seres reales legitimados en el imaginario popular y social, que se han transformado en leyendas o conforman núcleos de significación mítica, por sus conductas particulares. Por supuesto, los autores se alejan de los personajes reales que les sirven de modelos y los convierten en héroes gauchescos para el pueblo que los construye y los comparte y reconoce la operación ideológica de denuncia de la injusticia social.

Estas razones explican la repercusión y la vigencia de la imagen de Juan Moreira o *Bairoletto*, con su tránsito de la

que se cuenta con *La historia de teatro argentino de las provincias* (en prensa), *Escenas interiores y Dramas de Mujeres* (Halima Tahan). También resulta importante el enfoque planteado en las publicaciones de Zulma Palermo en Salta, David Lagmanovich en Tucumán y José Vittori en Santa Fe. Asimismo los Congresos Internacionales de Teatro Iberoamericano y Argentino (GETEA), las Jornadas Nacionales de Teatro Comparado (Jorge Dubatti), UBA, las Jornadas de Investigación Teatral (Graciela González de Díaz Araujo) y las Jornadas Nacionales de Literatura de las Regiones Argentinas (Gloria Videla de Rivero) de la U.N.Cuyo han constituido un ámbito propicio para estas reflexiones.

mitología popular a la novela folletinesca, a las tablas del circo, del teatro y el radioteatro, que circularon por todo el país y se mantuvieron vigentes en regiones del interior, hasta hace pocos años.

2. Algunas consideraciones sobre textos dramáticos gauchescos regionales

El abordaje de textos dramáticos gauchescos en el campo de las literaturas regionales nos conduce a la delimitación de los siguiente puntos de partida:

1. *La noción de región conlleva una ubicación geográfica.* La Argentina se caracteriza por su extensión y diversidad de espacios y paisajes divididos en regiones. La raza, el medio geográfico, el clima, la alimentación, el idioma, los sentimientos, las creencias, los ideales, los intereses y las rutinas crean en la colectividad una memoria y conducta guiada por valores preferenciales. El hombre medio adquiere un aire de uniformidad y de parentesco reconocible por el observador común. La literatura traslada estos datos a un texto revelador de un repertorio emocional con rasgos de identidad.

2. *El texto dramático cobra sentido en la representación.* Esa pieza escrita, generadora de una realidad ficticia tan particular, cobra vida en un espacio, es mediada por un director y actores que establecen una relación comunicacional con el espectador. En la instancia espectacular todo cambia. Se asiste al momento mágico de articulación de diferentes lenguajes verbales, visuales y sonoros en un espacio escénico.

3. *El lenguaje corporal puede constituir un sistema expresivo regional.* Según Ángel Rama

[...] los actores son cuerpos que cumplen actos en un espacio previamente determinado y recubiertos de vestiduras apropiadas.
[...] La capacidad de decir a través del cuerpo, sin apelar al lenguaje articulado, puede constituir un sistema expresivo

universal [...] pero en su reflexiva elaboración también se puede hallar un sistema expresivo regional, propio de una determinada comunidad, la cual espontáneamente así se manifiesta en su vida de relación. Un sistema similar o paralelo a las formas dialectales del idioma o los modos de entonación del habla⁴.

La importancia acordada a este lenguaje actoral trae aparejado el éxito de público que se ve reflejado en la configuración de tipos, ambientes y conflictos corrientes del medio social mostrado.

4. *Los lenguajes musicales y corporales de la danza son manifestadores de identidad en este tipo de obras.* Según opinión de Beatriz Trastoy y Perla Zayas, "La selección de los instrumentos revela su potencialidad para representar sentimientos y situaciones colectivas. Sirven para elaborar situaciones, marcar el progreso de la acción, mantener al público en tensión, ayudarlo a deducir situaciones y permitir al director hiperbolizar situaciones y caracterización cultural"⁵.

Además, la densidad y complejidad signicas de estas puestas escénicas permiten recuperar el valor dramático de los signos de lenguajes que incluyen el gesto particular en las danzas de la región.

5. *El vestuario se constituye en material dramático, productor de teatralidad.* La identificación con el tipo del gaucho valiente se acentúa redundantemente con su vestuario y los otros signos que lo caracterizan: el caballo, el chiripá, el rebenque y la daga se unen al gesto rápido que subrayan el mensaje del texto ya dicho, mediante la palabra. El valor del traje "trasciende la artesanía y ayuda a la construcción de un personaje, guía la lectura de una situación, manipula la atención del espectador y refuerza el mensaje verbal"⁶.

⁴ Angel Rama. *Los gauchopolíticos rioplatenses*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994, pp. 134-135.

⁵ Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima. *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*. Buenos Aires, FFyL, U.B.A., 1997, pp. 145-147.

⁶ *Ibid.*, p. 92.

3. La construcción de la imagen del gaucho matrero en la región pampeana

Eduardo Gutiérrez (Buenos Aires, 1851-1889) basó su novela folletín *Juan Moreira* en un hecho real en coincidencia con la temática de la Primera Parte del *Martín Fierro* de José Hernández. Ambos señalaron las injusticias sufridas por el gaucho perseguido por la autoridad. La pantomima, estrenada en 1884, en el Politeama Argentino, fue representada por Pepe Podestá. El reconocido payaso sabía montar a caballo, cantar, bailar y pelear con un facón. En 1886, los hermanos Podestá confieren voz a los personajes y se convierten en los responsables del nacimiento del drama hablado.

Mediante una trama sencilla y elemental se acentúan los caracteres melodramáticos y se articula la fábula de la siguiente manera: el italiano Sardetti ha contraído deudas con Juan Moreira y se niega a pagarle. El personaje criollo, tranquilo y trabajador, resulta víctima de la codicia del extranjero y de las injusticias del teniente alcalde Don Francisco, interesado en Vicenta, la mujer del valeroso gaucho. El protagonista mata en "buena ley" al italiano Sardetti y se convierte en un perseguido de la justicia, un matrero dedicado a vagar, refir con caballerosidad y valentía, despertando admiración en los demás, por su coraje inusual. Entre sus características personales se destacan su coraje, valentía y rebeldía y conflicto con la ley injusta que lo conducen a enfrentar a las autoridades, en forma reiterada. Las particularidades señaladas son comentadas y reiteradas en los parlamentos de otros personajes que amplifican la imagen y resaltan el culto a la amistad. Su amigo Julián lo caracteriza como un ser que "tiene más entrañas que un toro". En el desarrollo de las acciones, el valiente Moreira es ayudado por sus amigos, en forma permanente. En la escena final, es herido de muerte, a traición y por la espalda, por el sargento Chirino, representante de la autoridad.

3.1. Caracterización del personaje mediante las didascalias

Las didascalias –texto escrito por el dramaturgo pero no dicho por los actores en el momento de la representación– pertenecen a un sistema de signos lingüísticos. Presentan signos de percepción visual complementarios para la construcción del personaje. Aluden al vestuario y a la compañía inseparable del caballo: “(*Se prende del chiripá [...] Saca la daga [...] Entra Moreira a caballo y golpea la puerta con el cabo del rebenque*)”. La caracterización del gaucho se acentúa redundantemente con el poncho indicador de nacionalidad, el chiripá, el caballo, el rebenque y la daga presentes en los gestos que subrayan el mensaje del texto ya dicho mediante la palabra.

También sirven para indicar tonos y volumen de voz y estados psíquicos que influirán en la manera de hablar y en la actitud del cuerpo, la intención con lo que algo se dice para el receptor y el efecto que ha causado la intervención de otro personaje. En el texto, tanto la valentía y los movimientos precisos para el duelo, como la ternura prodigada al hijo se destacan de la siguiente manera: “(*Saca la daga, pelean hasta que Sardetti lo hiere en el pecho [...] atropella a Sardetti y lo mata, da un puntapié a la puerta y cuando entra, todos se paran*)”; “(*Se dirige a la cama, besa al niño*)”.

Las didascalias del texto nos indican los movimientos, gestos, sentimientos e intenciones del personaje que resaltan su nobleza y el amor por la mujer y su hijo. Son tan importantes como los del discurso directo y ayudan al lector y al actor a configurar imaginariamente los rasgos del personaje.

3.2. El espacio escénico: llanura pampeana, rancho, pulpería y casa de baile

La inmensidad propia de la región de la pampa húmeda y la importancia acordada al protagonista del drama de acción no dan lugar a acotaciones referidas al paisaje. Las didascalias

referidas a la escenografía reproducen ambientes pampeanos con la pobreza de los ranchos, juzgado de paz y enseres campesinos, y una casa de baile en la decoración y en el ámbito escénico. Las minuciosas descripciones del espacio de la pulpería de campaña permitirán el original desarrollo del espectáculo pintoresco y costumbrista que cautivó al público.

3.3. *Música, canto folclórico, danza: décimas, gato y payada*

En la representación de la obra realizada en el circo, la música, el canto, la danza pampeana adquirieron relevancia. Los números de canto atraían a toda clase de público, las escenas de éxito seguro ofrecían décimas sentimentales, payadas de contrapunto o conciertos de guitarra. La música, el canto y la payada de los paisanos no solo entretienen y muestran la picardía sino que, también, anticipan la acción.

La danza, incluida en el cuadro segundo y en el quinto, intensifica la parte de la diversión y acrecienta el valor folclórico del espectáculo al recrear, con minuciosidad, el ambiente, los tipos y las costumbres. El gato revela las condiciones seductoras y galantes del varón. La presencia de las sentidas palabras de las décimas sirve para reforzar el sentimiento de soledad y persecución y las payadas de contrapunto para demostrar aspectos de la picardía criolla y la admiración despertada por el coraje del héroe.

4. La construcción de la imagen del gaucho redentor en la región noroéstica

Pasión y muerte de Silverio Leguizamón de Bernardo Canal Feijóo (Santiago del Estero 1897-Buenos Aires 1982), confeccionado como un film por su extensión, es un caso de texto mitológico que intenta rescatar el *espectáculo total* propuesto por Wagner en *La poesía y la música en el drama del futuro* y se plantea recuperar el mito en el arte como una síntesis de las artes

en la combinación de principios mitológicos, dramaturgicos, líricos y musicales de construcción del texto global.

Fue estrenado en 1944 en el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires. Lo dirigió Orestes Caviglia con más de sesenta actores en el reparto y el agregado de peones, soldados, indios, cajoneros, músicos y bailarines y gente de pueblo.

De todos modos, hay que observar que el tratamiento del gaucho, esta vez se realiza con estrategias nuevas y es producto de una ideología muy diferente. Canal Feijoo, por su condición de hombre del interior, folclorólogo y ensayista de una teoría cultural, eligió el tema de otro hombre real desposeído y lo ubicó en Santiago del Estero, durante la colonia española. Lo reconstruyó con signos que conformaban el patrimonio de la colectividad noroéstica, y captó los gestos y las danzas propias de la representación ritual de la conciencia mitológica de su región natal, reconociendo la unión de lo español con lo indígena. El conflicto del hombre con la tierra y el de las razas aborígenes durante la conquista conforman sus claves temáticas. Para la articulación de dichos elementos, Canal Feijoo seleccionó la forma escénica del "misterio medieval" por su carácter alegórico y sus posibilidades expresivas de la construcción de un orden nuevo, forjado por el rebelde hombre americano que busca la libertad.

La dramaturgia nacional debe ser localizada en el tiempo y el espacio, con una *realidad histórica concreta* y con un idioma determinado que refleje los problemas sociales, morales o estéticos de la comunidad del autor con una proyección mediterránea raigal, en el ámbito de la cultura argentina y americana, caracterizada por un ancho sentido universal.

Esta voluntad divulgadora de las costumbres del interior se advierte en el paratexto dotado de un prólogo y un prefacio donde se explica el significado de la forma teatral del "misterio". También se describe lo que es una encomienda, una estancia y la relación de la Aguada de Oncaba con la corona española.

La fábula se ubica en el Siglo XVIII, en época de la colonia española. Silverio Leguizamón, poseedor de las tierras de la

Aguada por herencia de generación en generación, de padres a hijos, vive muy tranquilo con su familia. Por haber caducado la posesión de las tierras luego de dos generaciones se produce la llegada del alcalde con el Caballero que tomará posesión de la hacienda, quienes muestran el comunicado de la posesión de esos terrenos. El protagonista decide no abandonarlos, ya que los posee por estancia. Se entabla una lucha entre las dos partes y en ella mueren el Caballero y el viejo criollo por la causa de Silverio. Finalizada la pelea, prenden fuego a las tierras y el alcalde lo acusa por todos los delitos cometidos. Silverio huye y comienza su pasión con peregrinaje y más persecuciones. Se refugia en una toldería de indios. Luego, llega a una pulpería donde todos comentan su heroísmo. Defiende a una mujer y mata a un hombre en la fiesta del pueblo. Se refugia en la catedral para confesarse con el sacerdote y éste lo absuelve de sus pecados en nombre de Dios. Huye de un lado a otro, siempre ayudado por distintas personas. La hija del alcalde lo atiende y lo esconde a la llegada de la partida. Llega un chasqui a la pulpería, cuenta que el héroe ha caído preso y debe anunciar al virrey. Todos salen en su ayuda. Posteriormente es enjuiciado, azotado y condenado a la horca. Al pie de ésta, pasa la noche cubierto con un manto negro. A la mañana siguiente, al ser destapado el cadáver se descubre que no es el cuerpo de Silverio, que ha desaparecido a pesar de la vigilancia de los guardias. Se produce la resurrección del protagonista que asegura la permanencia de éste como un mito.

4.1. Caracterización del personaje mediante las didascalias

Silverio, heredero de los personajes gauchescos, reencarna *la rebeldía del hombre enfrentado a una autoridad abusadora y prepotente que lo persigue y lo despoja de sus tierras en la región noroéstica*. En la configuración de su imagen reaparecen los rasgos del orgullo, el duelo en buena ley y el preciso manejo del cuchillo. Sin que Silverio se lo haya propuesto, se convierte

en "arquetipo mítico" del criollo. Su accionar eleva su nombre a la leyenda cantada y contada por otros paisanos: "(y ya va enredado entre coplas de pulpería entonadas al son de la guitarra)".

Si bien encarna al héroe del teatro gauchesco que yacía en el olvido, a la vez se transforma en la figura del redentor, proyectando la imagen rebelde del gaucho protector de desvalidos en un sentido salvacional, doloroso pero esperanzado. Silverio se equipara con la figura de Jesús en el calvario. La simbología responde a la forma teatral del "misterio", forma medieval cristiana que universaliza y aporta mayor trascendencia a las denuncias de la literatura gauchesca y por último, "el planteo del misterio final de su desaparición física por el que asciende al plano mítico y se propone la esperanza mesiánica de un posible retorno al menos como la idea redentora de una prédica de la rebeldía y la libertad"⁷.

Las didascalias de Bernardo Canal Feijóo proponen en forma permanente signos visuales con sentido plástico. En ellas aflora el lirismo, el trazado de rasgos psicológicos y la observación de costumbres. "(Le infiere una puñalada en el pecho)"; "(Roncea enérgicamente su caballo, para lanzarlo a la carrera)" y "(Grita, empinándose, torcido el busto, en el instante de espolear su caballo)". La presencia de su inseparable caballo bayo y los signos propios del vestuario tales como el poncho que está plegado debajo del pellón, en la cabecera de la silla, el cabestro, la lanza y el cuchillo conforman los datos indiciales de su imagen heroica subrayada por la información emanada de sus discursos, los de los demás y las exhaustivas acotaciones destinadas a evocar las costumbres en ese espacio y en ese tiempo.

El carácter rebelde desencadenado por la imposición y la imposibilidad de arraigar en la tierra y concebirla como centro

⁷ Raúl Castagnino. "Dos siglos de teatro gauchesco". En: *Teatro*. Buenos Aires, Teatro Municipal General San Martín, 1983, p. 9.

de gravedad de su cultura, su identidad espiritual y su vida material⁸, se une al orgullo propio del criollo.

4.2. Espacio escénico: estancia, toldería y pulpería

Las acotaciones describen variedad de espacios escénicos, entre los que se descubren el patio de la casa de la Aguada de Oncaba, la toldería de las tribus indígenas, la pulpería, la vieja estancia criolla, “*de Atahona y Capilla*”. Reconstruyen las manifestaciones edilicias de los criollos y los indígenas. En el cuadro referido al pago de indios se describe la aldea o “*toldería*” de las tribus del “*famoso anciano Paykin*”.

Así como en obras del ámbito pampeano se había destacado como árbol local al ombú, transformado de ícono en símbolo, el mismo procedimiento se utiliza para acentuar la presencia del algarrobo: “*El algarrobo es la esperanza y la promesa segura*” que brinda su sombra tutelar y regala el néctar de sus frutos en las bebidas del “*aloja*” o la “*chicha*” y en la pasta dulce del “*patay*”.

4.3. Música, canto y danza: guitarra, caja, cielito, zamba y salta conejo

Perla Zayas de Lima afirma que

[...] la obra registra casi todas las formas expresivas propias de la música local para reconstruir el ambiente de fines del Siglo XVIII, en épocas de la corona española y para caracterizar al protagonista. En el primer acto se actualiza la forma indígena “la chaqueña” y la danza monotemática salvaje, la música criolla del norte surge en la Vidala que expresa en su esencia íntima el símbolo de Silverio. La Vidala, a manera de tema conductor,

⁸ Jorge Rivera. “El drama de la posesión de la tierra”. En: *Teatro*. Año 4, n°12. Buenos Aires, Teatro Municipal General San Martín, 1983, pp. 29-30.

recorre todos los momentos dramáticos y corales de la obra. Para ello se ha buscado individualizar el símbolo criollo de Silverio con los seis sonidos de las cuerdas de guitarra, forma que según los momentos, adquiere todas las características líricas o épicas del personaje. Las partes musicales y corales fueron compuestas expresamente por el maestro Juan Francisco Giacobbe. La música abarca todos los géneros etnofónicos de la Argentina, comenzando desde lo aborigen puro hasta llegar a lo sinfónico coral⁹.

En el segundo acto se encuentran las danzas y la música más populares de la zona noroéstica tales como el cielito y la zamba. Llama la atención la reconstrucción, con la coreografía minuciosamente detallada, de una de las danzas de la época: "Salta Conejo" y las danzas rituales indígenas.

En el último acto se propone música coral a modo de sinfonía, en la que se suceden mediante el diálogo el coro polifónico con el coro del pueblo, que encarna la imagen del protagonista rebelde y redentor.

5. La imagen del héroe legendario y el último chacarero en la región patagónica

Bairoletto y Germinal de Alejandro Finzi fue estrenada en 1996, en el Teatro Municipal de Chos Malal por Grupo de Teatro Patagónico Río Vivo en coproducción con el Teatro las dos Lunas y en 1997 en el Teatro Municipal de Zapala en una producción integral del grupo de Teatro Patagónico Río Vivo con la dirección y puesta en escena de José Luis Valenzuela. El tratamiento del tema de la rebeldía y el despojo del hombre reaparece también en un texto referido a la región patagónica. Alejandro Finzi actualiza tanto estética como ideológicamente

⁹ Perla Zayas de Lima. *Relevamiento del teatro argentino (1943-1975)*. Buenos Aires, Rodolfo Alonso, 1983, p. 61.

la figura mítica del bandolero legendario, conspirador anarquista y ayudante de los caudillos Juan Bautista Bairoletto que ya circulaba con ribetes heroicos en las voces y sucesidos de los paisanos.

La amistad, la denuncia del autoritarismo y la injusticia social, la ley individual, rebeldía y coraje configuran los rasgos de la caracterización de la imagen del héroe legendario que lucha por la justicia y el respeto de los desposeídos frente a la mentira y el doble discurso de autoridades que defienden sus riquezas, sus propiedades y el poder. Este texto muestra, una vez más, la dramática situación social de hombres argentinos empobrecidos y desamparados. Los sucesivos encuentros y desencuentros entre los protagonistas y el antagonista se suceden con un ritmo incesante, pautado con rapidez y plasmado con permanentes y sorprendentes toques de una tierna comicidad paródica mezclados con la agudeza satírica destinada a la intención crítica y devaluadora de la autoridad.

En una trama muy simple se articula la fábula. Germinal, el último chacarero, se encuentra con Juan Bautista Bairoletto que está terminando de enterrar a su caballo, lo ayuda y se marcha. En ese momento aparece Doble Faz, portando como contracara una máscara, para cobrarle antiguas deudas y arrancarle la pala al chacarero. Bairoletto decide ayudar a Germinal que narra desventuras agrícolas que le han aparejado deudas y empréstitos. El sonido de un rumor de gritos desagradables anuncia la llegada de Doble Faz que golpea al chacarero. Entre las sombras nocturnas aparece Santa Dolores, la virgencita de los tristes, para entregar una carta a Bairoletto que la invita a danzar unos pasitos de un "*valsecito tristón*". La figura femenina desaparece con la llegada de Doble Faz que monologa y emite un delirante programa radial que satiriza la explotación laboral. Los amigos deciden liberar a Gregorio Alegoría y redactan, con dificultad, un manifiesto destinado a los trabajadores del campo, instándolos a recuperar sus tierras y luego, guitarrean. Llega el caballo Santa Fe, al trotecito y se va. Se descubre la misión final del

exterminador Doble Faz que hiere de muerte a Germinal mientras se indica la destrucción de la fundición. Se libra un duelo a facón entre el bandido y la autoridad y finalmente reaparece la virgencita acompañada de un ángel con guitarra en el que se reconoce al chacarero. El paisano es socorrido "*mágicamente*" por su caballo Santa Fe y acompañado por Santa Dolores que trae en brazos a un niño recién nacido, que se parece al héroe.

5.1. Caracterización del personaje mediante las acotaciones

En este texto se advierte una actitud particular con respecto al valor de la escritura y al de las acotaciones. La *literaturización* de las didascalias sirve para establecer un pacto de lectura que orienta al lector y le abre espacios mentales. Marcan la entrada y salida de los personajes y sus respectivas modalidades y hábitos alimenticios con gestos, movimientos o tonos de voz. También remiten a rasgos de escritura de carácter poético o irónico propios del autor. No se limitan a una información escueta sino que apunta cualidades traducibles propias de una visión personal. También sorprende y plantea interrogantes que provocan sonrisas en el lector al preguntarse por las razones de las acciones del caballo con un "*relincho que vaya a saber qué quiere decir, tan complicado es el lenguaje equino*". Estas características simplifican y aceleran la lectura del texto dramático y permiten advertir el compromiso afectivo del autor con sus personajes. Son acotaciones donde la función irónica, emotiva y expresiva del lenguaje se impone sobre su función referencial o conativa.

La imagen del héroe defensor de los humildes se construye fundamentalmente por medio del discurso directo propio o de los otros personajes. La noción de justicia que lo induce a la defensa de los derechos propios de los humildes y desposeídos se señala como su rasgo principal. También se destaca su prédica docente sobre la práctica del ejercicio de una ley individual y violenta, para la recuperación de las propiedades y el fruto del trabajo arrancados por una justicia que no es legal. Reaparecen

los rasgos de personajes anteriores tales como la valentía y el coraje.

5.2. Espacio escénico: Patagonia, ríos y valles

Las acotaciones crean un espacio y un tiempo para ubicar la época, el país y el lugar. El discurso didascálico abunda en signos de percepción no verbales, visuales y sonoros. Estos últimos traducen los sonidos del viento "*que parecen traer, dentro de él voces y lamentos*". Mediante las indicaciones de signos espaciales, el lugar se invade del griterío lúgubre que precede a Doble Faz y de los ruidos propios del desierto o de los que por momentos emanan del cielo.

Se evocan las estaciones, ligadas al colorido de las plantas, y la cascada que mira a La Angostura. Mediante el diálogo se alude a las enormes extensiones de la región, en forma permanente se mencionan diferentes lugares: "*a orillas del río Colorado, Villa Regina, el desierto, La Pampa, Chos Malal, el gran lago patagónico Nahuel Huapi*".

5.3. Música, canto y danza: guitarra y vals

Finzi aporta didascalías singulares como un narrador interno que desarrolla y califica las cualidades y los efectos de los sonidos. Aparece el floreo del vals caracterizado como "*una danza que, sin querer sabe enlazar corazones*". Los signos musicales son, milagrosamente, emanados desde las alturas: "*desciende música de valsecito zumbón, Bairoletto toma por la cintura a su pareja y el desierto sureño es testigo*".

Amistad, justicia social, ley natural, rebeldía y coraje en la caracterización de la imagen del héroe y el chacarero idealista, con la presencia de la mujer son los rasgos característicos de este personaje legendario.

Conclusiones

La actitud de rescatar los imaginarios populares, lo folclórico y lo religioso local, la conciencia del hábitat y la defensa de las identidades regionales se encuentra, con variaciones en la producción teatral de los dramaturgos estudiados.

Los textos construidos mediante una serie de cuadros caracterizados por la acción exterior del protagonista, centran la acción en el héroe perseguido —cuya muerte el público conoce—, intensifican la tensión dramática y acercan el personaje al receptor.

Juan Moreira es el drama del gaucho desalojado y desposeído por la autoridad que lo obliga a transformarse en matrero y perseguido por la ley. En *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón* aparece el arquetipo mítico del héroe popular, criollo con lanza y caballo, muerto y resucitado para redimir al pueblo. *Bairoletto* y *Germinal* modifica las estrategias formales del texto para reiterar el tema de la búsqueda de la justicia y el respeto y del personaje rebelde y solidario, con características de redentor.

En las tres, la ficción se trasmuta en realidad y la realidad deviene en ficción. Aparecen personajes argentinos que luchan por la ética y la verdad, la posesión de la tierra y el logro de la libertad. Son muchas las similitudes y pocas las diferencias encontradas en los personajes estudiados. Los héroes son caracterizados por el culto a la amistad, la protesta social y la devoción despertada en sus pares. Orgullo, rebeldía, vinculación con la tierra y redención de los desposeídos son los rasgos característicos en la imagen del héroe redentor que reencarna *la rebeldía del hombre enfrentado a una autoridad abusadora y prepotente*.

Las diferencias residen en la recuperación y la evocación de los paisajes. En todos los textos el tema del desarraigo y la pérdida de la tierra, surge del marco histórico desencadenado por la imposibilidad de arraigarse en el suelo y poseerlo como centro gravitante de la cultura, la identidad espiritual y la vida material de cada lugar.

En estos textos dramáticos descubrimos los conflictos, motivaciones, sueños, creencias e ideales compartidos. Cada región se refleja en un espacio en el que la música, el canto y la danza participan activamente en la configuración de particulares personajes que caracterizan al gaucho de cada región.

Bibliografía

- Canal Feijóo, Bernardo. "En el principio era el teatro". En: *Cuaderno de Cultura Teatral*, N° 18. Buenos Aires, INET, Comisión Nacional de Cultura, 1941.
- . "Historia y Teatro". En: *Revista Iberoamericana*, V. Buenos Aires, INET, Comisión Nacional de Cultura, 1962.
- Dubatti, Jorge. *El teatro laberinto; Ensayos sobre teatro argentino*. Buenos Aires, Atuel, 1999.
- Finzi, Alejandro. *De escénicas y partidas*. Buenos Aires, INET, 2003.
- González de Díaz Araujo, Graciela. "Expresiones de un teatro regional, argentino y americano". En: *La periodización de la literatura argentina; Problemas, criterios, autores, textos*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1989, Tomo II, pp. 155-168.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro; Dramaturgia, estética, semiología*. España, Paidós, 1998.

JOSÉ LUIS VÍTTORI: PERTENENCIA Y TEORÍA DE LA REGIÓN

Graciela Maturó

1. Teoría de la región

La evolución del hombre sobre la tierra lo ha conducido, innegablemente, a la expansión de modelos de vida y comportamiento hasta cierto punto comunes, fruto de la creciente comunicación entre los pueblos. Pero es igualmente evidente que ello no ha logrado borrar la idiosincrasia de cada pueblo o conjunto de pueblos ligados a un lugar de la tierra, una región o continente, un paisaje estéticamente percibido, un cierto clima, un tiempo histórico común. El cristianismo como religión expansiva ha sostenido el *desideratum* de la universalización, pero lo cierto es que existen las culturas, las civilizaciones, como patrimonio de la humanidad y también a veces como elementos de conflicto ante los intentos de la globalización, como lo hizo notar hace unos años Samuel Huntington, en la intención de formular una advertencia a la nación más poderosa de la tierra. Es éste un tema que por sí solo podría ocupar nuestra atención, pero no es mi propósito sino dejarlo señalado.

El paisaje geográfico en que arraiga un grupo humano es también histórico. Tanto la física moderna como la fenomenología han reconocido esa imbricación de las coordenadas espacio y tiempo, inherentes a la vida del hombre. La literatura es la antena sensible que refleja esta vinculación del grupo humano con su medio geocultural e histórico, pero no todos los escritores lo reconocen de igual modo. Recuerdo ahora esa polémica sostenida años atrás, en la década del '70, entre José María Arguedas y Julio Cortázar, en que el peruano se proclamaba próximo a la naturaleza del *árbol*, que echa raíces en un suelo y permanece adherido a éste, mientras el argentino

—autoexiliado en Francia— defendía su condición de *pájaro*, más ligado a la levedad del aire que a la ligazón con suelo alguno. Sin embargo la fuerza del arraigo se evidencia en el hecho de que Cortázar miraba continuamente hacia su patria y reafirmaba —pese al fortuito nacimiento en Europa— su relación de pertenencia al suelo americano.

En fin, limitar las condiciones literarias al vínculo regional sería negar las posibilidades mismas del pensamiento y la palabra, pero igualmente impropio resultaría ignorar que todo hombre es *hombre situado* y que la toma de conciencia de esa situación es uno de los grandes móviles de la expresión artística.

La relación hombre-naturaleza ha sido axial en el humanismo clásico y moderno, pero llega a su fase teórica con el movimiento romántico. Vico potenciaba la relación del hombre con su entorno, en tiempos en que la filosofía había tomado rumbos más abstractos y racionalistas. Herder, por su parte, expresó: “Ningún hombre es una sustancia independiente, sino que se halla en constante intercomunicación con todos los elementos de la naturaleza [...] él mismo contribuye a la transformación del Universo, ¿cómo no habría de ser modificado por él?”. Reconocía que el suelo, la atmósfera, la vegetación y la fauna de un determinado lugar otorgaba a un grupo humano un carácter intransferible. De esa experiencia colectiva, expresada en símbolos comunes, veía surgir la noción de patria y el sentimiento de pertenencia a la tierra natal, tan valiosos e insoslayables para la poesía y la novela de los últimos siglos.

Hegel habló del *Volksgeist*, o espíritu del pueblo, ligado a la región y la historia propia. Los escritores románticos enfatizaron la importancia de esa relación cósmica, elaborada en ciertos casos sobre las vivencias de la propia infancia y juventud, o proyectada en otros hacia la periferia, que en tiempos del incipiente industrialismo europeo ofrecía ejemplos de vida moral y natural.

A comienzos del siglo XX, Edmund Husserl vino a asentar la correlación hombre-mundo como constitutiva de lo humano,

reemplazando la noción antropológica de *sujeto pensante* por la de *sujeto encarnado y situado*. El creador de la fenomenología, como lo señala Roberto Walton, consideró en algún momento que esa correlación hombre-mundo había sido fundante en su concepción filosófica. La idea de correlación ponía de manifiesto la situación del hombre en la tierra, en un espacio y un tiempo limitados, y la proyección de sus sentidos externos e internos hacia la captación de un horizonte destinado a modelarlo sin determinismo alguno. Como decían los antiguos, *natura magistra*.

El escritor es quien da cuenta de ese vínculo con su medio, y en América tal correlación fue pregnante y característica. Las crónicas de la Conquista anticiparon el Romanticismo al describir una naturaleza concreta, sus árboles y animales, y volcar su interés a los habitantes, sus lenguas y costumbres. Una mezcla de realismo y utopía caracterizó desde el comienzo a las escrituras hispanoamericanas, marcadas por el humanismo cristiano, hasta que otros estímulos culturales incentivaron, en el siglo XIX, un nuevo tipo de costumbrismo, con interés en la pintura de ambientes y lo que se llamó el "color local".

Pero el siglo XX trajo un regionalismo nuevo, que se hizo consciente de su propia significación a partir de los años '20. Se conformó una corriente literaria que adoptó, en sus diversas vertientes o momentos estéticos, los nombres de criollismo, americanismo, regionalismo, novela de la tierra, realismo mágico o nueva novela histórica, y que no es en el fondo sino el despliegue de una conciencia de identidad americana, que se inicia en el protonúcleo de la provincia o la región, para extenderse a la nación y a la patria grande o marco regional americano. Superando el costumbrismo decimonónico, nuestros mejores escritores se dieron a representar lo regional y continental en su naturaleza, sus mitos y su historia, en etapas de diálogo con movimientos netamente europeos como las vanguardias, el surrealismo, el existencialismo o la posmodernidad.

Cabe recordar que filósofos y artistas europeos, contaminados de fenomenología e ideología, generaron en los años '20 una

teorización nacional que tuvo allá ciertos tintes agresivos. En América, en cambio, se instala una reflexión defensiva de la propia identidad, como lo muestran las obras del peruano José Carlos Mariátegui, los mexicanos Samuel Ramos y Alfonso Caso, el cubano Fernando Ortiz, y otros. En fin, el tema de la región y la nación, inherente a la formación del continentalismo actual, recibe hoy un nuevo aporte de la teoría postcolonial desarrollada por autores asiáticos luego de la liberación de sus naciones. Pero no es éste el momento de extenderme en la consideración teórica del tema.

A ese regionalismo nuevo que supera el pintoresquismo pertenecen las grandes novelas de Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Juan Rulfo, José María Arguedas, Augusto Roa Bastos, Gabriel García Márquez, en amplia corriente donde cabe ubicar, sin complejos de provincianismo, a algunos autores argentinos que ostentan una nítida pertenencia a su región comarcana, pero son ante todo autores nacionales y americanos. No olvidemos que tanto Rulfo como García Márquez son autores de provincia, que llevan a sus capitales y al mundo el fuerte sentimiento de pertenencia al suelo aprendido en su región natal. De modo análogo una pléyade de narradores nacionales fuertemente ligados a determinadas zonas argentinas ofrecen su visión nacional y americana inspirada en el protonúcleo de su región: podríamos nombrar a Antonio Di Benedetto, Alberto Rodríguez (h), Carlos Hugo Aparicio, Héctor Tizón, Daniel Moyano, José Luis Vítтори, aunque nuestro enfoque podría extenderse a la poesía para abarcar igualmente los nombres de Manuel Castilla, Juan L. Ortiz, José Pedroni, Jorge Enrique Ramponi, Alfonso Sola González, Guillermo Kaul, Luis Ricardo Casnati o Jorge Sánchez Aguilar, sin pretensión de exhaustividad alguna.

Nombrarlos es evocar la región a la que pertenecen, el paisaje en el que arraigaron su vivir, la tierra a la que han amado, expresado e interiorizado en sus obras, sin que esto los prive de la proyección nacional y universal propia de toda gran literatura.

Algunos de ellos han alcanzado mayor nombradía por su residencia ocasional en Buenos Aires, o su exilio en otros países, pero a mi juicio todos aquellos escritores que superan el mero costumbrismo descriptivo deberían ser reconsiderados en la perspectiva nacional y americana que les corresponde.

2. José Luis Vítтори

José Luis Vítтори, nacido en Santa Fe en 1928¹, ha producido una obra amplia y significativa que abarca el cuento, la novela y

¹ Escritor y periodista argentino nacido en la ciudad de Santa Fe (1928). Egresado del bachillerato, se incorporó en 1947 a la redacción del diario *El Litoral* donde se formó en el periodismo y lo ejerció durante cincuenta años, retirándose en 1996 con el cargo de Director. En 1952 había interrumpido estudios en Ciencias de la Educación para dedicarse a escribir.

Publicó su primera novela: *Las fuerzas opuestas* en 1961, primer premio edición Fondo Editorial Municipalidad de Santa Fe. Desde entonces ha editado dieciséis libros, alternando narrativa, ensayo y crítica. *Las campanas del sur* (novela) e *Imago Mundi* (ensayo) fueron distinguidos con el premio nacional de la Secretaría de Estado de Cultura para la región Centro Litoral (1976 y 1978); *Cuentos del sol y del río* obtuvo la Faja de Honor de la SADE (Buenos Aires, 1977); *El escritor: medio y lenguaje* (ensayo), primer premio en el certamen nacional de La Matanza (1974); *Literatura y región* (ensayo) primer premio nacional "Ricardo Rojas" (1986) y *Del Barco Centenera* y "*La Argentina*", segundo premio nacional (1993), ambos otorgados por la Secretaría de Estado de Cultura.

Completan su bibliografía: *La voluntad de realismo* (ensayo), *Gente de palabra* (novela), *La región y sus creadores* (crítica), *Literatura y cultura nacional* (ensayo), *Fernández Navarro* (estudio en colaboración), *Agustín Zapata Gollán: Hitos* (estudio), *El escritor y su condición en el siglo XX* (ensayo), *Exageraciones y quimeras en la conquista de América* (ensayo), *Viajes y viajeros en la literatura del Río de la Plata* (ensayo), cuentos, numerosos opúsculos y más de ciento cincuenta trabajos publicados en medios de prensa.

Discípulo del maestro Juan Grela G. En cursos de percepción visual, se interesó por el arte hispanoamericano, habiendo efectuado viajes de información y documentación por áreas de alta cultura hispano indígena. Como especialista en el tema, fue director de tesis de licenciatura en la Facultad de Historia de la U.C.S.F., desarrollado en el mismo nivel de cursos audiovisuales y conferencias sobre la materia.

Miembro fundador y actual presidente del Centro de Estudios Hispanoamericanos de Santa Fe. Miembro de la Academia Argentina de Letras. Premios "Fundación de Santa Fe" (1986) y "Themis-Consagración" (ciencia y cultura) "Por su labor en el campo de las letras" (1993). Ciudadano de Honor (1993).

el ensayo. Su labor narrativa denota una honda compenetración con el paisaje fluvial y su gente, en continua afirmación de pertenencia a la comarca mesopotámica. Su compenetración empática con la región natal, generadora de sus primeras creaciones y ensayos, lo conduce en el tiempo a una indagación cada vez más profunda de su sociología, origen, mitos y destino histórico, dando lugar igualmente a una reflexión teórica sobre el concepto mismo de región y su proyección en el arte. Se conforma pues en su conjunto una notable labor centrada en la región de origen, acaso la más completa y reveladora desplegada por un escritor argentino en este aspecto. Tal es la razón que me ha llevado a proponer su obra como fundamento de una consideración de la identidad regional, base indiscutible de la identidad nacional.

Entiendo que José Luis Vítтори inicia esa consustanciación con el paisaje en su etapa juvenil, acaso en sus incursiones a las islas del Paraná, micromundo nuclear de su *Einführung* o proyección afectiva. Con justicia Max Scheler ha estudiado esas formas de fusión con el marco cósmico como vía formativa de la persona y determinante de la expresión estética.

A partir de esos primeros contactos con la naturaleza se inicia una compenetración intuitiva con los individuos que pueblan esa región, un descubrimiento de su carácter, su *ethos* constituyente, sus hábitos de vida. Vítтори se ocupa especialmente de los isleros, pescadores, cazadores de nutrias, pequeños agricultores o pastores, consustanciados con la vida del río, su fauna y su flora, sus ritmos, su horizonte. Pasa también a la consideración de la vida urbana, al hombre ciudadano conflictuado, desarraigado de la tierra, a su propia definición y descubrimiento personal. Todo ello se expresa en cuentos y novelas memorables.

Su obra se inicia con la novela *Las fuerzas opuestas*, publicada en 1951. Su segunda novela *Las campanas del Sur* ve la luz en 1971. En 1977 publica un libro memorable de la cuentística argentina, *Cuentos del sol y del río*, al que sigue su

tercera novela, *Gente de palabra*, y más recientemente un libro de cuentos, titulado *El tiempo y los sueños*. El crecimiento de esta obra narrativa va acompañado de una valiosa reflexión que se vuelca en una serie de ensayos: *La voluntad de realismo* (1963), *Imago Mundi* (1973), *El escritor: medio y lenguaje* (1977), obras que anteceden a su importante trilogía dedicada al tema Cultura y Región: *Literatura y región* (1986); *Literatura y cultura nacional* (1988) y *La región y sus creadores* (1989).

Pero la inquietud teórica e investigativa de José Luis Vítтори no concluye aquí. Su pasión de estudioso lo lleva a producir obras de investigación histórico-literaria sobre la región fluvial de su patria, y a extenderse en tiempo y espacio hacia las raíces culturales de esta parte del continente. La compenetración con su paisaje, región y cultura propia, que lo condujo a una fenomenología del área litoraleña y su gente, lo guió también a la profundización histórica de la Conquista española en el Río de la Plata, al estudio del perfil cultural hispanoamericano, y a una lectura profunda y reflexiva de los textos escritos en América en tiempos de la Colonia.

Vítтори comenta críticamente a Martín del Barco Centenera, alejándose de los *clichés* simplistas que condenaron su escritura, en su libro *Del Barco Centenera y su Argentina* (1993). Comprende y revaloriza su escritura ingenua, maravillosa, admonitoria y humorística, rescribiendo con apasionamiento partes de su texto.

También produce obras de exégesis y reflexión sobre otros documentos de la Conquista y la Colonia, como sus libros *Exageraciones y quimeras en la Conquista de América*, y *Viajes y viajeros en la literatura del Río de la Plata*, que lo revelan como un digno discípulo de Agustín Zapata Gollán, un fino lector de las letras coloniales, y un pensador de la identidad americana. A esta labor exegetica y crítica hay que agregar su consideración de los artistas del Litoral, Supisiche, Gambartes, Fernández Navarro y otros, así como de los escritores que han

compartido su pasión por la comarca santafesina y mesopotámica. A unos y otros se refiere en el volumen *La región y sus creadores*.

No pudiendo por ahora abarcar la totalidad de la obra narrativa y reflexiva de José Luis Vítтори, quisiera referirme a su labor propiamente teórica sobre las relaciones profundas del creador con su entorno, contenida como ya anticipé en tres volúmenes. *Literatura y región* es entre ellos el que se ajusta en mayor grado a nuestra intención.

El escritor santafesino indaga en la correspondencia profunda del escritor —y en términos más amplios, del hombre— con el medio geohistóricocultural en el que nace y se desarrolla. Muestra poseer un conocimiento de fundamentaciones filosóficas que apoyan su posición, pero indudablemente es su natural intuición de artista, su viva receptividad y su encuentro empático con los pobladores de su región el elemento básico de su teorización, sostenida por una ingente tarea de investigación de campo.

Afirma:

La región es una circunstancia natural y, a la vez, un concepto ecológico. L. L. Bernard, al estudiar la ecología humana, define a la región como un tipo subzonal de recursos económicos, contornos geográficos, características climáticas y, quizá también de tipos raciales y nacionales, dentro de un gran espacio. Se trata, pues, de una organización ecológica, subcontinental, basada en la unidad definida que poseen los grupos coadaptativos; unidad de carácter geográfico, mas no político, dentro de la cual se define esencialmente la relación del hombre y la naturaleza del lugar dentro de una dinámica de adaptación recíproca (la gente con su ámbito y todo entre sí).

Sigue el escritor:

Definida en su realidad, como factor esencial de la ecología humana, la región engendra formas peculiares de trabajo, comercio e industria, así como densidades de población y formas culturales, sobre todo en ámbitos relativamente aislados y

primitivos que, no tanto en la actualidad de un mundo comprimido por las vías de comunicación y los medios de difusión social, sino en tiempos anteriores como los de la América indígena, los de la conquista, los siglos de la colonia y aún en los primeros cien años de vida independiente, concurren en nuestro país a perfilar, dentro de una unidad de paisaje, de suelo y de clima, una continuidad de historia, tradiciones, creencias, costumbres, lenguaje y cultura; los símbolos y los mitos comunes a una identidad y subyacentes a ella².

A partir de esta obra preocupa al autor el tema de la identidad regional, es decir el perfil cultural de ese núcleo originario de cuya integración en otros planos emerge la identidad nacional, la única posible a no ser que se hable de una entelequia.

Comprende nuestro autor que no puede hablarse de nación sino sobre la base de esas comunidades regionales, que abarcan en la mayor parte de los casos a más de una provincia, e incluso trascienden más allá de los límites de una nación estipulados geográfica o jurídicamente.

Hay en Vítтори una clara estimación de la cultura popular como núcleo originario de toda la cultura, pero no hace de ello una sobreestimación políticamente utilizada. El creador de arte es capaz de interiorizar esa cultura primaria y trasponerla a niveles de mayor elaboración intelectual, que requieren de un auto-reconocimiento.

Pensar la comarca provinciana, en su identidad geohistórica y cultural, es la manera profunda de pensar la nación, y más aún la comunidad de naciones que forman a América Latina en su pluralidad varia y colorida. El paso a la región subcontinental es connatural e ineludible en la posición de Vítтори, quien se ve llevado a reconocer las raíces étnicas de su región en un amplio basamento autóctono, extendido por la Mesopotamia y más al

² José Luis Vítтори. *Literatura y región*. Santa Fe, Colmegna, 1986, pp. 17-18. En adelante se citará por esta edición, indicando el número de página.

Norte de ella en las zonas selváticas del Paraguay, adonde se internaron los españoles para fundar el núcleo colonial de la Asunción, en la empresa que derivó en la creación de ciudades a la orilla del Paraná y el Río de la Plata. Y afirma:

[...] en el mestizaje no sólo de las sangres, sino también de las culturas, nacerán tradiciones seculares, muy propias de la región fluvial (Paraguay-Río de la Plata) que muy luego se constituiría en gobernación —como las de Tucumán y Cuyo— antes de fundirse en el territorio común del virreinato en 1776.

La obra misional, la fusión de razas, la organización política y civil centrada en el gobierno de las aldeas —mucho más tarde ciudades—, las comunicaciones fluviales, los oficios del agua, las técnicas de alarifes, agricultores, herreros, carpinteros y demás, fueron los factores aglutinantes de la región ya desde comienzos del siglo XVI.

El mestizaje se inicia en Sancti Spiritu, se intensifica después en La Asunción y se expande a fines del XVI y durante el XVII con la fundación de las ciudades ribereñas: del Paraguay parten las expediciones que, con Garay y sus mancebos, fundan Santa Fe y Buenos Aires; o, al norte, Concepción del Bermejo y Corrientes.

Españoles, criollos, mestizos e indígenas, ora conviven, ora luchan, en una sociedad aldeano-campesina que poco a poco se va haciendo pastoril; austera, rústica, de escasos recursos, adaptada a la vida de intemperie (p. 19).

José Luis Vítтори se convierte como ya dije en un investigador de la historia regional, cuya captación intuitiva asentaron sus primeros cuentos y novelas. No le basta con ello, desea documentarse sobre la evolución de su espacio propio, para complementar la primaria comprensión con la más elaborada tarea de la documentación, la interpretación y la teorización, que reclaman una distancia filosófica y crítica. Dice en la misma obra:

Entre las funciones del espacio topológico, la espaciosidad de las cosas constituye el ámbito, en acción respectiva: si las cosas generan el ámbito, éste reacciona sobre las cosas, las condiciona en un doble efecto señalado en su momento por la teoría de la forma y más tarde por la de las estructuras. O sea que la espaciosidad es activa y además unificadora de aspectos y caracteres correlacionados. En este sentido, el espacio regionaliza el mundo (principio estructural de regionalización) y, a su vez, dicha regionalización estabiliza el ámbito.

No nos extrañe su recurrencia a fenomenólogos como el español Zubiri:

Cuando el espacio se va constituyendo por medio del ser vivo —enseña Xavier Zubiri—, la regionalización conduce a la biosfera. Esto significa que el espacio no sólo autonomiza, regionaliza y estabiliza, sino además mediatiza, es decir, constituye un medio para los seres humanos, siempre en acción respectiva: el medio sobre la criatura y ésta sobre el medio. Cuando el espacio circundante del organismo vivo se torna en hábitat, tenemos un espacio ecológico.

Como circundante, el espacio interioriza al viviente: hace que los procesos biológicos tiendan a ser, cada vez más, para sí mismos: es la autosuficiencia de la región en cuanto bioma. Así concebido, el espacio cumple otra función, la de agrupar: el relativo aislamiento o la autosuficiencia regional, congrega a los hombres y los modifica por afinidad, acentuando tales o cuales actitudes, comportamientos y caracteres que conforman una idiosincrasia, una cultura (p. 73).

Pero la preocupación del escritor se halla lejos de transformarlo en un científico puramente preocupado por la reunión de datos o documentaciones. Veo en José Luis Vítтори la actitud de un pensador teórico y también práctico, traspasado por una preocupación moral. Lo obsesiona la defensa de la cultura, en la que intuye el último baluarte de lo realmente humano frente a la barbarie tecnicista, o la mera acumulación

de los objetos que amenaza a las regiones, a las naciones, al hombre. Por ello fustiga la confusión entre la cultura tecnocientífica y el real universalismo o ecumenismo, sin caer en cartillas ideológicas:

Nuestra nacionalidad estará aniquilada (si ello fuera posible) cuando no haya un solo rasgo que la distinga en la literatura que aquí se escriba.

No podemos cambiar el curso de la historia ni siquiera mediante la apelación a una obra lúcida y políticamente comprometida, pero a veces las intenciones más inocentes adquieren con los años un sentido trágico, porque vienen a corroborar todo lo contrario de lo que candorosamente se pensaba y se dijo.

Basta recordar, si no, la crisis de las Islas Malvinas, la soberbia actitud británica de enviar en son de castigo su flota de guerra al Atlántico sur y, sobre todo, el apoyo moral y material que el hemisferio nor-occidental —el “universo”— brindó al Imperio, contra el atrevimiento de un país subdesarrollado.

Quienes, sin adherir a las ideas del nacionalismo doctrinario, nos sentimos, por la fuerza de los hechos, ciudadanos de una nación en lucha para defender su soberanía territorial, hemos aprendido ante la reacción de la Comunidad Económica Europea y la solidaridad latinoamericana, la inconsistencia de nuestro mentado europeísmo, tanto como nuestra necesaria, aunque tardía, integración con América Latina (p. 155).

En su libro *Literatura y cultura nacional*, enfrenta con mayor extensión la problemática de la era electrónica en su relación conflictiva con las culturas regionales, y plantea esta confrontación en cuanto se refiere también a la labor creativa. Ve cómo es invadido el espacio del escritor, del pensador, fieles a su cultura propia, por los medios de comunicación y sus monstruosas redes informáticas, tal como lo viera a su turno el mendocino Antonio Di Benedetto en su premonitoria novela *El silencio*. Así, afirma: “Otros medios de difusión compiten hoy con la palabra escrita en la elaboración del mensaje trascendente,

y no vivimos ya una ética del lenguaje como exponente esencial de la persona humana en su verdad, en su libertad y en su dignidad”³.

De la receptividad a la comprensión, de la investigación a la interpretación, de la lectura a la aplicación ética y constructiva, tal el proceso evolutivo del pensamiento de Vítтори, que a su turno se amplía hacia los artistas y escritores de su región, en tarea crítica generosa e integradora.

El espacio rioplatense, y por lo tanto la nación, y América, tienen en él a un creador de excepcional valía que ha sido capaz de desarrollar una teorización lúcida y responsable.

Bibliografía sobre el autor

- Castelli, Eugenio. *José Luis Vítтори: Dimensión mítica de su saga fluvial*. 1ª edición 1977; 2ª edición Santa Fe, Colmegna, 1991.
- Demitrópulos, Libertad. “José Luis Vítтори, experiencia y utopía” (para ECA, Buenos Aires, 1980).
- Gori, Gastón. “Introducción a la narrativa de José Luis Vítтори”.
- Palermo, Zulma. “El *ethos* del litoral en sus creadores –una interpretación de J. L. Vítтори”. En: *El Litoral*. Santa Fe, 21-03-1987.
- Tarruela, Alejandro. “El río, ese símbolo de vida. J. L. V. Nos refiere el carácter de su obra”. En: *Clarín*, “Cultura y Nación”. Buenos Aires, 21-04-1977.
- Valli, Osvaldo. *Enfoque integral de la región en el universo de la literatura* (1988) y “J. L. Vítтори”. En: *Nueva Enciclopedia de la provincia de Santa Fe*. Buenos Aires, Sudamericana, 1991.

Bibliografía general

- Herder, J. G. von. “Genio nacional y medio ambiente”. En: *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*. Trad. al esp. J. Rovira A. Buenos Aires, Losada, 1959.

³ José Luis Vítтори. *Literatura y cultura nacional*. Santa Fe, Colmegna, 1988, p. 141.

- Ibérico, Mariano. *El sentimiento de la vida cósmica*. 2ª edición. Buenos Aires, Losada, 1946.
- Kusch, Rodolfo. *El pensamiento indígena y popular en América*. Puebla, México, J. M. Cajica, 1970.
- Schwartzmann, Félix. *El sentimiento de lo humano en América; Ensayos de antropología filosófica*. Santiago de Chile, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Letras, [s.f.], 2 vol.
- Walton, Roberto. "El tema principal de la fenomenología en Husserl". En: *Husserl. Mundo, conciencia y temporalidad*. Buenos Aires, Almagesto, 1993.

LITERATURA Y FOLCLORE EN UN ÁMBITO REGIONAL

María Fanny Osán de Pérez Sáez

1. Literatura y folclore

Reflexionar sobre literatura y folclore puede llevarnos por caminos y “deshechos” interminables. Se trata de dos conceptos cuyas expresiones no son cosas o actos perfectos y concluidos, sino acontecimientos con los que el individuo y la comunidad se hallan comprometidos de diverso modo. Son procesos instalados en el mundo de la historia y de la cultura y en espacios compartidos en los cuales se inscriben circunstancias vitales, siempre inéditas e irrepetibles, y que, en cuanto procesos, derivan en la construcción de universos simbólicos que la sociedad, o parte de ella, reconoce como propios. Por tanto, no es lo mismo hablar de dichos conceptos como nociones genéricas que intentar la caracterización de la producción literaria o folclórica de un ámbito determinado.

En esta etapa de globalización, la vida de los individuos, los grupos y comunidades se desenvuelve en una permanente tensión entre lo que les es propio y lo que las grandes potencias del orden mundial les proponen como modelo a través de la ciencia, la técnica, la política, la economía y los instrumentos de los *mass media*. Se van gestando así nuevos imaginarios, que aunque no todos sean desechables, frecuentemente se superponen y desplazan a los originales desdibujando la identidad patrimonial.

Es por esto importante volver la mirada al país desde las regiones que lo conforman. La fisonomía una y varia en su gran latitud da fundamentos al estudio de las particularidades de sus áreas históricas, geográficas, lingüísticas, geopolíticas, folclóricas, poéticas, culturales, etc. Pero, aunque en ellas se apoya el entramado de su realidad física y espiritual, sea cual fuere la perspectiva asumida, son numerosas las dificultades que entraña fijar límites por cuanto tal

diversidad no invalida la indiscutible unidad que naturalmente rebasa las fronteras provinciales y nacionales.

Hoy la crítica más seria de la literatura argentina reconoce que su mapa poético se configura con la voz de quien escribe a orillas del mar, al pie de la cordillera, en la altiplanicie andina, sobre los hielos patagónicos, en las márgenes del Paraná, en las selvas, en los montes, en los tajos prolongados de los valles y en el corazón de las grandes capitales portuarias. Aunque no se exprese con tonada y vocabulario dialectal ni dibuje su espacio vital, el escritor se inscribe en su "hábitat". Bernardo Canal Feijóo, hace casi veinticinco años, dijo:

El escritor pertenece, quiéralo o no, a la comunidad; no importa si en la misma medida que cabe decir que la brasa pertenece al leño en combustión; o en la misma medida que cabe decir que la flor pertenece al gajo en cuyo extremo insurge inopinada, existe, vale, como la brasa mientras está prendida al leño, pues desprendida acaba en ceniza; existe, vale, como la flor prendida al gajo, pues desprendida se marchita y muere, gala efímera¹.

En este trabajo analizaremos algunos aspectos de la creación poética culta y de la expresión oral, anónima y tradicional del noroeste argentino, con especial referencia a las provincias de Salta y Jujuy, y expondremos particularidades de ambos tipos discursivos en un ámbito en el que la gravitación que tiene su carácter de área fundacional, lateral y andina proporciona a la palabra resonancias que provienen del horizonte común y de los comunes orígenes culturales vividos hondamente por los *sabios* y *analfabetos* que reservan en su memoria versiones que provienen de la España de la conquista y también por los escritores. Tal gravitación e identificación con el ámbito de origen, que muchas veces produce el extrañamiento, se halla muy bien simbolizada

¹ Bernardo Canal Feijóo. "Función y misión de la literatura". En: *Actas del Simposio de Literatura Regional*, I. Salta, UNSa-Secretaría de Estado de Educación y Cultura, 1980, pp. 10-15.

en la novela *Crónica del Diluvio* de Antonio Nella Castro, en la cual es el Perú el país donde transcurre la Edad de Oro, y en Luis Franco para quien, como lo observa Haury de Segura:

El ámbito o los ámbitos que [...] le otorga al paraíso no son espacios abstractos que no están en ningún lugar o podrían estarlo en cualquier parte, sino que están sobre la tierra y son perfectamente ubicables en el territorio de América: el campo de la niñez provinciana, la selva subtropical del noroeste argentino, la pampa...².

O en Carlos Hugo Aparicio, que hace de su niñez, en los límites entre Argentina y Bolivia, el motor existencial de las evocaciones de *Trenes del Sur* (1988).

Y hasta en el cancionero tradicional:

Soy guaranguay de mi tierra.
Aquí nadie me conoce,
En mi tierra cuento quince,
Aquí no cuento catorce³.

Y en la escritura de Jorge Calvetti:

Vengo a buscar la luz que me ha mirado
en el tímido tiempo de la infancia.
Vengo a buscar mi casa y su fragancia
y el eco de los cantos que he cantado.
.....
Vengo a buscarlo todo y a buscarme
Aquí estoy y estaré. Aquí he de darme
ya poblado de sombras, a la sombra⁴.

² Haury de Segura, 1988, p. 39. Cit. por Alicia Poderti. En: *La narrativa del noroeste argentino. Historia socio-cultural*. Salta, Universidad Nacional de Salta, 2000, p. 234.

³ Juan Alfonso Carrizo. *Cancionero popular de Jujuy*. Tucumán, Miguel Violetto, 1935, N° 2771.

⁴ Jorge Calvetti. *Memoria terrestre*. Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1983, p. 23.

Por eso en la producción noroéstica se recrean con frecuencia los cañaverales, montes con alimañas, algarrobos y chañares, las selvas, cerros, pueblos, los suburbios; el indio y el colla sufridos, el capataz, el empleado, el peón rural. Otras veces están ocultos en la palabra esencial, íntima, sin figuraciones de la realidad visible o con otros mensajes en los que se instalan las angustias del hombre actual. Y sus presencias son signo, símbolo, alegoría o metáfora, contruidos con la palabra auténticamente poética por Bernardo Canal Feijóo, Juan Carlos Dávalos, Daniel Ovejero, Luis Franco, Carlos Quiroga, Clementina Quenel, Manuel J. Castilla, Raúl Aráoz Anzoátegui, Sara San Martín de Dávalos, Julio Ardiles Gray, Carola Briones, María Adela Agudo, Fausto Burgos, Mario Cejas, Jorge Calvetti, Néstor Groppa, Héctor Tizón o Santiago Sylvester, por citar algunos nombres de autores que en prosa o en verso escriben en el ámbito natal, o muy lejos del mismo pero con la mirada o el sentimiento puestos en el terruño, en la patria o en América, especialmente en la América más próxima. Así Manuel J. Castilla canta su realidad norteña y dedica *Copajira* a los “mineros de Oruro y Potosí” evocando a los hombres y mujeres que liman sus vidas en los socavones:

Cuando el minero baja
 desde la noche de Oruro,
 Oruro se le duerme
 Sobre su pecho duro,
 Oruro como un niño,
 Oruro,
 Oruro ya en el sueño
 Oruro...⁵.

Sara San Martín desde su *aquí* exalta a América y al mundo.

⁵ “Letanía de Oruro”. En: *Copajira*. 3ª ed. Jujuy, Buenamontaña, [s.p.].

Te hablaría a ti capitán...

¡Si tú volvieras del Ande... Largo a largo de latitud y llano!
Simetría del mundo está el terrón, trémulo, indeciso.

Busquemos la caverna angulosa, o el ángulo del tiempo.

.....

Hablemos, Capitán:

Desde aquí veo el Ande y veo el camino de Uspallata

Por donde tú has llevado el oráculo firme⁶.

El común sentimiento del espacio propio se explica también por la notable circulación, dentro del mismo noroeste, de muchos de sus principales escritores. Esta movilidad territorial permite la adscripción de varios de ellos a diversas literaturas provincianas. Juana Manuela Gorriti nació en 1818, en Horcones (provincia de Salta), se trasladó con su padre proscrito a Chile, casó con Manuel Isidoro Belzú, que fue presidente de Bolivia, y después vivió en Perú; Benjamín Villafañe nació en Tucumán (1819), vivió en San Juan, Chile y Bolivia y la segunda mitad de su vida transcurrió en Orán (Salta), en la ciudad de Salta, en Tucumán y en Jujuy; Fausto Burgos: nació en Tucumán (1988), estudió en Catamarca y en La Plata, recorrió Salta y Jujuy y murió en Mendoza; José Armanini nació en Santiago del Estero (1903) y vivió temporariamente en Jujuy; Raúl Galán, nació en Ledesma (provincia de Jujuy) en 1913, vivió en Buenos Aires, en Tucumán y en Jujuy; Sara San Martín de Dávalos nació en Ledesma (provincia de Jujuy), estudió en Tucumán y se casó y vivió en Salta; Carlos Hugo Aparicio nació en La Quiaca (provincia de Jujuy) y vive en Salta; Juan Bautista Zalazar nació en San Blas de los Sauces, pueblo riojano que perteneció a Catamarca, siguió estudios terciarios en esta provincia y allí ejerció la docencia.

⁶ "Hablemos Capitán". En: *Yo soy América*. Jujuy, Instituto Provincial de Arte y Cultura, 1962, pp. 32-33.

Las revistas literaria como *Sustancia y Cántico* de Tucumán, *Dimensión* en Santiago del Estero, *Tarja*, de Jujuy, *Árbol* de Catamarca, *La Carpa* de Tucumán son otra muestra de la permanente comunión vital y artística de los escritores del NOA, para quienes al espacio compartido, real o espiritualmente, se suma la consciente pertenencia al mismo y a su cultura como principios volcados a sus manifiestos⁷.

Las dos vertientes mencionadas: el folclore poético, como denominaremos a todos los géneros de la creación tradicional anónima, no solamente a la lírica, y la literatura de creación personal, se vertebran en el tiempo y, en la *otredad* de la creación, se definen y delimitan. Siendo subconjuntos semánticos dentro del fluir discursivo de la comunidad, despiertan resonancias con las que se sitúan e incorporan a la corriente poética universal.

2. El folclore poético

El folclore poético no es una práctica escrituraria, su discurso se inscribe en la memoria que lo conserva y recrea, no en el espacio de la hoja en blanco, aunque es frecuente que el cantor quiera escribir sus decires a veces dictándolos a una persona letrada; en ocasiones, especialmente cuando se trata de un decimista, él mismo suele volcar a la letra sus palabras.

La variedad y calidad de los fenómenos y expresiones del folclore poético del noroeste argentino impone considerar cuál es el marco teórico más apropiado para su reconocimiento y estudio.

Al folclore poético dedicó páginas fundamentales Augusto Raúl Cortazar. Entre su importante y vasta producción destacamos, a nuestro propósito, "Folclore literario y literatura

⁷ Cfr. Alicia Poderti. *Op. cit.*, pp. 236-263; David Lagmanovich. *La literatura del noroeste argentino*. Rosario, Biblioteca, 1979, pp. 189-205.

folklórica⁸, *Folklore y literatura*⁹, *El folklore y su proyección literaria*¹⁰ y sus insustituibles aportes sobre literatura gauchesca como género de proyección, que culminaron con la edición de *Martín Fierro*¹¹.

Las recientes teorías sobre el folclore se enmarcan en las mismas corrientes que prevalecen en las ciencias del lenguaje, como la Semiótica, la Teoría de la Comunicación, los estudios sobre Oralidad y de la Gramática del Texto. Las críticas a la concepción clásica se multiplican especialmente en las publicaciones en lengua inglesa¹² y se aplican a los estudios del folclore argentino, especialmente cuando se trata de analizar las expresiones populares de las grandes capitales.

En 1975, Dan Ben Amos¹³ sintetiza y anticipa las modernas formulaciones al caracterizar al folclore narrativo como *actuación (performance)*, *situación comunicativa e interpretativa* que, sustentada en la competencia de destinador y destinatario y en el *texto*, conforma un *continuum* que es el *conocimiento comunicativo* formulado artísticamente, creativo y con respuesta estética. *Texto, textura y contexto* están necesariamente presentes en la *actuación*.

Con perspectiva antropológico-cultural, Manuel Dannemann reconoce los *procesos* y los *fenómenos folclóricos* por el *comportamiento folclórico* y entiende por tal el usufructo de un bien común hecho propio por reelaboración y que cohesiona al

⁸ En: *Historia de la literatura argentina* (dirigida por Rafael Alberto Arrieta). Buenos Aires, Peuser, 1960, V. 2, pp. 17-395 y 433-457.

⁹ Buenos Aires, EUDEBA, 1964.

¹⁰ *Capítulo N° 57*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, pp. 1345-1368.

¹¹ José Hernández. *Martín Fierro*. Edición, prólogo y notas de Augusto Raúl Cortazar. Buenos Aires, Cultural Argentina, 1961.

¹² Cf. Marta Blache. *Narrativa folklórica II*. Buenos Aires, Fundación Argentina de Antropología, 1995.

¹³ "Hacia una definición del folklore en contextos". En: *Narrativa folklórica argentina*. Buenos Aires, 1975, pp. 38-60.

individuo con personas que se comportan del mismo modo. El carácter *aglutinante* del microsistema que comparten narradores y auditores en el caso del relato, crea la homogeneidad cultural mientras dura “el evento de narrar”, o sea, esa *instancia narrativa*, durante la cual ellos “se interpenetran e intertransfieren mediante el ejercicio narrativo a causa de la pertenencia recíproca de contar un repertorio de cuentos”, dice el destacado especialista refiriéndose especialmente al folclore narrativo, al que no exime de su carácter de bien artístico y saber tradicional reelaborado por cada intérprete¹⁴.

Los estudios sobre oralidad y pragmática de la enunciación al interesarse por la lengua en *acto* o sea por la *actuación* tienen coincidencias con las referidas al folclore. Pero un proceso comunicativo sólo requiere *saber elocucional* y que los hablantes compartan el mismo *código* y posean *competencia interpretativa*, no son necesarias comunidad de tradiciones heredadas ni simetría cultural. Autores como Alan Dundes, Richard Bauman, Barbara Allen, Ben Amos, Roger Abraham se pueden incluir en las nuevas corrientes¹⁵.

Al eximirse al folclore de su profundidad temporal o tradicionalidad, de la retransmisión oral y empírica, de la localización tipificante y de su rasgo de posesión colectiva se produce su indefinición pues se admiten en tal categoría anécdotas cotidianas, chistes circunstanciales, leyendas contemporáneas, prácticas sociales urbanas o no, pero accidentales, consideradas expresiones válidas para la ciencia.

El folclore es una ciencia de la cultura, es por tanto incuestionable la importancia de nuevos enfoques, más aún en

¹⁴ “Teoría folklórica”. En: *Teorías del folclore en América Latina*. Venezuela, CONAC, 1975, pp. 11-43; y “La investigación de la Narrativa Folklórica hoy en Chile”. En: *Quintas Jornadas de Estudio. La Narrativa Folklórica*. Santa Rosa (La Pampa, Argentina), Subsecretaría de Cultura de la Provincia, 2001, pp. 127-138.

¹⁵ Cfr. Marta Blache. *Op. cit.*

un período de cambio y transformación de los sistemas de valores y modelos sociales. Un ejemplo de síntesis entre las más avanzadas teorías aplicado al estudio de los procesos considerados tradicionalmente como tales ofrece María Inés Palleiro en su vasta producción¹⁶. Las coincidencias y contrastes entre las corrientes clásicas y las actuales son significativas: en ambas se da el interés por la actuación en un *contexto de situación* y en un *proceso*; pero a diferencia de los planteos tradicionales, los actuales estudios de la narrativa no exigen, según dijimos, *aprendizaje empírico compartido, simetría cultural, ni anonimia*.

En consecuencia, se eliminan rasgos esenciales de lo folclórico: caracterizarlo por la *textura* no es relevante para diferenciarlo de cualquier mensaje —poético o no— si no se insiste en la identidad de sus cultores, en la anonimia de su transmisión, que libera a los actores de la sujeción a un texto. Esto último está en íntima relación con la oralidad que hace que cantor o narrador se despojen de la conciencia expresiva, regida o no por la escritura y respondan solamente a los dictados de la memoria heredada; así, su construcción se adecua al *estilo* que la comunidad presente reconoce como propio y puede juzgar con derecho, distinguiendo, por ejemplo, al buen *coplero* o *cuentista*. Notas estas insoslayables en la valoración de los procesos folclóricos del noroeste argentino.

Precisamente, por ser el folclore poético un bien patrimonial, es vinculante y promueve la interrelación comunitaria. En el ámbito que estamos considerando, legitima la identidad de la región y hace evidente su unidad y diversidad dentro del sistema cultural en el que se inserta. Así, el riquísimo, permanente y siempre actualizado repertorio de coplas recorre el noroeste, pasa de boca en boca y a veces se vuelca en cuadernos con

¹⁶ Cf. María Inés Palleiro. *Estudios de narrativa folklórica*. Buenos Aires, Filofalsía, 1989; *El escondite mágico y otros cuentos folklóricos riojanos*. Buenos Aires, Ediciones del Dock, 1990; *Nuevos estudios de narrativa folklórica*. Buenos Aires, Rundi Nuskin editor, 1992.

registros elementales o son interpretadas por personas letradas que las han recibido también de sus mayores en análogas experiencias, confirmando la teoría de las “fluencias latentes”. Otro tanto puede afirmarse de romances, canciones que acompañan juegos infantiles, de las décimas, los cuentos en que los Juanes, los Pedros, los tres hermanos, reyes, princesas o sirenas recrean acciones universales, y de los casos en los que el hombre común tropieza con el duende, la mula ánima, los fuegos fatuos, con el tío de la mina o el cura sin cabeza. Se reelaboran así discursos que fueron transplantados desde España y que germinaron en esta área meridional del continente con el *humus* de la América indígena. Para comprobarlo basta detenerse en los cancioneros recogidos por Juan Alfonso Carrizo y en las recopilaciones de Berta Vidal de Battini en *Cuentos y leyendas populares de la Argentina*, publicadas por Ediciones Culturales Argentinas, que certifican la dimensión regional, nacional y universal de las recreaciones.

3. Literatura de creación personal

Lo común en la producción del poeta culto y el cantor popular tradicional es la tensión que en ambas modalidades de expresión se produce con el contexto a consecuencia de la común cosmovisión. La “manera de *ver e interpretar*” es el modo especial que tiene el hombre o la comunidad de concebir y vincularse con su circunstancia, con la naturaleza y con los otros hombres. Atañe también a su sentido de la temporalidad, a la conciencia de lo divino, de lo sobrenatural y trascendente, y se manifiesta en la importancia que se asigna al *decir* en el grupo. Define, por tanto, el sentido del *ser* y del *existir* y se reconoce en el folclore y la literatura.

El hombre del NOA se autoconcentra libremente instalándose en el *estar*, en el *haber sido* o *estar siendo*. Pasado y presente son las constantes referencias y están explícitos en la creación culta y popular.

Se explica así el arraigo en la propia tierra, en el presente y, en aparente contradicción, la valoración esencial de la historia. El *aquí* es su espacio fundante; instalado en él visualiza el mundo y lo trascendente y lo destaca con el gesto verbal de la deixis. Dice Paul Ricoeur: “El percibir *desde aquí* representa la finitud de percibir *alguna cosa*. El punto de vista es la ineludible estrechez inicial de mi apertura al mundo”¹⁷.

Ésta, tal vez, es una vía para interpretar el significado de la presencia casi obsesiva de lo inmediato en muchos escritores regionales y en el cancionero y narrativa tradicional.

Castilla comienza *De sólo estar*¹⁸ diciendo: “De sólo estar nomás uno cuenta sus cosas”. Y en el poema “Los coyuyos”, como hablante lírico, observa y siente así:

Yo estoy aquí, plantado en medio del verano,
oyéndolos.

.....
Yo estoy aquí, bebiéndolos, gozoso,

.....
Estoy entre algarrobos y membrillos

.....
Yo estoy aquí, lejanamente solo. Oyéndolos¹⁹.

Un poema de Raúl Aráoz Anzoátegui se titula: “Qué esperamos aquí...”:

Qué esperamos aquí
que no hayamos buscado largo tiempo,
cuando la lámpara
golpeaba mariposas sobre el muro.
Qué esperamos aquí,

¹⁷ Paul Ricoeur. *Finitud y culpabilidad*. Madrid, Taurus, 1969, p. 57.

¹⁸ Manuel J. Castilla. *De sólo estar*. Buenos Aires, Burnichon, 1957, p. 26.

¹⁹ Manuel J. Castilla. *La tierra de uno*. Salta, Amigos del Arte, 1951, [s.p.].

que no soñáramos en la vigilia
de nuestras noches,
sintiendo afuera como una puerta
que se abría,
para encontrarnos
de repente
sin habernos separado²⁰.

También la escritora Carola Briones se instala en este horizonte:

Y están aquí
Palomas de mi sangre
Espino, flor,
Sequía, lluvia
Salamanca y luna
Gobernando mi pulso de cada instante²¹.

En el poema “A San Salvador de Jujuy”, de *Cifras de la apariencia*, Mario Busignani evoca:

En sílabas de núbil alegría
Madura aquí el amanecer sus mieses.
Aquí en asiduas y olorosas preces
La tierra a Dios su corazón envía.
.....
Insignia y artesón de la comarca,
Mástil añoso, patriarcal espiga,
Chirimoya solar de leve talle
Aquí la greda original, el arco
Sagrado, la epopeya y la fatiga.
Aquí el caído ejemplo de Lavallo...²².

²⁰ Raúl Aráoz Anzoátegui. *Pasar la vida*. Salta, Ediciones Limacne, 1974, pp. 29-30.

²¹ Carola Briones. *Donde el tiempo es más lento*. Salta, Etchart editor, 1977, p. 65.

²² En: Herminia Terrón de Bellomo. *Antología; Palabras de poetas*. San Salvador de Jujuy, 1999, p. 53.

Y el cantor popular:

Aquí viene lo más triste
que se llama despedida;
donde dicen que se queda
siempre un poco de la vida
(Archivo Cortazar)

Aquí estoy, aquí me tienen,
Aquí me verán morir
Con la sangre de mis venas,
Sus puertas hi de teñir²³.

Por esto también son estrechos los vínculos del hombre con el hombre. Con el hachero de la selva, con el inmigrante boliviano que en los ingenios azucareros deja caer las gotas de la sangre, del dolor y el cansancio, con el minero y la *palliri*, con el padre, la madre o el hermano, con el amigo.

Por fin, la vivencia honda de lo trascendente le viene al hombre del noroeste a través de la labor misional de la conquista y por la fuerte presencia del componente hispánico en la conformación del poblamiento regional. Los dioses prehispánicos, vengativos o protectores e íntimamente fundidos con la naturaleza de la que cuidan a veces más que de los hombres, son desplazados por Jesús, la Virgen María y por los santos. Con frecuencia comparten el mismo espacio deidades y antiguos o modernos mitos. La literatura es llevada por la fe católica a una mirada profunda y ascendente, o se puede detener en una reflexión sobre Dios sin adscribirlo a ningún credo, sobre lo trascendente o en un panteísmo místico.

El "Réquiem a Raúl Galán" de Manuel J. Castilla lo demuestra:

²³ En: Juan Alfonso Carrizo. *Op. cit.*, nº 2759.

Nunca sabré, Raúl, por qué te estoy diciendo estas cosas,
ahora que me escuchas sonriendo desde tu muerte.
Yo sé que me estás viendo y que me compadeces
y que piensas: "Pobre Manuel, se está poniendo serio
sólo porque me he muerto, y no vale la pena".

.....
Pueda ser que estas cosas ocurran. Yo no sé.
Yo no sé nada, hermano.
Tu corazón me ha dicho:
"Dale mi adiós a Mario allá en la Viña".

.....
Raúl, Jujuy arriba,
Te da un adiós dorado de retamas²⁴.

También la lengua y la memoria de un origen, sustractual o histórico convergen en esta sistemática red de interrelaciones que, según como se realicen, definen la identidad de las culturas desde el folclore poético o narrativo y en la creación personal.

Manifestación de la cosmovisión no significa, pues, la pintura de ambientes típicos o tipificados, estereotipos del hombre de campo y falsos o exagerados dialectalismos. Como lo expusimos en otra ocasión, sólo hay obra de arte cuando el escritor expresa con hondura y su representación del mundo inmediato es un desafío a la búsqueda transliteral. Hablamos del *regionalismo exterior profundo*, que es el que perdura.

Y hay otra poesía regional en la cual el poeta produce e instalado en su realidad o lejos de ella, no busca mostrarla sino crear con el lenguaje un nuevo universo que transfigura, internaliza e ilumina la experiencia personal, histórica, cultural o social que le dio origen: es el *regionalismo interior* en el que con la magia del verbo apaga ecos exteriores. Así lo sentimos en muchas páginas de Raúl Aráoz, Santiago Sylvester, Walter

²⁴ En: *Poemas; Antología*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, p. 52.

Adet, Jacobo Regen, Jorge Calvetti, Teresa Leonardi, Guillermo Orce Remis, Ariana Chaves, María Delia Agudo, del mismo Castilla, de Mario Busignani y tantos otros, y se hace más notorio en las nuevas generaciones. Es, pues, otro modo de hacer arte.

Sin la escritura y el decir folclórico del noroeste, el mapa literario argentino queda inacabado. David Lagmanovich afirma:

Si hay una región argentina verdaderamente distinta tanto por el imperio de la historia como por exigencia del paisaje y de los hombres de hoy, es la que siempre se ha llamado Norte, aunque quizá "Noroeste" fuera una denominación²⁵.

Concluimos: esta distinción no equivale a separación; la literatura del NOA es parte del tronco argentino e hispanoamericano y así se incorpora a la corriente universal.

En este trabajo quisimos destacar algunos de los rasgos que dan identidad a su pensamiento, a su vida y a su escritura. Uno de los instrumentos más fuertes para su identificación es la palabra, especialmente la palabra fundante. La creación personal, el folclore y la escritura de proyección lo manifiestan en su constante intertextualidad dando consistencia a su sistema poético.

²⁵ David Lagmanovich. Op. cit., pp. 11-12.

ESCRITOS TESTIMONIALES EN CUYO

César Eduardo Quiroga Salcedo

1. Introducción

Hay modos y grados de acercamiento a la naturaleza colindante, a la realidad social y al contexto cultural que nos rodea. Uno –para el artista el más excelso– es a través del arte, donde prima la mimesis de la naturaleza o de la realidad social. Otro modo no tan lejano está dado por la especulación, el acercamiento mediante la reflexión acerca de esa realidad, ya sea por la vía artística (en todos los órdenes, donde prima el ensayo), ya por la vía filosófica o también por el camino científico, mediante los instrumentos y estructuras conceptuales de las diversas disciplinas, particularmente las llamadas ciencias humanas.

Existe una modalidad de aproximación a la realidad que se manifiesta cuando se procura testimoniarla de manera directa, evitando o disminuyendo los filtros de la propia reflexión o interioridad. Quien la intenta procura desdibujar su persona y enaltecer otras circunstancias, quedando en el simple papel de testigo. No es el caso del yo testimonial de una obra literaria sino que se trata de una actitud anterior. Un caso emblemático estaría dado por los evangelistas: yo vi, yo oí, yo estuve allí. No cabe duda de que resulta distinta la manera de ver y oír de un anciano de experiencia (Simón Pedro) a la de un médico joven que habla a través del testimonio ajeno (caso del médico Lucas), o la de un anciano casi centenario que relata sus vivencias de muchacho (el caso de Juan Evangelista).

Según el camino elegido respecto de sí y frente a la realidad, varían las modalidades de percepción testimonial y la externización (o externalización) de esa alteridad. En los siglos del occidente posromano, lo que no fue crónica oficial podía ser

cantar de gesta donde primaba un texto y una melodía. En el ámbito moderno de la escritura, el testimonio proviene, por lo normal, de la pluma de un *escritor*, en que ha primado un oficio (desde cronista, relator, escribano y bachiller), un *metier* (progresivamente desde la modernidad), y en el último siglo, una concepción del arte. En algo así como una banda opuesta, distante, diferente, existe, no obstante, otra modalidad aparentemente fría u opaca, que se desarrolla con el *encuestador*, especie de fotógrafo de esa realidad, en apariencia exento de preconceptos (sobre todo científicos), con filtros exigüos o ingenuos, que ascienden en una escala que va desde una valorable ingenuidad hasta las maneras provocadamente asépticas o incontaminadas del quehacer científico.

El *escritor* responde a los filtros propios de un *yo*, de su propio *yo*, de manera variable, según su modo de enfrentar el mundo y su estilo, desde el lírico e intimista hasta el relator anecdótico, desde el charlista comunicador con un *yo testigo*, hasta el que comunica y propone sus puntos de vista (ensayo político), pasando por escalas intermedias de relación e interrelación con el contexto que se testimonia. El *encuestador*, en cambio, apunta (o intenta apuntar) más al *otro* que a sí mismo, es decir, al campo de la *alteridad*.

El objeto de este trabajo no es analizar los escritores que abordaron la realidad cuyana a partir de la visión de su intimidad, como motivo fundamental de sus obras (primordialmente los líricos), sino a considerar otro rango de productores de testimonios escritos. No recalamos necesariamente en aquellos que están imbuidos de prevenciones academicistas o de preconceptos artísticos o estéticos. No es nuestro interés presentar esquemas y cuadros con clasificaciones sino proponer un momento de reflexión. Presentamos propuestas de análisis antes que registros categóricos o canónicos. Geográficamente nos detendremos, aunque sea a pantallazos, en escritos cuyanos dentro de un registro temporal que va del fin de la Colonia hasta nuestro presente.

2. Desarrollo

El término *testimonio* presenta una amplitud capaz de abarcar diversas modalidades de expresión. Reconocemos niveles o tipos, según al ámbito de la realidad a la que apunta el escritor. Un abundante grupo de poetas exorna el testimonio lírico de la región, sobre todo desde el siglo XX. No es nuestro objeto analizarlo. Existe otro marco testimonial predominantemente de carácter social, del que da cuenta ejemplar el *Facundo* de Sarmiento. Analizar aquí un clásico americano tan abundantemente estudiado sin aportar nada nuevo, se tornaría un dislate.

Es preferible mencionar otros tipos de testimonios, como el étnico que descubrimos en el santafesino Pedro Echagüe, acriollado en San Juan en la segunda mitad del siglo XIX. A partir de la extrañeza del suelo nativo y ante incitaciones novedosas de una geografía diferente de la suya rioplatense, describe, a través de una narración sencilla, su novela corta *La Chapanay*, publicada hacia 1890. En ella se advierte —entre la pretensión romántica costumbrista en boga y la expresión del color local— el deseo de señalar rasgos étnicos extraños, diferentes, de la mezcla de aborígenes y criollos, a tres siglos de la conquista hispana, de la que él era hidalgo descendiente. Hasta el presente, nadie ha igualado la pintura e información de las líneas de Echagüe, ni superado su carácter testimonial¹.

Advertimos otros niveles importantes y de trascendencia. Por ejemplo, el nivel testimonial folklórico cuya manifestación más completa se produce en la obra de Juan Draghi Lucero (*Cancionero popular cuyano, Las mil y una y noches argentinas*, sus varias novelas y cuentos), cuyo análisis nos apartaría del propósito principal de este trabajo. Otro es el del testimonio del

¹ Me refiero a los aportes de Marcos Estrada, *Martina Chapanay*, y al de J. E. Quiroga de Yaquín, *Vida de Santos Guayama*.

hombre urbano, entre ligero y anecdótico, presente en narradores de estampa como Carlos Ponce y sus *Cuentos mendocinos. Antaño y hogaño*. No lejano el testimonio del hombre culto de satisfecha vida rural, como el caso de Lorenzo Anzelotti Aberastain, *Cosas de ayer*, o el de Pío Cristino Gallardo sobre su tierra calingastina².

Deseamos señalar una línea testimonial que parte de Sarmiento y que se bifurca en dos sendas. De las dos, pondremos el acento en la segunda. La primera está inspirada en el Sarmiento educador, principalmente de la etapa anterior al *Facundo* (o sea, desde San Francisco del Monte hasta el período chileno que va de Copiapó a Santiago de Chile). Se trata de un tipo de testimonio en el que predomina el factor pedagógico, no como pretensión pestalozziana, sino como convencimiento de que el mazo de urgencias políticas del país (y de América) enraíza en la enseñanza y se subsana con la escuela, tal como entienden estos términos la generalidad de los argentinos. En su provincia natal advertimos una prole de escritores como José Chirapozu, Odín Gómez Lucero (libros de lectura con objetivos regionales específicos), Manuel Gilberto Varas (propuestas pedagógicas en períodos de emergencia); en la Rioja, Rosario Vera de Peñaloza. En estos autores abunda el ideario educativo acotado a la vida escolar, textos áulicos, disposiciones pedagógicas.

No obstante, pretendo poner en valor una segunda línea desprendida de la influencia sarmientina, la de los maestros testimoniantes, en tanto que entre ellos se señala una observación extra áulica, con matices sociales, étnicos, desarrollada con modalidades descriptivas simples y austeras, con un resguardado conato de intención literaria o de buen decir.

Podemos mencionar los trabajos de Guillermo J. Moyano, de Manuel Gilberto Varas y, particularmente, la novela de

² En alguna medida seguido por autores como Octavio Gil, *Tradiciones sanjuaninas*.

Margarita Mugnos de Escudero, *La maestrita de los yarcos* y la comedia dramática en tres actos *La maestrita del pueblo*, de José J. Berrutti. La novela fue escrita hacia 1931, vio la luz 25 años después, en 1957, cuando el fervor de la literatura deambulaba por otros senderos³. La obra dramática de Berrutti fue estrenada en septiembre de 1919, en el Teatro Liceo, por la Compañía Quiroga-Rosich, y publicada en una edición dedicada al Magisterio Argentino en 1937.

En la novela *La maestrita de los yarcos*, la agudeza de la observación está replegada a través de una expresión sencilla, en cuadros tranquilos. La ciudad es observada a lo lejos desde un ignoto pueblo del norte de Jáchal, pudiendo ser refugio de las acciones tanto Punta del Agua, como Mogna y Tucunuco (quizás este último). Esta pintura no refleja el nativismo del gaucho frente a la gran urbe (como lo hace una parte de la literatura rioplatense) sino se interesa por un tipo de pintura que ensaya “el interior del interior” marginado, olvidado, donde todo parece silencio, brotado y alimentado por muchos siglos de barbecho precolonial. No obstante, aquel primer acercamiento que nos hacía vislumbrar una obra descarnada de influencias literarias, desaparece levemente al sospechar el influjo de Edmundo de Amicis (1846–1908), el autor de *Corazón*, novelista muy leído entre nuestros compatriotas, pero en este caso a través de *La maestrita de los obreros*. No hay duda de que las distancias son enormes y desde el suburbio de San Antonio en Turín hasta alguno de aquellos tres pueblos anquilosados en el desierto del Jáchal antiguo, hay ciertamente más diferencias que similitudes, pero el título y ciertos rasgos determinantes en las pretensiones de una y otra maestra, hacen de vasos conectores. Así, percibimos semejanzas en la tendencia

³ En su escueta dedicatoria a sus colegas, la autora confiesa: “Escrito este libro hace más de un cuarto de siglo, lo he guardado durante tantos años sin decidir su publicación, hasta que hoy, después de revisar los originales, me resuelvo a ello” (p. 7).

vocacional de las maestritas, en ambos casos con suaves influencias de tinte social (o de corte socialista), atención por la salud de los niños, el papel de los industriales piemonteses y la responsabilidad de los patronos criollos ante la chusma.

De *Amicis* configura el alma de la joven maestra de 24 años, *Enriquetta Varetti*:

Experimentaba, no obstante, por aquellos seres (por sus alumnos de la escuela nocturna, obreros del entorno, abyectos, indisciplinados, camorrones) una curiosidad viva e inquieta, que la impelía a observarlos a hurtadillas cuando podía, a meditar acerca de sus frases escogidas al vuelo, como parciales manifestaciones de su espíritu; a escudriñar las particularidades de su vida y su temperamento en las crónicas de los diarios en que se relataban sus proezas (I, 10).

Otra maestra, la *Baroffi*, incitaba a la joven a considerar la influencia de la alimentación en el desarrollo de la inteligencia y las almas: "Podrás estudiar el pueblo, un hermoso tema de estudio que jamás ha sido profundizado" (IV, 28)⁴.

Huérfana de padre como la de *Amicis*, *Mugnos de Escudero* pone en palabras el "quedirán" del pueblo acerca de *Flora*, pues se dice de ella que es "medio socialista" (II, 30). Y en Cuyo por entonces se producían graves choques políticos por la voluntad socializante de tendencias políticas de este signo (los *Lencinas* en *Mendoza*, los *Cantoni* en *San Juan*)⁵.

⁴ Lejos del delirio nacionalista antipopular de *Ricardo Azócar* (*La patria tiene un destino*, 1956).

⁵ Observaciones como las que siguen pudieron influir en *Mugnos de Escudero*: "Quería [la maestra *Mazzara*] que la *Baroffi* escribiese un artículo sobre la mala alimentación de los niños de los asilos, en los que se hacía *abuso intolerable de los porotos...*" (XXII, 123). Siguiendo inclinaciones semejante, la autora expresa que para *Flora* "la región es todavía incógnita para ella; poco a poco la va explorando" (III, 33).

En la obra de José J. Berrutti, *La maestría del pueblo*, la orfandad se manifiesta como una de las fuerzas impulsoras de la obra, puesto que Margot, la maestra, se propone aleccionar a su entorno (según ella “la sociedad no perdona ciertas cosas...”) que consideraba a la orfandad digna de un castigo social. Rafael, pretendiente de Margot, había abandonado recientemente a su novia porque el padre adoptivo de ella le revela que Esperanza no es su propia hija, secreto que mantenía bajo juramento. Enterada de esto, Margot sacrifica su amor por Rafael en nombre de lo que debe ser, pues su conciencia la impulsa a ello. Así, la maestría procura que este castigo social al huérfano prescriba como norma practicada.

Ya en el último cuarto del siglo XX, a medio siglo de Mugnos y a siglo y medio de las obras de Sarmiento, Polo Godoy Rojo produce en San Luis su obra más importante, *Donde la Patria no alcanza*, novela en parte documental y en parte autobiográfica, en la que se transparenta el desgarramiento total entre la vida política y la vocación docente. Nada queda entre los ideales de los jóvenes que estudiaron para enseñar y el dolor del maestro de zonas rurales, en pueblos donde falta todo, incluso el agua, y donde el silencio y la miseria son personajes habituales de extensas regiones.

Tres meses se le habían ido ya en Pisco Yacú pero en ese corto tiempo se daba cuenta que de aquel muchacho lleno de ilusiones que llegara un anochecer, era muy poco lo que quedaba. Otro hombre había madurado en él, con otra visión de las cosas, con otra filosofía de la vida, que nacía de esa realidad quemante a la que ahora iba aprendiendo a descifrar. ¡Pero cuánto le había costado interpretar aquello! Porque cuando empezaba a buscar explicaciones, sólo halló en su cabeza *una idea bonita de patria*, con grandes héroes, soldaditos bien alineados y valientes luchando por la libertad, una bandera de fiesta ondeando alto y *el orgullo de ser argentino*. Sin embargo, nada de eso encajaba con *la patria real que ahora pisaba y que le dolía como un machucón en sus sentimientos*. Había mucha

gente cercada por el hambre y de ella no se hablaba en las escuelas... había muchas cosas que se hacían al margen de la ley y de eso eran pocos los que querían darse por enterados. Empezaba a comprender cómo hacían su riqueza algunas firmas poderosas hasta límites fantásticos, cómo muchos daban el salto vertiginoso que les permitía cambiar, de la noche a la mañana, los andrajos que vestían ayer, por las ropas de gran señor que lucían sacando pecho. *Había una patria de tarjeta postal para turistas extranjeros y criollos desaprensivos*, que era difundida reverente por los "profe" de la escuela normal y muchos maestros de la primaria, *que nada tenía que ver con la otra, con la auténtica, con la del hambre, del dolor, de la desesperanza....*(2, 32-33).

Sin embargo, la simpleza del hombre y la experiencia frustrante del maestro rural de una zona casi intermedia del Cuyo, no pueden inducir a error respecto a preconceptos políticos del ahora anciano escritor, casi desconocido. La novela de Godoy Rojo resulta de notable riqueza léxica y folklórica aunque de escasa capacidad ficcional.

Por fin, junto a este grupo de maestros-cronistas sociales, pretendo llevar la atención hacia un menguado grupo de representantes de otro punto de vista, de un tipo diferente que encuadro como testimonio religioso. Presento dos exponentes, bastante alejados entre sí en el tiempo y realidad política y social. Dos sacerdotes en situación, uno de destierro de Cuyo, y el otro de autoexilio. El primero es el jesuita mendocino Juan José Godoy (1728-1790?). Desde el exilio en Italia escribió a pedido de un sacerdote napolitano que se lo requería, diez cartas sobre esta parte meridional del nuevo mundo, a lo que Godoy accede, al parecer, por un sueldo con que vivir. En la introducción de la Carta primera, Godoy confiesa a su amigo y protector napolitano:

Sabéis bien cuán delicado sea el gusto del siglo que corre. Podrá, pues, acaso contentarse con algunas noticias relativas a aquel país, colocadas sin el método y orden debido; explicadas

sin la conveniente propiedad y propuestas sin aquel crítico juicio discernimiento, que es en el día tan deseado en las obras de esta especie. ¿Podré yo por ventura, distante millares de leguas y ausente ya tantos años de la patria, tener presentes todos aquellos objetos que puedan interesar y satisfacer a una sabia curiosidad? En las dudas que, es indispensable me ocurran sobre puntos esenciales, ya de distancia de lugares, ya del curso y dirección de varios ríos que riegan aquel terreno, ya de sus diversas producciones, ya de sus cualidades, ya en fin, de las especies más dignas de observación, que comprenden en su esfera del reino animal, mineral y vegetal, ¿de quién o por qué medios podré informarme de la verdad?

Sin embargo, más allá de las cortesías literarias y de las protestas de temores, ocurre con el jesuita lo que aconteciera con muchos cronistas: se despliega un milagro de recordación, se pone al descubierto un prodigio de memoriosa capacidad descriptiva. Lamentablemente no hemos accedido aún a aquellas cartas que describen la situación social de los pueblos y estancias rurales.

Por fin, el Padre Guillermo La Civita publica en Montevideo en 1992 (la primera edición) casi en situación de proscripción, relatos autobiográficos de su vida pastoral por los campos y pueblos de La Rioja durante el gobierno obispal de Mons. Angelelli, fallecido en un accidente automovilístico de aristas todavía no bien esclarecidas⁶.

Nacido en la rica y abundante provincia de Santa Fe, ocupada en un alto porcentaje por inmigrantes de origen italiano, La Civita no puede menos que sentirse profundamente conmovido

⁶ Después de la muerte de Angelelli, la Iglesia designó Obispo de La Rioja a Mons. Witte, un noble y bondadoso alemán que, sin relaciones personales ni sociales de ningún tipo, avanzó en las causas del famoso accidente, lo que dio a conocer en una obra piadosa de circulación devota.

ante situaciones extremas de abundancia de miseria y carencia de elementos insustituibles como el agua. Proveniente de la pequeña pero rica población de Villa Eloísa, exalta la piedad cristiana de los pobladores, conservada por siglos desde la Colonia. De manera que, sin promover declaraciones en favor de su ideario de cura del tercer mundo, La Civita objetiva sus convencimientos con cuadros sobrios, sin desmesuras, exponiendo en esa simplicidad la tremenda situación de los pueblos del interior, devastados por políticas perversas: la falta de lluvias por exterminio del bosque natural y desertización; despoblamiento de los campos; vicios y encadenados problemas en tales sociedades olvidadas, al parecer, hasta de la Iglesia.

3. Conclusiones

Volvemos al punto de partida. He aquí un grupo de testimonios de Cuyo producidos por autores que no se enrolan ni entre los líricos ni entre los encuestadores y asépticos. En ellos advertimos algunas notas como las siguientes:

- Se trata de productores que pueden reunirse en un tipo de *literatura gris* caracterizada por su poca expansión y reducido conocimiento por parte de críticos y lectores comunes.
- La producción tiene una restringida capacidad de distribución, salvo la de ciertos círculos amigos del escritor.
- Cuando no se trata de ediciones del autor, las tiradas en que publican sus obras son de relativa trascendencia comercial, y por tanto se hacen partidas de escaso volumen que difícilmente llegan a los críticos y la prensa especializada.
- Cuando estos autores tienen apoyo económico y ese apoyo es político u oficial, los resultados no son los mejores por cuanto la distribución de la obra camina por los circuitos impuestos por el mecenazgo y no por los técnicos ni especialmente

interesados. De manera que suelen ser volúmenes condenados al olvido.

- De parte del autor se señala un relativo propósito literario y una prematura aceptación de falta de éxito. Ellos escriben sin preconceptos metodológicos, o con cánones viejos (el realismo de Santa María Conill), sin estratagemas de estilo (Mugnos y el modelo de D'Amicis).
- No siempre resultan claros los límites entre estos escritos testimoniales y los cronistas, por un lado, y el de los encuestadores.
- El reflejo de la realidad circundante por lo general se promueve desde el interior hacia la ciudad. A pesar de que en algunos casos se trata de maestros de formación sarmientina, sin embargo se mira al contexto no desde la civilización sino desde la barbarie.

Bibliografía

- Alcorta, J. Vicente. *Una madre ejemplar*. San Juan, Editorial Sanjuanina, 1975, 94 p.
- Anzelotti Aberastain, Lorenzo. *Cosas de ayer, en la vieja Calingasta*. San Juan, Dirección General de Cultura, Talleres Gráficos Casa Ceylán, 1962, 164 p.
- Berrutti, José J. "La maestría del pueblo". En: *Teatro. La Maestría del pueblo. Comedia dramática en tres actos. El señor maestro. Comedia dramática en tres actos*. Buenos Aires, Librería y Casa Editora de Jesús Menéndez, 1937, 166 p.
- Borcosque, Alfredo Humberto. *Puque*. Buenos Aires, 1938, 100 p.
- Chirapozu, José. *Páginas sanjuaninas*. Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos de L. J. Rosso y Cía, 1924, 214 p.
- De Amicis, Edmundo. *La maestría de los obreros*. Buenos Aires, Anaconda, [s.f.], 45 p.
- Draghi Lucero, Juan. *Cancionero popular cuyano*. Mendoza, Junta de Estudios Históricos de Mendoza, Best Hermanos, 1938, 632 p.

- . *Las mil y una noches argentinas*. Mendoza, Oeste, 1940, 388 p.
- . *El loro adivino*. Buenos Aires, Troquel, 1963, 309 p.
- . *Andanzas cuyanas*. Buenos Aires, Troquel, 1968, 225 p.
- . *El pájaro brujo*. Buenos Aires, Troquel, 1972, 218 p.
- Echagüe, Pedro. "La Chapanay". En: *Dos novelas regionales. La Rinconada y La Chapanay*. Buenos Aires, Grandes Escritores Argentinos, XXXI, 1931, 215 p.
- Estrada, Marcos. *Martina Chapanay*. Buenos Aires, Imprenta Varese, 1962, 207 p.
- Gallardo, Pío Cristino. *Calingasta en las memorias y anécdotas*. San Juan, Editorial Sanjuanina, 1981, 94 p.
- Gil, Octavio. *Tradiciones sanjuaninas*. Buenos Aires, Peuser, 1948, 238 p.
- Godoy, Juan José S.J. "Carta". En: *Descripción de la provincia de Cuyo. Cartas de los jesuitas mendocinos 1767-1787. Fuente americana de la Historia Argentina*. Mendoza, Best Hermanos, 1939 (Biblioteca de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza), vol. III, 187 p.
- Godoy Rojo, Polo. *Donde la patria no alcanza*. Córdoba, Dirección de Cultura de San Luis-Talleres Gráficos La Docta, 1972, 278 p.
- . *El malón. Cuentos y estampas camperas*. Buenos Aires, Imprenta López, 1947, 97 p.
- Gómez Lucero, Odín. *San Juan*. San Juan, Talleres Gráficos del Estado, Boletín Oficial, 1936, 270 p.
- La Civita, Miguel Angel. *La abuela y el clavel. Relatos de un cura de campo*. Montevideo, Gráficos del Sur, 1993, 127 p.
- Lorente, Juan F. *Cuentos cimarrones cuyanos*. [s.l., s.e, s.f.]. (Mendoza, rotaprint, ¿1975?, 92 p.). Con prólogo de Juan Draghi Lucero.
- Miranda, Alberto Santiago. *Andanzas de un cura*. Córdoba, Ediciones del Boulevard, 2000, 287 p.
- Moyano, P.J. Guillermo. *Gloria y odisea de la escuela rural sanjuanina*. San Juan, Editorial Sanjuanina, 1966, 253 p.
- . *Sobre la marcha*. San Juan, Editorial Sanjuanina, 1973, 78 p.

- Mugnos de Escudero, Margarita. *La maestra de los yarcos*. Buenos Aires, Talleres Gráficos Baiocco, 1957, 175 p.
- Ponce, Carlos. *Cuentos mendocinos. Antaño y hogaño*. Buenos Aires, Agencia General de Librerías y Publicaciones, 1924, 179 p.; 2° ed. Buenos Aires, [s.e], 1927, 171 p.
- Quiroga de Yaquín, Juana E. *Vida de Santos Guayama*. San Juan, Editorial Sanjuanina, 1971, 82 p.
- Varas, Manuel Gilberto. *Historia de un maestro de escuela*. Buenos Aires, Imprenta Linares, 111 p.
- . *Las escuelas de post-sismo. Sugestiones del educador*. San Juan, Establecimiento Gráfico Casa Ceylán, 60 p.
- Witte, Bernardo, O.M.I. *Mi vida misionera*. [s.l.] (¿Tucumán?), Ediciones Mariela, 1997, 104 p.

LA PARÁBOLA NARRATIVA REGIONALISTA

Eduardo Romano

El asunto de este trabajo surge de establecer los límites para una producción literaria –y en particular narrativa– regionalista entre 1880 y 1950 aproximadamente. Fechas que, como suele ocurrir a propósito de los procesos socioculturales, dejan fuera cuanto anticipan los llamados románticos argentinos –la *Memoria descriptiva del Tucumán* de Juan B. Alberdi, algunos paratextos de Echeverría, algunos poemas de Juan M. Gutiérrez o de Bartolomé Mitre, los *Recuerdos de provincia* de Sarmiento– aspectos de lo que sería luego el nativismo argentino.

Pero esa poética nativista nace sin duda con la formulación teórica y práctica del riojano Joaquín V. González (1863-1923), como lo he señalado en otras oportunidades¹. Lo que desearía agregar ahora, con mayor precisión, es la coyuntura ideológica que lleva a González, verdadera intelectual orgánico (en el sentido de Gramsci) del roquismo, a encontrar ese camino. Creo que se trata de una táctica complementaria del liberalismo económico, en el momento de la definitiva integración del país al mercado capitalista internacional.

Sabemos que esa integración estaba subordinada, a su vez, a los intereses británicos. Nada mejor que acompañarla de una propuesta cultural que reforzara lo que González entendía por “alma nativa”, expresión reiterada en sus escritos y que luego va a servir de título a su discípulo entreterriano, Martiniano

¹ Eduardo Romano. “El cuento argentino 1900-1930” y “El cuento argentino 1930-1959”. En: *Historia de la literatura argentina; Capítulo*. Buenos Aires, CEAL, 1981. Fascículos 60 y 77 y *El nativismo como ideología en el “Santos Vega” de Rafael Obligado*. Buenos Aires, Biblos, 1991.

Leguizamón (1858-1935), y a otros autores. De paso, exaltar y celebrar el "alma" servía de coartada para no reparar demasiado en el cuerpo de los virtuales portadores de dicha cultura autóctona, bastante maltrechos ya por la miseria que produjeran las luchas civiles, el centralismo porteño y sus propias oligarquías provinciales.

Claro que González, como lo reafirma y amplía en el prólogo a *Recuerdos de la tierra* (1898) del mencionado Leguizamón, planteaba al regionalismo una tarea meramente paisajista, a lo sumo eglógica, que recalase en una primigenia e idealizada relación del hombre con su tierra, donde no hubiera sino ocasionales conflictos, y por eso opone claramente la literatura tradicional, la mejor para el hogar, a otra, atravesada por "las voces y las sugerencias sombrías de pasiones mezquinas que ruedan por las calles de las ciudades populosas"², en lo que reconozco una alusión polémica contra la novela realista-naturalista que, por entonces comenzaban a cultivar Lucio V. López o Eugenio Cambaceres, entre otros.

Por eso, cuando en el capítulo "El huaco" de *Mis montañas* (1894) debe recordar los sufrimientos familiares durante las guerras civiles, ante el ataque de las "hordas sin ley y sin disciplina", de las "turbas sabáticas" federales, tiene el prurito de preguntarse: "¿Debo contar esa historia en estas páginas destinadas a despertar amor o simpatía por mi tierra?"³. Y sigue adelante, porque el relato debe contribuir a refrendar que finalmente el país quedó en manos de la clase dirigente con prosapia patricia, o sea de los más indicados para regir sus destinos (el darwinismo social los avalaba), preservar el orden social y proteger paternalmente a sus "inferiores" (criados, peones, etc.).

² Joaquín V. González. *La tradición nacional*. 1º ed. 1887. Buenos Aires, Hachette, 1957, p. 104.

³ Joaquín V. González. *Mis montañas*. 1º ed. 1894. Buenos Aires, Kapelusz, 1953, p. 26. En adelante se citará por esta edición, indicando el número de página.

Para contribuir a esa falacia, todas las tareas rurales aparecen en González —y en Leguizamón, que en esto lo sigue juiciosamente— desprovistas de esfuerzo, apenas se diferencian de la mera diversión, no requieren mayores fatigas y arrojan siempre pingües resultados. Justamente el capítulo “La trilla” viene a disipar las tinieblas del anterior con sus “recuerdos de color sonrosado”. Todavía “la cosecha no ha terminado” y ya todo es júbilo entre sus participantes, porque, acota el narrador: “Cada una de estas escenas se convierte en fiesta por la reunión de parientes y amigos viejos [...] por ese contento íntimo del hombre cuyas fatigas son recompensadas por frutos abundantes” (pp. 75-76).

A su turno, Leguizamón refrenda con sus ficciones este repertorio ideológico en el libro antes citado. Malherido durante las luchas civiles y sintiéndose morir, “un antiguo peón” de sus padres, el sargento Sanabria, “recordando el hogar hospitalario de sus viejos patronos soltó la rienda del caballo en dirección a la estancia”⁴, en el relato “La maroma cortada”. Por otra parte, “El chasque” de su aldea “no conocía la tristeza” (p. 58) y durante “La creciente”, cuando arrear animales se vuelve sumamente peligroso, según acota el propio narrador, los paisanos mantienen incólume su temple anímico: “no hay peligro, ni fatiga, ni sacrificio que los arredre, ¡que los haga olvidar siquiera un instante su inacabable alegría!” (p. 77).

En fin, “Junto al fogón” corrobora que la trilla tampoco hace mella en esos superhombres camperos, que casi no necesitan descansar, si nos atenemos a este comentario:

El contento sereno, la alegría feliz y viril, asomaba en los rostros tostados de aquellos bravos muchachos. Trabajaban de sol a sol en ruidosa algazara, ágiles, felices, sin sentir cansancio

⁴ Martiniano Leguizamón. *Recuerdos de la tierra*. 1° ed. 1898. Buenos Aires, Hachette, 1957, p. 37. En adelante se citará por esta edición indicando el número de página.

jamás; y cuando llegaba la noche, concluida la abundante merienda, sentados en amplio círculo, cerca del fogón, la nota alegre en que se mezclaba la ironía encubierta o el retruécano vivaz mantenía hasta altas horas la velada (p. 115).

Aunque sujeto a algunos de los lineamientos de esa poética, Ricardo Rojas (1882-1957), en *El país de la selva* (1907), visita con otra mirada los bosques santiagueños. Es cierto que ese gesto de volver al terruño donde transcurriera la infancia como hijo del patrón es todo un sello nativista impuesto por González, pero también lo es que el futuro historiador de nuestra literatura adopta una actitud de mayor respeto por el lugareño y su cultura, al punto de iniciar, al margen de aislados antecedentes, la recolección de coplas recitadas o cantadas, de fábulas concernientes al zorro y de leyendas (Mul'anima, Telesita, Kacui, etc.), es decir del folclore artístico local.

Tampoco ahí actúa Rojas con total convencimiento, le pesan demasiado las categorías positivistas que no le permitían despegar *naturaleza* de *cultura*. Los aborígenes que conoce le resultan de "mente simplísima", aunque acota inmediatamente, con sagacidad, "como un libro que no supiéramos leer"⁵. Advierte la inexistencia de un código común o de un saber —la etnografía estaba en sus comienzos y cargada aún de lastres eurocéntricos— que permita comunicarse con ellos.

Cree, ingenuamente, que el "progreso" llegará pronto hasta allí, desde las ciudades, y en el "hacha civilizadora" (p. 40) de los obrajes, la cual en verdad contribuyó más a extinguirlos que a civilizarlos. Al final de ese capítulo confunde sometimiento —"se acercaron sumisos, tímidos, callados"— con asimilación, si bien no deja de advertir que la primitiva desnudez sólo había sido trocada "por [...] harapos" (p. 42). Incluso, en el capítulo siguiente, afirma sobre los malones algo nada común por entonces:

⁵ Ricardo Rojas. *El país de la selva*. 1° ed. 1907. Buenos Aires, Eudeba, 1966, p. 37. En adelante se citará por esta edición indicando el número de página.

[...] movíales más el hambre que la crueldad, según he creído siempre; y cuando no medraban en el asalto, se contentaban con un cautivo dócil que les sirviese de guía en sus bárbaros pecoreos (p. 45).

Y se permite luego, en "Leyendas de hierro", cuestionar la tarea del ejército en la región y más aún la de quienes pretendieron fundar "glorias ficticias en esta guerra contra indefensas tribus, cuando no en aventuras de motín" (p. 49). En un pasaje particularmente agudo, porque implica una autocrítica, sospecha que su propia excursión, y sobre todo el comprarle la lanza al indio Pérez, contribuyen a "desarmar la Barbarie". Esa lanza yace ahora recostada, simbólicamente, contra su biblioteca de "volúmenes imponentes" (p. 51), así como el nativo ha pasado de sujeto potencialmente peligroso a tópico literario.

Acorde con el discurso determinista dominante, acepta que "los hombres son indolentes en este clima" (p. 52), e incluso los mismos árboles de la zona, frondosos y centenarios, "son propicios a la meditación o al sentimiento y no a los goces sensuales que dan las selvas del trópico" (p. 53). Sin embargo, al peón obrajero le reconoce un modo propio de conocimiento, amistad con los árboles y algo más:

Harto desarrollado tienen el sentido del rumbo y de la observación y no pocos son rastreadores. Saben el olor de los pastos, las virtudes tintóreas de las flores, la maléfica de las hierbas y la terapéutica de vegetales zumos en cocción (p. 54).

Rojas retrocede al instante, como si temiera haber llegado demasiado lejos. Aprovecha "Las fiestas" para darse un lugar dentro del nativismo, detrás de Echeverría y de González; reconoce que en los yaravíes hay algo similar al lirismo de Heine, Bécquer y otros grandes poetas europeos, aunque luego asevere que se trata de "la misma ingenuidad con que se arrullan las tórtolas del monte" (p. 66) y califique de "espectáculo [...] grotesco" al desenfreno dionisiaco de los oficiantes.

Tampoco eso le impide vaticinar lo que constituye tal vez el mayor galardón cultural del nacionalismo argentino: "El volumen en que se recoja todo ese tesoro de nuestra poesía popular será una obra patriótica y literaria que no ha sido emprendida todavía" (p.69). Es la obra de recolección que emprenderá sistemáticamente, a partir de la década de 1920 (*Cancionero popular de Catamarca*, 1926), Juan Alfonso Carrizo, y que continuarán luego Orestes di Lullo, Draghi Lucero, etc.

Marca Rojas, pues, un desvío, cierto que plagado de vacilaciones, dentro de la misma poética a la que se siente integrado, y señala un interés hacia la producción literaria anónima a la que, años más tarde, acudieron como fuente de reescritura varios hombres del interior: el salteño Dávalos, el tucumano Fausto Burgos, el mendocino Draghi Lucero... Tales prácticas deben juzgarse no sólo como asimilación, sino también como reelaboración y a partir de criterios individuales, lo cual exigiría asimismo considerar por separado cada uno de esos casos.

Por ejemplo, y voy a limitarme a Juan Carlos Dávalos (1887-1959), éste prologa sus *Casos del zorro, fábulas campesinas de Salta* (1925) con un ánimo francamente depurador, "esforzándome por mantenerme fiel al espíritu creador del pueblo —acepta—, mas evitando en lo posible la imitación de su lenguaje pobre y con frecuencia bárbaro"⁶. Con tal distanciamiento, no es raro que luego vea en muchas de esas historias un sentido moralizador que mejoraría a los mismos agentes portadores y no asigne importancia al reiterado tópico del "hambre", origen de las acciones más ingeniosas o más audaces de los débiles (zorro, quirquincho, etc.) y en lo cual puede leerse un significativo desplazamiento de las carencias que soportaba la población más humilde.

En cuanto a los escritores que culminan el ciclo nativista, su mera reseña excedería los límites de este informe. Baste decir

⁶ Juan Carlos Dávalos. *Casos del zorro. Fábulas campesinas de Salta*. Buenos Aires, El Ateneo, 1925, p. 9.

que la tendencia a la sublimación eglógica recibe el aporte impresionista de un inmigrante (el Alberto Gerchunoff de *Los gauchos judíos*, 1910, volumen prólogado nada menos que por Martiniano Leguizamón), deseoso de contribuir a los fastos del Centenario, y que multiplica luego sus posibilidades de estilización con la refinada escritura de Ricardo Güiraldes.

Remito al respecto a varios trabajos en que analicé el criollismo güiraldeano⁷, para referirme aquí al sesgo y la continuidad que encuentra esta poética entre los "nuevos" nacionalistas de la década del '30, quienes intentan distanciarse del tronco liberal, y uno de cuyos reductos es la revista *Nativa*, publicada nada menos que entre mayo de 1924 y fines de 1961. Revista mensual ilustrada de la editorial Campera, la dirigía literariamente Julio Díaz Usandivaras y en lo artístico Daniel M. Agrelo.

Su director y Juan M. Cotta fueron tal vez los colaboradores más permanentes, pero se encuentran también, con asiduidad, los nombres de Leguizamón, Ventura Lynch, Benjamín Villafañe, Cavilla Sinclair, etc. Solían intercalar lemas destacados a pie de página, con afirmaciones como "Fomento usted el nacionalismo cultivando y protegiendo las artes nativas y habrá realizado la más noble y patriótica obra argentina" y otras similares.

La publicación en el mismo año 1926 de *Don Segundo Sombra* y de *Zogoibi* de Enrique Larreta, motivó que el crítico Víctor Saa tomara partido por aquél como "arquetipo, compendio del alma argentina", y rechazara por extemporáneos e inverosímiles algunos de los episodios narrados por el autor de *La gloria de don Ramiro*. Exactamente como, me apresuro a aclarar, en 1898 la prensa prestigiosa encontró en *Calandria* de Leguizamón un auténtico

⁷ Cf. Eduardo Romano. *Análisis de Don Segundo Sombra*. Buenos Aires, CEAL, 1967; Cronología, introducción y notas. En: Ricardo Güiraldes. *Don Segundo Sombra*. Buenos Aires, Colihue, 1978; y "Lectura intratextual". En: Paul Verdevoye (comp.). *Don Segundo Sombra*. Madrid, Archivos-ALLCA, 1989.

reflejo de la vida del paisano, contra el moreirismo de Gutiérrez y los dramones gauchescos que lo continuaron.

Tal vez los últimos contribuyentes destacados a esa literatura nativista hayan sido el salteño Daniel Ovejero (1894) (*El terruño. Vida jujeña*, 1942) y el coronel retirado Guillermo Casá, quien firmaba con el seudónimo Guillermo House y se erigió en un verdadero continuador de Güiraldes, sobre todo por su novela *El paisaje en la sangre (Sabor de distancia)* de 1938.

Quiero destacar que el segundo de sus libros, *Alma nativa* (1924), llevó prólogo de Carlos Ibarguren, quien diez años después, con su ensayo *La inquietud de la hora* (1934), pasaría a ser uno de los ideólogos del nuevo nacionalismo antiliberal, cuya mayor expresión fuera, en la misma fecha, el libro *La Argentina y el Imperio Británico. Los eslabones de una cadena* de los hermanos Julio y Rodolfo Irazusta.

En cuentos como "El mangrullo", "El fortín de los hombres sin miedo" o "La prueba", y en su premiada novela *El último perro* (1947), House fomentó el mito de una épica militar alrededor del sometimiento del indígena, tanto en la Patagonia como en la selva chaqueña, seguramente porque era más reivindicable —el aborígen era *otro* en sentido religioso, por ajeno al humanismo cristiano— que la matanza de gauchos montoneros miserables o de obreros sindicalizados y combativos en la ciudad puerto, algunas de las otras "hazañas" realizadas por nuestro ejército.

Si bien el nativismo fundó la literatura regional, como preámbulo de la nacional, sus posibilidades fueron abordadas luego desde otros presupuestos, en forma individual o colectiva. En este último caso caben los escritores de izquierda que, tras el ejemplo del anarquista Alberto Ghirardo (*Carne doliente*, 1908) o del socialista Roberto J. Payró (1867-1928) (*Pago Chico*, 1908), se interesaron por analizar o denunciar las condiciones de vida y sobre todo de trabajo en algunas regiones argentinas, como el Litoral.

Precisamente de esa región provinieron buena parte de los narradores que en la década del '40 delinearon un regionalismo

diferente, afín con la importancia que el Partido Comunista argentino adjudicaba a la imperiosa necesidad de una reforma agraria⁸ que acabase con el latifundio y con la clase social que lo detentaba. Un primer eslabón, en dicho trayecto y para profundizar la revolución democrático-burguesa iniciada en 1810, era el surgimiento de una pequeña burguesía agraria, cuya épica de esfuerzo y sacrificio exaltaban.

A veces, como en el caso de Gastón Gori (1915), el discurso de ficción establece un indisoluble nexo con el argumentativo, los ensayos del autor —de *Colonización suiza en la Argentina*, 1946, a *El pan nuestro. Panorama social de las regiones argentinas*, 1958— y sus cuentos (*El camino de las nutrias*, 1949) se explican y aclaran mutuamente. El propio autor reconoce en la “Introducción” al segundo de los ensayos citados:

En el año 1943 comenzamos a estudiar nuestro archivo personal de documentos procedentes de colonias agrícolas fundadas en la provincia de Santa Fe a mediados del siglo pasado. Nuestro propósito era informarnos [...] para utilizar ese estudio en creaciones literarias, cuentos y novelas⁹.

El texto que da título a *El camino de las nutrias* (1943), transmite una imagen sintomática de esa “pampa gringa”, tal vez sin que lo advierta el propio autor, donde el estanciero es suizo (don Carlos Ruppert), los colonos agrícolas “de tierras fértiles”, descendientes de inmigrantes, y el indio Ciriaco Ayala, cabeza de muchos otros cazadores “de cara morena y cabello duro”, quienes a falta de su integración a la economía rural

⁸ Pueden consultarse, al respecto, los planteos sobre economía rural formulados por Rodolfo Ghioldi. *Acerca de la cuestión agraria* (1950), Jacinto Oddone. *La burguesía terrateniente argentina* (1956), Abraham Guillén. *Monopolios y latifundios contra la economía argentina*, (1956), etc.

⁹ Gastón Gori. *El pan nuestro. Panorama social de las regiones cerealeras argentinas*. Buenos Aires, Galatea-Nueva Visión, 1958, p. 7.

sobrevivían gracias a que Ruppert les permitía matar y cuerear nutrias en su campo.

Más que cuentos, los textos de Gori siguen el perfil de la historia de vida etnográfica –“Calixto Brillard, se acabó tu chata...”, en “Jules Gerard”– sobre inmigrantes o contraponen las disputas entre chacareros vecinos que culminan sea en un crimen (“Los mojones”), sea en una competencia entre pillos (“Cuestión de mañas”) que un juez salda con ecuanimidad, castigándolos a ambos. Para esta narrativa regional, a diferencia de lo leído en González o Leguizamón, el trabajo de la tierra es tan duro que hasta provoca la muerte.

Es el caso de la mujer de Steiffel, en “Infortunio en la tierra virgen”, cuyo precio por haber ayudado al marido en la cosecha del maizal resulta muy alto:

No había aún concluido la cosecha cuando una mañana la mujer no pudo más. Afebrada, guardó cama. A caballo, el hijo mayor fue a avisar al pueblo. Por el camino –dos huellas en medio de los yuyales– vino en carro el doctor Romang. Pero nada pudo hacer. La insolación postró a la campesina que, como entregada a la fatalidad, se dejó morir¹⁰.

Una alegoría cierra la serie. Se trata de “El tronco viejo”, relato donde la “magnolia espléndida” que plantara el padre del colono D’ Organvide, es despedazada por el hijo al ampliar su vivienda. Lo que resta en pie acaba convertido en “tranquera criolla” y “por designio cuyo misterio es inútil querer descifrar, a su pie un tímido brote de planta indígena comenzó a estirarse buscando luz, era una planta de mburucuyá...” (p. 91). Su aparición sobre aquellos restos tiene, evidentemente, una función simbólica que reitera un postulado básico del liberalismo, según

¹⁰ Gastón Gori. *El camino de las nutrias*. 1° ed. 1943. Santa Fe, El Litoral, 1955, p. 55. En adelante se citará por esta edición indicando el número de página.

el cual nuestra cultura nacerá —si es que nace— inevitablemente del tronco europeo.

Entre esos escritores de izquierda que literaturizan la región litoral sobresale, sin ninguna duda, Luis Gudiño Kramer (1899), autor de *Aquerenciada soledad* (1940), *Tierra ajena* (1943) y *Señales en el viento* (1948). El primero traza un itinerario (el camino de La Costa) desde Santa Fe hasta San Javier, establece diferencias entre varios ámbitos dentro de la misma región: “Estancias”, “Islas”, “Chacras”, “Pueblos”.

Ese marco responde muy bien al imaginario comunista de la época, obsesionado por las etapas que el país ya había cumplido y las que le faltaban para completar su revolución democrático-burguesa, pero en otros aspectos el autor toma distancia de los rígidos preceptos moralizadores partidarios. Por ejemplo al caracterizar desde la enunciación al escritor como un solitario presa de “ansiedad de comprensión y de belleza”, cuya vocación es consustanciarse con la tierra.

También porque, al comprender que el paisaje donde habita no le pertenece, que vive “sobre la tierra ajena”, elige ser “haragán” antes que “ambicioso”: “La vida es larga, para qué apurarse”¹¹. En todo caso, como señala al final de “El orden de la ruta”, es un hombre solitario más, como los timbó del camino, y en espera: “Sus esfuerzos, las ramas de su linaje y de su esfuerzo, no se han unido todavía para formar el bosque” (p. 11). Así como la prédica partidaria —sugiere el autor— no ha arraigado aún entre los sacrificados habitantes.

En general, sus textos discurren en torno de ciertas psicologías lugareñas, de ciertas figuras que reaparecen a lo largo de esos tres libros (el mayordomo Venancio, el mensajero Merendemo, el indio Pedro Caraballo, el mensual Méndez etc.),

¹¹ Luis Gudiño Kramer. *Aquerenciada soledad*. 1° ed. 1940. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, p. 9. En adelante se citará por esta edición indicando el número de página.

mediante un oportuno y moderado empleo del estilo indirecto libre. Pero a veces sale de ese tono para escribir un verdadero cuento o, en sus pasajes menos atractivos, desplegar la incomodidad que experimenta, al vivir en un pueblo rutinario, el iluminado intelectual pequeño burgués que se siente revolucionario (la sección "Fernández" de *Señales en el viento*).

Dos aciertos narrativos breves me parecen "Balcala, Polonio y Cía." e "Isleros, cazadores y puesteros". En el primero, el sargento Camacho busca la manera de pactar con su compadre Balcala que no lo comprometa con sus negocios clandestinos, pero luego el comisario, cuando sorprende a Balcala que regresa de vender terneros robados, encuentra una solución beneficiosa para todos: lo nombra nuevo sargento, pues Chamorro está algo viejo: "¡Que se jo...robara, nomá, la compañía! El no iba a perder suj'amigo, que al fin eran criollos, pa'ser quedar bien a unos gringos que no sabían andar a caballo, ni eran capaces de cuidar un campoj" (p. 59).

Si en ese caso Gudiño Kramer deja aflorar sin cortapisas la mejor picardía criolla, en el otro cuento reseña, brevemente, el encuentro, diálogo y pelea fatal entre un peón de la compañía y el nutriero invasor, momento que aprovecha para contrastar con la placidez natural y la situación alienada de ambos contendientes:

[...] bajo un cielo azul, diáfano y alto, cruzado por bandadas de patos y bandurrias, sobre los pastos nacies, jugosos y verdes, y en ese silencio grave y profundo, los dos hombres, hermanos de raza y de miserias, estuvieron con los cuchillos en las manos y el odio en las miradas, buscándose el corazón y las tripas con los aceros... (p. 78).

El desenlace, con los niños que se burlan del cadáver desfigurado sin advertir que se trata de su propio padre, y "los alaridos de la mujer, que se extienden hasta el confín de las islas, de donde los devuelve el eco...", es de un naturalismo escalofriante.

El pacifismo y la insensibilidad de los colonos incorporan nuevas observaciones psicológicas a "Chacras", donde sobresale "Pancho Gamboa" por su paradoja dramática: el presidente de la pintoresca —desde el título— sociedad Juventud Unida Mutuamente, durante uno los bailes trata de sofrenar a los muchachos bullangueros y peleadores, pero luego, insultado por el nuevo comisario, algo beodo, no vacila en asesinarlo de un balazo.

Con el ingreso a "Pueblos", la observación crítica se desplaza sobre otros aspectos: burocratismo policial, escasez de recursos sanitarios elementales, una revolución que fracasa por falta de adhesiones desinteresadas, trapisondas electorales. No falta un monólogo de los viejos tiempos mejores, ni el grado de sumisión a que puede llegar la "Mujer casada" criolla.

Nuevamente los comisarios cumplen papel relevante. El de "Jornada cívica", cuando se declara "cómplice" del engaño y entregado a "menesteres bochornosos y repugnantes" (p. 149). Otro arriesga su vida para salvar a una familia, porque "le repugnaba la injusticia con que se trataba al pobre criollo, víctima de la voracidad y rapiña de los poderosos" ("Yo, comisario").

La página final "Noche de pueblo" la utiliza para esbozar un panorama de la miseria en esa localidad de Santa Fe al norte, desde el aburrimiento de los burgueses del Club Social hasta los "indiecitos y criollitos" que "van muriendo diezmados por la tuberculosis, la sífilis y el hambre" (p. 163). Con ese tono de intelectual inadaptado a su medio que no es precisamente el de sus mejores páginas.

Una prueba de hasta dónde el dogmatismo comunista frustró posibilidades artísticas nos la da Enrique Wernicke (1915-1968). Los aspectos fantásticos de *Hans Grillo* (1940) y *El señor cisne* (1947) fueron soportados por la burocracia político-cultural partidaria considerándolos literatura infantil. Al respecto, es ilustrativa la solapa de *Chacareros* (1951) que firma Ediciones Procyon, uno de los sellos que difundía literatura de esa tendencia.

Celebra que ahí la actitud del autor sea “muy distinta”. Reconoce que en *La tierra del bien-te-veo* (1948) había ya “voluntad de cambio”, pues su referente era claro, los padecimientos de los chacareros del sur bonarense, “pero introducidos siempre dentro de lo fantástico”. En cambio, añade este paratexto que promociona la edición:

Esta novela anuncia su madurez. Como escritor, encara una obra de más aliento; y como hombre ha comprendido que el arte, mucho más que un pasatiempo, es una responsabilidad, más aún, un arma que hiere o defiende lo mejor de la humanidad¹².

Párrafo que, curiosamente, sobrevalora la novela porque exigiría mayor trabajo que el cuento y, a continuación, niega todo lo placentero de la lectura. Pero ocurre que *Chacareros* fracasa al intentar una doble perspectiva —el relato en bastardilla del hijo del patrón y el principal en redonda e impersonalizado del inmigrante Manuel—, tal vez porque lo guía una finalidad programática que se va tornando cada vez más explícita.

En cambio, *La tierra del bien-te-veo* nos proporciona hoy muchos pasajes de buena literatura narrativa sobre la base de que la historia, como lo reconoce la página inicial “El bien-te-veo”, se origina en un juego infantil practicado por el hermano mayor “en la cocina de la estancia” y al que los otros hermanos solían acoplarse gustosos. Del mismo modo que lo hace en este texto el novelista, reivindicando su derecho imaginativo: “Era demasiado apasionante el juego y, sin quererlo, uno buscaba la oportunidad de zamparse en esa vida hipotética, tanto más rica y alegre que la de todos los días”¹³.

¹² *Chacareros*. Buenos Aires, Procyon, 1951.

¹³ Enrique Wernicke. *La tierra del bien-te-veo*. Buenos Aires, Lautaro, 1948, p. 11. En adelante se citará por esta edición indicando el número de página.

La libertad del juego le permite inclusive deslizarse entre enunciado y enunciación, como en la apertura del quinto capítulo: "Jamás imaginé que las palabras tuvieran un poder semejante. ¡Apenas voy por la mitad del cuento y siento como si me hubiera pasado toda la vida en este campo!" (p. 63). Ese reconocimiento de que la palabra sostiene el mundo imaginado del texto y de sus posibilidades lúdicas otorga hoy un interés especial a este texto del cual, sintomáticamente, sus camaradas desconfiaban.

Un aporte muy particular al conocimiento de la misma región es el del correntino Gerardo Pisarello (1898-1986). Se inicia con la prosa lírica de *La mano en la tierra* (1943); pasa con *Che Retá* (1946) a una minuciosa descripción de la misma zona, el pueblo de Saladas y sus alrededores, que abarca desde la geografía, fauna y flora, hasta las leyendas y mitos; y desemboca en un atractivo volumen de cuentos: *Pan curuica* (1956).

No renuncia a decir la miseria, el abandono y la soledad que generan siempre las injusticias, pero maneja, por ejemplo en el cuento que da título al conjunto y que equivale, en guaraní, a migajas de pan duro, un por entonces raro equilibrio entre los juegos y el hambre de varios niños, así como las vacilaciones de la madre que en el momento de castigarlos con dureza recuerda los golpes recibidos en su infancia y se contiene.

La sobriedad con que se narra la muerte de "El viejo Poli" y la energía vital de "Januario Torres", que antes fue milico y ahora se gana la vida como curandero, al margen de animar fiestas con su acordeón -"Un paisano nunca se queja" porque sabe encarar de distintas maneras las vicisitudes de la vida- son pruebas de un cariño comprensivo por los tipos y oficios lugareños.

También acierta el narrador al dejar en suspenso la resolución de "En el puente"; al jugar con las vacilaciones entre sueño y vigilia en "Juan el pocero"; al referir con tierna medida, en "Tuní", el vínculo entre una madre y el hijo que queda trastornado mentalmente luego de perderse de niño en el bosque y soportar graves peligros.

Hay en todo el volumen confianza en formas del saber popular, previas o ajenas a la escolarización, mentada siempre como panacea inevitable por todos los adherentes a la poética pedagógica y reformista, que lo extraña en gran medida —con la excepción tal vez de “No es justo”— de esa línea. Y lo acerca, en cambio, a varios escritores que abordaron problemáticas regionales desde una perspectiva no encasillada en ninguna de las poéticas a que me referí, como el santafesino Mateo Booz (seudónimo de Miguel A. Correa, 1881-1943), el correntino Velmiro Ayala Gauna (1905), los tucumanos Pablo Rojas Paz (1896-1956) y Fausto Burgos (1888-1953) o el riojano Angel María Vargas (1903-1976) de *El hombre que olvidó las estrellas* (1940).

Lo cierto es que, durante la década de 1950, la literatura argentina sufre un colapso decisivo que derrumba también los presupuestos con que se escribiera sobre lo regional hasta entonces. Las poéticas dominantes —nativismo nacionalista y reformismo liberal— declinan frente al doble proceso de una escritura fundada en nuevas concepciones de la palabra, como la que emplea para hablar del campesino mexicano *El llano en llamas* (1953) de Juan Rulfo o del nordeste brasileño Joao Guimarães Rosa (*Gran Sertao veredas*, 1956), y de un contexto económico-social signado por la internacionalización compulsiva que sigue al final de la segunda gran guerra y que se manifiesta con distinto ritmo, pero inexorablemente, en los distintos países y zonas de este continente.

Algo que eclosiona con títulos como *Mundo animal* (1953) de Antonio Di Benedetto o con la primera novela de Julio Ardiles Grey (*Los amigos lejanos*, 1956), y que se consolida hacia 1960 con la producción de Daniel Moyano, Héctor Tizón, Juan José Hernández, etc. Atravesada por modos de decir que llevan incorporados los mejores hallazgos de la narrativa modernizadora —desde Franz Kafka, James Joyce o Marcel Proust, para limitarme a tres nombres significativos—, la realidad regional, paradójicamente, pasa a convertirse en una fuente de identidad

político-cultural más notoria que las en muchos casos artificiosas fronteras nacionales. En un tal vez extremo polo de resistencia contra las imposiciones de un mundo globalizado desde afuera y desde arriba. En una necesidad de refundar el “saber local”, que es en definitiva la única forma válida de saber, según el antropólogo Clifford Geertz.

Bibliografía

- Dávalos, Juan Carlos. *Casos del zorro. Fábulas campesinas de Salta*. Buenos Aires, El Ateneo, 1925.
- Geertz, Clifford. *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. (1^o ed. 1983). Barcelona, Paidós, 1994.
- González, Joaquín V. *La tradición nacional*. (1^a ed. 1887). Buenos Aires, Hachette, 1957.
- . *Mis montañas*. (1^a ed. 1894). Buenos Aires, Kapelusz, 1953.
- Gori, Gastón. *El camino de las nutrias*. (1^a ed. 1943). Santa Fe, El Litoral, 1955.
- . *El pan nuestro. Panorama social de las regiones cerealeras argentinas*. Buenos Aires, Galatea-Nueva Visión, 1958.
- Gudiño Kramer, Luis. *Aquerenciada soledad*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968. (Libros de las provincias 6).
- Leguizamón, Martiniano. *Recuerdos de la tierra*. (1^a ed. 1898). Buenos Aires, Hachette, 1957.
- Pisarello, Gerardo. *Pan curuica*. Buenos Aires, Lautaro, 1956.
- Rojas, Ricardo. *El país de la selva*. (1^a ed. 1907). Buenos Aires, Eudeba, 1966.
- Romano, Eduardo. *Análisis de Don Segundo Sombra*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Enciclopedia Literaria 18, 1967.
- . Cronología, Introducción y Notas. En: Guiraldes, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Buenos Aires, Colihue, 1978.
- . *Lectura intratextual*. En: Verdevoye, Paul. (comp.). *Don Segundo Sombra*. Madrid, Archivos-ALLCA, 1989.
- . *El cuento argentino 1900-1930 y El cuento argentino 1930-1959*. En: *Historia de la Literatura Argentina. Capítulo*.

Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, fascículos 60 y 77.

———. Seminario "Scalabrini Ortiz". *Fausto Burgos con los ojos de la imaginación*. En: *Las huellas de la imaginación*. Buenos Aires, Puntosur, 1991, pp. 119-145.

———. *El nativismo como ideología en el "Santos Vega" de Rafael Obligado*. Buenos Aires, Biblos, 1991.

Wernicke, Enrique. *Chacareros*. Buenos Aires, Procyon, 1951.

TRADICIÓN MÍTICA Y TRADICIÓN LITERARIA EN *EL CARNAVAL DEL DIABLO* DE JUAN OSCAR PONFERRADA

María del Carmen Tacconi

En el "Prólogo" que escribe César Tiempo para *Tres obras dramáticas* de Juan Oscar Ponferrada cita una entusiasta observación de Mario Puccini, reconocido crítico italiano, respecto al "fabuloso salto" que da el teatro argentino desde *Juan Moreira* hasta *El Carnaval del Diablo*. Ese fabuloso salto atañe a la asimilación profunda de raíces de la cultura popular que dan una impronta original a la producción dramática del poeta catamarqueño¹. Un elemento fundamental en la creación de esa fisonomía propia y de su entrañable sello popular es la explotación de los mitos regionales que han sido acuñados y entramados en la acción y en el texto dramáticos según procedimientos y rasgos propios de la más alta literatura culta de la tradición occidental. De este aspecto y de otros que atañen a la configuración textual de *El Carnaval del Diablo* nos ocuparemos en esta oportunidad.

1. Localización de la acción dramática. Las raíces históricas y míticas

El Carnaval del Diablo es un texto dramático representado por primera vez en 1943 y editado por primera vez por Eudeba en 1970², junto a otras obras de Juan Oscar Ponferrada. La

¹ Juan Oscar Ponferrada. *Tres obras dramáticas. Un gran nido verde. Los pastores. El Carnaval del Diablo*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1970, pp. 3-4.

² *Op. cit.*, pp. 131-235 y Apéndice, pp. 237 ss.

acción representada en esta tragedia tiene un claro sustrato mítico-ritual que proviene de la cultura indígena de los Valles Calchaquíes. El texto menciona dos veces un lugar preciso: Yavi, ubicado en la provincia de Jujuy.

Localizar geográficamente el contexto implica delinear su perfil cultural y, para esto, debemos remontarnos a las raíces históricas. Yavi, en los Valles Calchaquíes —o Valle de Calchaquí, como prefiere Adán Quiroga³, estudioso pionero de esta cultura— pertenece a la región que el Inca Garcilaso de la Vega llama en los *Comentarios Reales* “reyno de Tucma” o “Tucumanahaho”, que en lengua cacana significa “lugar de Tucma”. La lengua cacana fue la lengua aborígen de esta región; sobre ella se impuso el quichua imperial de los Incas⁴. *Tucma* o Tucumán, como castellanizaron el nombre los cronistas españoles, designaba una región muy amplia, cuyos límites eran: al norte, el Alto Perú; al este, el Gran Chaco; al sur, el Río de la Plata y al oeste la Cordillera Nevada o Cordillera de Almagro, como señala el Dr. Armando Bazán⁵. Es decir, algo más que lo que hoy conocemos como Noroeste Argentino, porque desde Jujuy se extendía hasta lo que es hoy parte de la Pampa húmeda. El *Tucma* abarcaba el país de los juríes, de los diaguitas, de los atacamas y chibchas, de los tonocotés y lules y de los comechingones.

Durante la época pre-colombina, *Tucma* o *Tucumanahaho* fue la región más poblada y de mayor nivel cultural que tuvo el actual territorio argentino. Desde comienzos de la era cristiana florecieron en este territorio diversas culturas sedentarias agro-alfareras, que accedieron incluso a la metalurgia del bronce⁶. En

³ Adán Quiroga. *La cruz en América*. Buenos Aires, Castañeda, 1977, p. 101.

⁴ Elena Malvina Rojas. *Evolución histórica del español en Tucumán entre los Siglos XVI y XIX*. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, 1985, pp. 38-41.

⁵ Armando Raúl Bazán. *Historia del Noroeste Argentino*. Buenos Aires, Plus Ultra, 2000, p. 11.

⁶ *Ibid.*, p. 14.

el período tardío, antes de la conquista española, la etnia más importante por su población y por su desarrollo cultural fue la diaguita, cuyas parcialidades ocupaban la zona valliserrana desde Salta hasta La Rioja. Los diaguitas eran agricultores dedicados preferentemente al cultivo del maíz; hablaban la lengua cacana (muy difícil de aprender para los españoles) y su visión del mundo entramaba el sentido heroico de la vida y la creencia en la inmortalidad del alma.

La cultura agraria, correlativa de una organización tribal, se manifiesta con una religiosidad que se centra en la sacralización de la Tierra como madre nutricia; se adora a la Tierra por su capacidad inagotable de dar frutos, para la continuidad de la vida⁷. Éste es el significado de "Pacha-mama" en el panteón diaguita. El creyente indígena propicia a la Pachamama, señora de la Tierra, con fiestas permanentes en el año litúrgico aborigen y con gestos rituales para cada ocasión; a ella se le dedican los "topamientos" de compadres en la "chaya" —es decir, en el carnaval serrano— y las "apachetas", montículos de piedra y tierra donde se ofrece coca, chicha y otros elementos a Pachamama⁸.

La celebración mayor de la Tierra-madre se cumple a través del canto y de la libación abundante en el ciclo ritual más importante del año litúrgico de este pueblo; este ciclo es el carnaval, tiempo de la fiesta sagrada, en la que la libertad sexual está considerada como una propiciación de la fertilidad, no sólo una transgresión de los límites para la purificación del tiempo, como ocurre con las transgresiones del carnaval en otras latitudes. Esta faceta puede considerarse la vertiente feliz y luminosa de la fiesta ritual; pero no es la única, porque la celebración se completa con la propiciación del "Chiqui" o "Huirapuca", que

⁷ Mircea Eliade. *Tratado de historia de las religiones* (traducción de la primera edición francesa de 1964). México, Era, 1972, Cap. VII, p. 226.

⁸ Juan B. Ambrosetti. *El diablo indígena. Supersticiones y leyendas del folklore argentino*. Buenos Aires, Convergencia, 1976, pp. 84-85 y 107-108.

es objeto de rituales dinámicos y coloridos⁹. En el remoto origen de estos cultos agrarios, en el ámbito diaguita, al lado de la Madre nutricia, que proporciona la feracidad de los campos, se encuentra esta divinidad adversa y funesta, el “Chiqui” o “Huirapuca”, dueño de la lluvia, que provoca las sequías con toda su secuela de calamidades. Si bien en su remoto origen de divinidad atmosférica el “Chiqui” estuvo asociado sólo con la fertilidad que producen las lluvias, con el tiempo, precisamente por su poder de otorgar o negar el don de la lluvia fertilizante, dadora de alimentos, su significado se extendió hasta abarcar el concepto de “fatalidad” o “destino adverso ineludible”. Con este significado se presenta el “Chiqui” en *El Carnaval del Diablo* de Ponferrada.

Según los arqueólogos existen pruebas de que a esta divinidad se la propiciaba con sacrificios humanos, de recién nacidos; sin embargo, según los mismos testimonios, estos sacrificios pueden considerarse excepcionales, puesto que en general se sustituía a las víctimas humanas por su figuración, bajo la forma de niños amasados en harina con cuajada de leche, niños de pan o *wawas* de pan¹⁰. En el cumplimiento de estos ritos de carnaval, estas figuras amasadas en harina son parte del ornato para los topamientos que preparan personajes de *El Carnaval del Diablo*.

El título de esta tragedia manifiesta el propósito del autor de aproximar la materia cultural de un ámbito reducido —ritos y creencias de los Valles Calchaquíes aún hoy en vigencia— a un ámbito mayor, la cultura argentina. Se trata también de la voluntad de jerarquizar estos elementos culturales; puesto que

⁹ Arturo Franco. *Folklore de Catamarca. Belén 1930*. Tucumán, América, 1980, pp. 160-162. Félix Coluccio registra este nombre como: “Huayrapuca” o “Hauya Puca” y ofrece información sobre su condición de divinidad atmosférica, en *Diccionario de creencias y supersticiones (argentinas y americanas)*. 2ª edición corregida y aumentada. Buenos Aires, Corregidor, 1984, pp. 221-222.

¹⁰ Adán Quiroga. *Op. cit.*, pp. 102-103.

el título ajustado a los saberes regionales hubiera sido “La chaya de Huirapuca” o “La chaya del Chiqui”. “Chaya” significa “carnaval” y así lo explica el autor en el “Prólogo”.

En la acción dramática desarrollada en el “Prólogo”, Pucllay-Huirapuca intercambian sus roles o se fusionan –según se interprete– y este intercambio tiene una singular relevancia en la acción dramática que presenta *El Carnaval del Diablo*. Esto es así, porque la trama instala en primer plano el tema del dolor desde la perspectiva de una concepción muy arcaica: el dolor que no es transitorio sino definitivo; el dolor que no tiene salida porque es expiación establecida por dioses que no conocen la misericordia; el dolor que proviene de una causalidad karmática generada por la *hamartía*¹¹. En esta confluencia de creencias ancestrales indígenas y de concepciones trágicas griegas¹², *El Carnaval del Diablo* emparenta con el teatro de Sófocles y con aspectos culturales de la tradición literaria de Occidente, a la que intentaremos reconocer en este texto de Juan Oscar Ponferrada.

2. Superficie textual y estructura de la acción dramática

El Carnaval del Diablo inicia su texto con un “Prólogo” que incluye un primer segmento explicativo, una acotación descriptiva y dos escenas. El segmento explicativo está destinado a ofrecer al receptor algunos conceptos que le permitan interpretar los elementos culturales indígenas que la acción dramática entrama. La explicación identifica al “Pucllay” como un “Momo indígena” y al “Chiqui” como la figura mítica de lo fatal, cuyo

¹¹ *Hamartía*: del griego, error o culpa que desencadena la causalidad karmática (es decir, la relación de culpa y castigo). Ésta es una concepción de la religiosidad arcaica profundamente arraigada en el teatro griego.

¹² José S. Lasso de la Vega. *De Sófocles a Brecht*. Barcelona, Planeta, 1970, pp. 16-18 y 21-33.

culto ya ha desaparecido, porque –según puede conjeturarse por lo dicho por la voz emisora– sobrevive en el “Pucllay”.

Una acotación relativamente extensa ofrece las características de la escenografía, de intenso color local, con un campo de algarrobales a un lado, un tunal al otro y canto de vidalas como fondo musical. Ingresá el coro, que canta al algarrobo, árbol que en este contexto se considera sagrado.

Dos escenas de diverso carácter completan el “Prólogo”. En la Escena I se realiza la recolección ritual de la algarroba y mozos y mozas recitan alternativamente estrofas de tema amoroso, unas y vinculadas con el carnaval, otras. Estas intervenciones dejan paso al coro, que canta melodías de carnaval iniciadas con el mismo verso: “Algarrobo, algarrobal”. En la Escena II, de carácter claramente alegórico y proléptico para la acción dramática, “Pucllay” y “Chiqui” intercambian sus roles. El texto lleva como anexo la partitura de toda melodía que se tiene previsto cantar durante la representación.

El Acto I salta del nivel mítico y del tiempo mítico del “Prólogo” al nivel empírico y al tiempo cronológico de “una luminosa mañana de febrero”, tiempo de preparación de la fiesta del carnaval en la familia a la que pertenecen los protagonistas. Esta familia está dividida, precisamente por la celebración de la fiesta: la Madre, María Selva, la vallista, representa la cultura europea y rechaza los excesos de ebriedad y los desbordes sexuales del carnaval; el resto, representativo de la cultura serrana, conoce perfectamente los ritos y defiende su significado. Isabel, la hija de María Selva, entusiasta “chayera”, recuerda las recomendaciones de “tata cura”, que define el carnaval como “la fiesta del Diablo”. Esta caracterización de la fiesta viene a resultar proléptica de los episodios finales de la trama y constituye, en su conjunto, un equivalente léxico del título del texto de Ponferrada.

El desarrollo de los diálogos en prosa va incorporando algunos segmentos en verso que siguen formas métricas de cancionero popular y, entre ellos, algunos segmentos altamente

líricos, que guardan estricta coherencia con los sucesos futuros de la acción dramática. Isabel dice:

Yo quisiera que el hombre
Con quien me quede
Fuera como el agua de las crecientes:
Oscuro... y oloroso
De ramas verdes...
¡Por sentirme espumita
cuando me lleve...! (Acto I, Esc. X).

La esencia de lo dramático no está conformada en base a hechos cotidianos y habituales —dice José Luis Alonso de Santos¹³—, sino en base a situaciones excepcionales que, por su naturaleza, exigen de los personajes respuestas emocionales, que mantienen la tensión dramática *in crescendo*. Esas acciones provienen de las fuerzas en pugna que constituyen el núcleo fundante del conflicto dramático. Este conflicto es el elemento esencial de la estructura semántica de la obra dramática. La trama, destinada a la representación en un escenario, impone en la obra teatral exigencias distintas de las de la narrativa, que puede ser morosa y con *tempos* lentos en el desarrollo de los conflictos. En el juego de fuerzas en pugna que generan el conflicto, para que la trama tenga eficacia y se complete como objeto estético, es necesario que un bien fundamental para los personajes se encuentre en peligro: el amor, el poder, el futuro, el honor, la vida. En *El Carnaval del Diablo* el conflicto pone en riesgo la honra recobrada por la protagonista, tras largos años de expiación. El conflicto se construye alrededor de un amor que vuelve del pasado, precisamente desde un lejano tiempo de audaces transgresiones juveniles de carnaval y vuelve en otro

¹³ José Luis Alonso de Santos. *La escritura dramática*. Madrid, Castalia, 1998, pp. 99-114.

carnaval, cuando los protagonistas ya adultos, parecen haber jugado su destino. “El Forastero”, protagonista masculino de aquellos amores, plantea a María Selva una disyuntiva férrea: o llevarse a la mujer amada para vivir un amor que él estima conquistado en buena ley, o cobrarse el desprecio, el dolor padecido en la cárcel, la humillación y el fracaso, con una venganza cruel.

María Selva, lejos del valle donde se crió y donde tuvo esa experiencia trágica del amor, había podido construir una cotidianeidad ordenada, con la borradura aparente de su pasado doloroso. Esta vida nueva estaba signada por cierto aire monacal y austero que —veremos en el transcurso de la acción representada— proviene de un doble sentimiento, que surge a la vez de una doble necesidad del personaje: por una parte, la necesidad de purgar una culpa inconfesada; por otra, la necesidad de limpiar para sí misma, ante su propia conciencia, una honra manchada. Esta mancha, en el ámbito serrano en que vive, es sólo apenas sospechada o intuida. El coro, en virtud de su memoria omnisciente, sentencia, agorero:

Dicen que por ser honrada
 Desprecias a quien más quieres
 —vamos, vidita,
 debajo el nogal—;
 tu honradez no vale nada
 cuando por verlo te mueres...
 —Naides me priva,
 soy dueño de amar— (Coro, p. 212).

El conflicto se había planteado a partir de una situación desencadenante: la llegada de “El Forastero”, personaje enigmático que sólo se identifica con esta denominación. Es un hombre del valle, que había buscado trabajo subalterno; dueño de un viril señorío, de una dignidad sin desplantes ni arrogancia, sereno y templado pero firme, domina las sutilezas del trato según las jerarquías y situaciones. Se presenta como una figura

de perfil fuerte, que María Selva da muestras de conocer bien aunque lo disimule—; viene a alterar el equilibrio que la señora de la casa ha conquistado con arduo esfuerzo. Es el hombre que, cumplida su condena carcelaria para purgar un crimen que cometió para mantener ocultas las transgresiones de ella cuando adolescente y caprichosa, vuelve del pasado en busca de la mujer que considera suya o para cumplir la venganza.

El conflicto central, que atañe a la honra en riesgo de María Selva, entrama un conflicto secundario: “El Forastero” deslumbra a la hija adolescente de María Selva, Isabel, que al amparo de las libertades que permite el carnaval se empeña en el juego de la seducción. Se van configurando de este modo dos triángulos amorosos que, si bien no llegan a consumarse, agudizan la tensión dramática y crean las condiciones que generan el cierre trágico, en la más ortodoxa tradición del teatro griego:

“El Forastero” – María Selva – Don Cruz Moreno (esposo de María Selva)

“El Forastero” – Isabel – Rosendo (pretendiente de Isabel)

Indicios que alertan y circunstancias que algunos personajes intentan bloquear no detienen la marcha hacia la catástrofe: la anagnórisis que María Selva pone al descubierto es desoída por Isabel, ante la impotencia de su madre. “El Forastero” es su padre. Pero éste, ciego de rencor y creyendo frustrada su venganza, se lleva a la joven como represalia; Rosendo, en el intento de matar al intruso, equivoca el destinatario de los disparos y mata a Isabel.

El dolor sin salida castiga a inocentes y a culpables. La causalidad karmática, que encadena culpas antiguas con errores recientes, la ineludible *hamartía* del teatro clásico, destruye la vida joven pero también la de quienes sobreviven, para que se cumpla el hechizo del “Chiqui” - “Pucllay” o porque la *ananke* es ineludible.

La relación intertextual con el *Edipo* sofocleo es explícita. Le pregunta María Selva a “El Forastero” intentando detenerlo si ella tendrá que sacarse los ojos y arrancarse la lengua (Acto

III, Esc. VIII). El sentido del linaje trágico se expresa a través de la metáfora de la “mala sangre”, que Encarnación, la hermana de Don Cruz Moreno aplica a Isabel (Acto IV, Esc. V).

Además de incluir las intervenciones cantadas por el coro, Juan Oscar Ponferrada, como los dramaturgos del Siglo de Oro Español, incorpora en el texto dramático coplas y canciones populares, algunas tomadas de la tradición oral y otras que pueden inferirse creadas por el poeta. En estos versos se concentra el sabor regional que impregna el conjunto de la obra en momentos de celebrar el carnaval. Mientras la angustia crece en algunos personajes, los convidados a la fiesta dicen coplas que tienen chispas de humor en unos casos y en otros, dejos de picardía, acordes con el espíritu del carnaval.

De distinto carácter es el poema que dice María Selva cuando evoca su amor:

Carnaval alegre
 ay vidalitay...
 Todo lo que cantas
 tendrás que llorar
 Ojos relumbrantes
 lo verás llegar:
 caballo de sombra,
 sueño de nogal...
 Verde estará el campo
 blanco el arenal;
 tus labios muriendo
 sin poder besar.
 Dejará el caballo
 viéndote llorar
 y un olor de lluvia
 te hará suspirar.
 Se irán a la sombra,
 ay vidalitay...
 Como un golpe de agua
 te acariciará.

**Pero cuando el alba
comience a clarear
sola como el alba
te habrá de dejar (Acto I, Esc. V).**

Los parlamentos del diálogo que mantienen en verso el “El Forastero” y María Selva en el clímax de la tensión dramática son densamente líricos; poesía construida con imágenes muy depuradas a partir de los elementos más despojados de la naturaleza propia del ámbito serrano regional.

En síntesis: la configuración discursiva de la tragedia hace confluir procedimientos (el coro, los segmentos líricos) y tópicos (la *hamartía* de los personajes hegemónicos generadora de dolor, la *anagnórisis*) del teatro clásico con procedimientos (la incorporación de coplas populares) y temas (el honor) del Teatro Español del Siglo de Oro, con ritos vallistas y mitos del sustrato indígena calchaquí en una tragedia que reúne méritos para ser considerada en una primera línea en la historia del teatro argentino.

EL PERIÓDICO Y LA RECONSTRUCCIÓN DE LAS LITERATURAS REGIONALES

Fabiana Inés Varela

Sumergirse en el pasado literario de nuestras provincias –en especial en aquel donde podemos encontrar sus orígenes o inicios– es una tarea ardua llena de escollos y desafíos que muchas veces ponen a prueba nuestra perseverancia, por ello el objetivo de este trabajo es compartir algunas conclusiones surgidas de la experiencia en la investigación del pasado cultural mendocino a partir del rastreo de un periódico local¹. El documento con el que he trabajado, el periódico *El Constitucional*, acota los alcances de estas reflexiones: el período 1852-1884; un periódico liberal oficialista y la ciudad de Mendoza². Sin embargo estimo que muchas de las

¹ Esta investigación ha sido la base de mi tesis doctoral, defendida en el año 2002. Cf. Fabiana Inés Varela. *Antecedentes de la literatura de Mendoza en la segunda mitad del siglo XIX a través de las páginas del periódico El Constitucional (1852-1884)*. Tesis doctoral inédita, dirigida por Gloria Videla de Rivero. Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, noviembre 2000. 2 tomos. Parte de esta tesis, en especial la referida a la literatura mendocina, ha sido publicada con el título: *Sencillo y de poco aparato; literatura y costumbres mendocinas (1852-1884)*. Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, CELIM, 2004, 259 p.

² El primer número de *El Constitucional* apareció a la luz pública el 1º de mayo de 1852, tres meses después de la batalla de Caseros. Sus fundadores y primeros redactores fueron Juan Ramón Muñoz y José Rudecindo Ponce, publicistas de la primera generación romántica argentina. El periódico salía por la imprenta de Francisco Pinto Barraquero con una frecuencia diaria, excepto los días festivos. Esta frecuencia, por demás demandante, fue sustituida tiempo después por la aparición tres veces por semana, que se mantiene prácticamente a lo largo de toda la vida de la publicación. El nombre completo del periódico era *El Constitucional de los Andes* y a continuación un subtítulo aclaraba: “Diario de todos y para todos”, declaración de los principios no sectarios de sus redactores. También llevaba como acápite el lema “Orden, libertad y progreso”, breve síntesis del ideario profundo al que adhería la nueva publicación. El prospecto que aparece a partir del segundo número manifiesta claramente la

consideraciones expuestas pueden ser fácilmente extrapolables a otras regiones y a otros recortes temporales, siempre en el marco del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX.

Una de las primeras dificultades que deben enfrentarse en la reconstrucción del pasado literario regional es la escasez o directamente la ausencia de material bibliográfico como libros y folletos. La falta de facilidades y recursos económicos que permitieran imprimir libros es —durante el siglo XIX y primeras décadas del XX— una situación que compartimos con toda Hispanoamérica³ y que se agudiza cuando nos internamos en ciudades pequeñas alejadas de los centros culturales más importantes, como Santiago de Chile y Buenos Aires para el caso de Mendoza.

Recordemos que la llegada de la imprenta al territorio argentino es un hecho tardío y más aún lo fue su introducción en las provincias del interior del país. La primera imprenta llegó a la ciudad de Mendoza en 1817 y de ella surgió el primer documento impreso conocido: una “Proclama” del gobernador

ideología liberal de los redactores y la defensa de los ideales democráticos y constitucionales. A este objetivo ideológico se suma uno eminentemente periodístico: informar sobre la situación del país y del mundo, abriendo así una ventana desde sus páginas a todo el mundo civilizado. A lo largo de sus treinta y dos años de vida casi ininterrumpida, sus páginas estuvieron a cargo de personalidades relevantes de la vida cultural mendocina como Leopoldo Zuloaga, Damián Hudson, Manuel A. Sáez, Alejandro Carrasco Albano, Nicolás A. Villanueva, Pedro Echagüe, Ricardo González, Francisco Barraquero, Sebastián Samper y Rodolfo Zapata, entre otros. El periódico se mantenía gracias a los aportes de las arcas del gobierno que contribuían a su sostenimiento a cambio de que se publicaran los documentos oficiales. Esta relación con el poder —bastante común en la época— explica su extensa permanencia en el medio. El 31 de julio de 1884 aparece el último número de *El Constitucional*. Se despide así un decano de la prensa argentina de la época.

³ Cf. Boyd Carter. “Revistas hispanoamericanas del siglo XIX”. En: Luis Iñigo de Madrigal (coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo II: “Del neoclasicismo al modernismo”. Madrid, Cátedra, 1987, p. 75 y Pedro Henríquez Ureña. “La literatura en los periódicos argentinos”. En: *Revista de la Universidad de Buenos Aires*. 3era. época, año II, N° 4, Buenos Aires, oct.-dic. 1944, p. 245.

Toribio de Luzuriaga dando noticia de la victoria de San Martín en Chacabuco⁴. El primer periódico mendocino, *El Termómetro del Día*, data de 1820 y es uno de los primeros del interior del país. Se publicó desde el 20 de mayo hasta el 4 de julio de 1820 y era dirigido por Juan Escalante. A éste lo sucedió *La Gaceta de Mendoza* aparecida entre el 8 de julio y el 9 de septiembre del mismo año, redactada por Agustín Delgado, Agustín Burdel y el mismo Juan Escalante.

Según Arturo Roig, hasta ahora el primer libro conocido impreso en Mendoza es la *Memoria sobre los acontecimientos más notables de la Provincia de Mendoza en 1829 y 1830*, de José Lisandro Calle, tomo de 204 páginas editado en la imprenta Lancasteriana. A éste habría seguido el *Curso elemental de geografía moderna destinado para la instrucción de la juventud sudamericana*, libro de 138 páginas escrito por Tomás Godoy Cruz en 1839, que se imprimió en Valparaíso, fuera de Mendoza⁵. Habrá que esperar hasta 1845 para encontrar primer libro estrictamente literario editado en Mendoza y conocido hasta el momento. Se trata de un tomito de poemas, los *Ensayos líricos* de José Rudecindo Ponce, impreso por la Tipografía de Van Cisse en 1845⁶.

A la escasez de imprentas deben sumarse las dificultades inherentes a la misma tarea de edición y los altos costos que

⁴ Cf. Arturo Roig. "Apuntaciones sobre el despertar literario de Mendoza. Acompañadas de la historia de tres textos". En: *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*. N°2. Mendoza, UNCuyo, FFyL, CELIM, 1994, p. 42.

⁵ Cf. *ibid.*, p. 43. Roig aclara que los escasos impresos conocidos anteriores a las hojas periódicas mendocinas son folletos o "cuadernos", impresos en Lima, en Santiago de Chile, Valparaíso, Córdoba o Buenos Aires. Cita como ejemplo el escrito de don Joaquín de Sosa y Lima sobre "El origen de los habitantes de América".

⁶ Para un análisis detallado de *Ensayos líricos*, véase mi artículo: "Aportes para el estudio de la poesía en Mendoza durante el siglo XIX: *Ensayos líricos* de José Rudecindo Ponce". En: *Revista de Literatura Modernas*. N°26. Mendoza, UNCuyo, FFyL, Instituto de Literaturas Modernas, 1993, pp. 117-131.

insumía la publicación de folletos y aún más de libros. Tampoco son desdeñables los obstáculos en la distribución del material, por otra parte, sumamente aleatoria.

A esta situación propia de siglos pasados se suma la falta de una conciencia patrimonial, cultural y literaria que ha producido el extravío y la pérdida de buena parte del escaso material impreso durante el siglo XIX. Sin embargo, podemos todavía suponer que alguno de estos documentos yace olvidado o traspapelado en archivos oficiales y privados y cultivamos la secreta esperanza de que algún investigador dé fortuitamente con ellos⁷.

1. La importancia de la prensa periódica

Este panorama apenas esbozado sobre la situación del libro en Mendoza durante el siglo XIX —que puede extenderse a otras ciudades del interior del país— lleva a considerar a la prensa periódica como un documento ineludible para rastrear nuestro pasado literario. Para Arturo Roig la literatura mendocina nació con el periodismo y estuvo supeditada a este medio de expresión desde los albores del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX⁸ y, en referencia a un ámbito más extenso, Pedro Henríquez

⁷ Un ejemplo alentador es el hallazgo que Félix Weinberg hizo del poema *Confesión histórica en diálogo que hace el Quijote de Cuyo Francisco Corro a un Anciano, que tenía ya noticia de sus aventuras sentado a la orilla del fuego la noche que corrió hasta el pajonal: la que escribió a un amigo suyo*, más conocido como el *Corro*, de Juan Gualberto Godoy, publicado como folleto en agosto de 1820 y conocido fragmentariamente por tradición oral. Weinberg encontró un ejemplar de esta obra en 1963, en la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro. Cf. Félix Weinberg. *Juan Gualberto Godoy; literatura y política; poesía popular y poesía gauchesca*. Buenos Aires, Solar / Hachette, 1970, pp. 85-110.

⁸ Cf. Arturo Roig. *La literatura y el periodismo mendocino a través de las páginas del diario El Debate*. Mendoza, UNCuyo, Publicaciones del Dpto. de Extensión Universitaria, 1963, p. 7 y "Periodismo y literatura en Mendoza". En: *Diario Los Andes*. Mendoza, 14 de junio de 1992, p. 13.

Ureña afirma que “libros, propiamente hablando, no se publicaron hasta muy entrado el siglo; así que el modo mejor de seguir paso a paso el movimiento literario de la Argentina es registrar las publicaciones periódicas”⁹.

Durante el siglo XIX la prensa periódica adquirió enorme prestigio y difusión llegando a suplantar a otras modalidades culturales como, por ejemplo, los salones. Los diarios y periódicos de la época no sólo eran fuente de información sino, fundamentalmente, tribuna de debates, formadores de opinión pública y vehículos de educación y cultura para la sociedad. Numerosas poblaciones, además de las principales ciudades, colectividades, sociedades, etc. podían llegar a editar su periódico con solo contar con una imprenta. De este modo, el periódico permitía canalizar los intereses culturales, literarios y sociales de los habitantes de pueblos y ciudades a lo largo de todo el país.

Infinidad de publicaciones vieron la luz durante el siglo XIX, especialmente a partir de 1850. Entre los más importantes ejemplos del periodismo liberal se destacan, tanto en el país como en toda América, *La Prensa*, fundada en 1869 por José Paz y *La Nación* publicada en 1870 por Bartolomé Mitre. Ambos representan el inicio de una prensa más independiente de los compromisos políticos y personalistas, aunque ambos órganos serán voceros de intereses partidarios en más de una ocasión. Otros importantes periódicos de la época son *El Nacional* (1852) y *El Mosquito* (1863), además de otras publicaciones surgidas del seno de diversas colectividades extranjeras como *The Standard* (1860), *Le Courier de La Plata* (1865-1942), el *Correo Español* (1872), *Il Corriere Italiano* (1864) y *The Buenos Aires Herald* (1876)¹⁰. A estos grandes periódicos deben sumarse una

⁹ Pedro Henríquez Ureña. “La literatura en los periódicos argentinos”, art. cit., p. 245.

¹⁰ Para la historia del periodismo argentino remito a Carlos Galván Moreno. *El periodismo argentino*. Buenos Aires, Claridad, 1944, 520 p. Específicamente, para el período posterior a Caseros, véase Néstor Tomás Auza. *El periodismo de la Confederación (1852-1861)*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1878, 286 p.

infinidad de hojas efímeras que ven la luz pública al calor de las luchas partidarias y nacen y mueren en los albores de las elecciones. Se trata, sin embargo, de una importante actividad cultural en sí misma: en las páginas de estos diarios se desarrolla una interesante y, por momentos, muy original literatura política, en muchos casos seguidora de una importante tradición satírica nacional, jocosa e irónica a la vez.

La contribución de *El Constitucional* a la historia del periodismo, especialmente del interior del país, es inestimable puesto que en sus páginas aparece documentada la intensa actividad de la prensa de las provincias. Por ejemplo se citan como fuentes de noticias publicaciones como *El Oasis* (1870) de San Luis, *El Correo Argentino* (1870) y *La Capital* de Rosario; *La Libertad* (1870) de La Rioja, *Los Debates* (1871) y *La Voz de Cuyo* (1873) de San Juan; *El Andino* de Catamarca, redactado por Félix Avellaneda y P. Juan Retamal, *El Orden* de Tucumán, dirigido por Colombres; *El País* de Santiago del Estero y *El Periodismo* de Paraná. Además resulta particularmente útil para conocer ciertos fenómenos marginales como las publicaciones de grupos emergentes: así diarios comunistas, como *El Petróleo* (marzo de 1874); feministas (*La Viuda*, redactado al parecer por mujeres en Buenos Aires); estudiantiles (*El Principista*, redactado por estudiantes de la Universidad de Buenos Aires; *Los Debates*, órgano del Club de los Estudiantes, *El Lucero* y *Chichón*) y órganos que difunden doctrinas espiritistas y fenómenos paranormales como *La Luz*, de 1878 y *El Espiritista*, de 1879.

En suma, ante la escasez de libros y folletos, la gran cantidad de periódicos publicados a lo largo del siglo XIX en todo el país se torna aún más relevante y su valor se acrecienta, en especial si atendemos a una doble vertiente desde la cual puede encararse su estudio: el periódico como objeto de análisis con espesor propio, o bien, como una fuente documental de primer orden.

2. El periódico como objeto de análisis

Podemos considerar que el periódico en sí mismo —en especial el decimonónico— es un objeto literario, es literatura. En muchos pueblos y ciudades fue por momentos el único vehículo existente mediante el cual expresar y comunicar no sólo ideas sino experiencias, emociones, sentimientos. El periodismo es asimismo escuela literaria en tanto ejercicio de la escritura; actividad que al consolidar un estilo ensayístico y polémico permitió el debate de las ideas fundantes de nuestro ser nacional. Además promovió el ejercicio de un estilo narrativo que nutrió la génesis del cuento literario. El periódico es también escuela literaria porque no sólo permitió sino que favoreció la formación de generaciones de escritores junto a excelentes maestros; así, para Ricardo Rojas el periodismo “fue no sólo una arena política, donde polemizaron estadistas y caudillos, sino escuela literaria, donde se formaron vocaciones al lado de ilustres maestros”¹¹.

El periódico en tanto objeto de análisis con espesor propio revela numerosos indicios acerca del quehacer literario, como gustos, modas, influencias, ideologías culturales dominantes, y también sobre las relaciones entre distintos sistemas tanto culturales como políticos: por ejemplo las relaciones entre la literatura “académica” y la “popular” o entre poder político y cultura. Por otra parte, en las páginas del periódico se establece un peculiar circuito comunicativo entre emisores diversos —editor, redactor, cronista, etc.— que van modelando, cada uno, un receptor específico: el político del mismo partido, el opositor, la mujer, el comerciante, el vecino, etc. De este modo se constituye un espacio textual amplio y heterogéneo cuyo análisis resulta sumamente revelador.

¹¹ Ricardo Rojas. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Kraft, 1957, tomo VIII: “Los Modernos”, p. 578.

Esta consideración del periódico en sí mismo lleva a plantear una serie de observaciones. En primer lugar es preciso realizar una "macrolectura del periódico": la lectura completa de una colección como una unidad donde es posible desentrañar relaciones relevantes en el nivel diacrónico: sucesión de etapas y épocas, rotación de editores y cronistas, variaciones en la diagramación, elementos variables e invariantes. En suma: la visión unitaria de un proceso complejo que abarca en muchos casos una importante dimensión temporal. Esta lectura posibilita un "tratamiento estadístico" de la información: por ejemplo la presencia o ausencia de secciones literarias, de narrativa de ficción, de poesía, de ensayo, o la importancia —medida en cantidad de columnas— dada a la literatura en el periódico. En relación con la literatura local también es posible observar la presencia dada a autores locales y a sus contribuciones.

En nuestra investigación, esta perspectiva ha permitido señalar dos núcleos temporales en los que la vida cultural mendocina es más activa. Uno ubicado en los años inmediatamente posteriores a la fundación del periódico —entre 1852 y 1855— que coincide con el retorno de los intelectuales románticos, proscritos durante el régimen rosista, quienes difunden en el país buena parte de sus obras publicadas en el exilio. El segundo núcleo se ubica en la década de 1870 y coincide con la difusión de un romanticismo intimista propio de la llamada segunda generación romántica, este núcleo se continúa, durante los años '80, con la actividad literaria de una nueva promoción que comienza a cobrar relieve hacia esta fecha.

Entre ambas fechas, distantes cerca de quince años una de otra, puede observarse una ruptura cultural producto de una serie de factores contextuales, tanto a nivel provincial como nacional. En lo provincial, el terremoto de 1861 y la consiguiente destrucción de la ciudad, tanto en sus aspectos materiales como simbólicos, resulta un hiato que interrumpe la continuidad de la labor cultural. En este momento, los sobrevivientes debieron aunar esfuerzos en la tarea de reconstrucción de Mendoza, quedando las actividades del espíritu relegadas a un segundo

plano. En el contexto nacional, la guerra con el Paraguay (1865-1869) tuvo una importante repercusión, tanto política como cultural, en todo el territorio nacional y significó un eclipsamiento parcial de las actividades del espíritu.

El Constitucional refleja esta situación y aunque publica un número no despreciable de documentos literarios locales —cerca de doscientos setenta—, la mayor parte no supera los escritos de ocasión, generalmente referidos a polémicas partidistas. A partir de 1870, una vez reordenada la ciudad, se intensifica notablemente la vida cultural y literaria, hecho que se refleja en la presencia de una abundante cantidad de documentos —más de cuatrocientos—, muchos de los cuales presentan un singular valor literario. Esta década está signada por la actividad de un núcleo de hombres progresistas, muy interesados en amplios aspectos de la cultura y dispuestos a la creación literaria. Las noticias muestran el fermento cultural de la literatura mendocina al informar la aparición de libros locales o al reseñar su contenido.

El análisis de un periódico plantea la necesidad de establecer con cierta precisión la nómina más o menos completa de editores, redactores y cronistas, pues sus nombres y figuras nos presentan a hombres interesados activamente en las letras y en la cultura local. Posibilita además conocer las producciones de autores jóvenes en proceso de formación y rescatar del olvido figuras que en su momento contribuyeron de modo eficaz al desarrollo cultural de su medio. Comentamos, como ejemplo, la presencia de páginas iniciales de Leopoldo Díaz —el conocido poeta pamasiense— quien cursó estudios en la ciudad de Mendoza y posteriormente vivió algún tiempo aquí, relacionándose activamente con el periódico¹².

¹² Sobre la presencia de Leopoldo Díaz en Mendoza, véase mi artículo "Leopoldo Díaz en Mendoza: búsquedas y anticipaciones en sus poemas de juventud". En: *Revista de Literaturas Modernas*. N°27. Mendoza, UNCuyo, FFyL, Instituto de Literaturas Modernas, 1994, pp. 217-238.

Por otra parte, la relación entre el sistema literario y el político en las páginas del periódico permite analizar variados aspectos de la literatura política, principalmente en sus variantes humorísticas y satíricas, que revelan aspectos fecundos de nuestra literatura decimonónica. También sería enriquecedor tener en cuenta un sinnúmero de periódicos políticos muchos de ellos escritos íntegramente en versos satíricos —por ejemplo, *El Coracero* (1830), periódico mendocino escrito por nuestro primer poeta satírico, Juan Gualberto Godoy (1793-1864)¹³. Muchos de ellos pueden ser considerados piezas originales de la literatura satírica y constituyen, más allá de su estrecha relación con el referente del momento, documentos fundamentales de una literatura incipiente.

3. El periódico como fuente documental

El periódico es también una fuente que permite reconstruir tanto la situación literaria en un fragmento temporal, como la literatura producida en ese momento en una localidad determinada. En el primer caso, el periódico permite conocer los tipos de lecturas más frecuentes, los autores más populares, la presencia de grupos y sociedades literarias, la edición de otros periódicos y revistas, las polémicas literarias. Es interesante observar qué lecturas se fomentan a través del periódico, por medio de la reproducción de textos en secciones como el folletín, o qué autores son los más reconocidos, a través de las noticias y anécdotas publicadas. Un interesante aporte es el que se logra al revisar los avisos que publicitan la venta de obras de diversa índole. También son indicios valiosos las noticias y comentarios sobre bibliotecas locales: donaciones de particulares, avisos a los lectores, reclamos por obras que no se devuelven.

¹³ Cf. Félix Weinberg. *Op.cit.*, pp. 119-134.

Valiosísimos son también los comentarios bibliográficos. No sólo artículos extensos sobre obras importantes, tomados generalmente de otros periódicos, sino también las breves notas que invitan a la lectura de secciones o apartados dentro del mismo periódico. Todos estos elementos permiten ser analizados para determinar ciertas variables que nos hablan de la vida literaria y cultural de una comunidad: la recepción de literatura extranjera, la repercusión de obras literarias en lengua española, el valor y la difusión de la literatura hispanoamericana y argentina¹⁴.

Otro elemento muy interesante que puede reconstruirse a través de los periódicos es la actividad teatral. En sus páginas hallamos avisos que publicitan la llegada de elencos foráneos, reproducciones de sus programas, comentarios y reseñas de las obras representadas, noticias en general sobre el comportamiento del público y de los actores¹⁵.

Ahora bien, donde el periódico se revela como fuente de importante magnitud es en la reconstrucción de las literaturas locales, especialmente en aquellas comunidades donde el libro tuvo una presencia tardía. En este sentido el aporte resulta inestimable porque en sus páginas podemos descubrir autores olvidados y fragmentos de obras hoy perdidas al no haber llegado a su edición en libro. En nuestra experiencia, fue estimulante

¹⁴ Para el análisis de la recepción de literaturas europeas y la presencia de autores y textos iberoamericanos y argentinos véase la segunda parte (B- La literatura) de mi tesis doctoral (*supra*). Véase también Fabiana Inés Varela. "La literatura argentina en las páginas del periódico mendocino *El Constitucional* (1874-1884)". En: *Actas del VII Congreso Nacional de Literatura Argentina, 18-20 de agosto de 1993*. Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, UN Tucumán, [s.f.], pp. 695-700 y "Presencia de la literatura española en el periódico *El Constitucional* (1880-1884)". En: *500 Años de Hispanoamérica; 1492-Congreso Internacional-1992*. Mendoza, UNCuyo, FFyL, 1996, tomo II, pp. 543-562.

¹⁵ Véase Fabiana Inés Varela. "La actividad teatral en Mendoza entre 1874 y 1884" y "Catálogo". En: *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*. N° 3. Mendoza, UNCuyo, FFyL, CELIM, 1995, pp. 109-125 y 171-219, respectivamente.

rescatar de las páginas del periódico las producciones líricas de un poeta romántico, prácticamente olvidado como Ricardo González, redactor también de *El Constitucional*, de quien se han hallado cerca de quince poemas hasta el momento desconocidos.

Al trabajar con un periódico como fuente para una literatura determinada debemos tener en cuenta, en primer lugar, qué editores, redactores y cronistas forman parte de la nómina de autores locales, de modo tal que las editoriales, secciones noticiosas y costumbristas resultan documentos de primera importancia. En relación con los autores, una dificultad muy frecuente es la presencia de numerosos anónimos y el extendido uso de seudónimos. De este modo, es un problema reconocer la autoría de muchas páginas e, incluso, determinar si se trata de aportes locales o tomados de algún periódico nacional. Con respecto a los seudónimos, varios han trascendido pero muchos no aportan nada sobre la persona detrás de la máscara. También es común que un mismo autor utilice distintos seudónimos, hecho que dificulta aún más la tarea¹⁶.

Cuando trabajamos en la reconstrucción de una literatura local es importante la lectura atenta y cuidadosa de todo el periódico porque es muy frecuente que las colaboraciones locales no aparezcan en secciones específicamente literarias. Muchas veces un comentario marginal en el que se recomienda la lectura de tal o cual artículo nos revela que estamos frente a una obra de algún vecino. También hay que tener muy en cuenta las secciones no literarias, principalmente la de los hechos locales y las revistas sociales. En las primeras no son pocas las noticias en las que tanto el manejo narrativo como el uso de los recursos retóricos ponen al lector frente a un texto más cercano al cuento que a la noticia tal como hoy la concebimos¹⁷. Por otra parte, en

¹⁶ Para el uso del seudónimo en la prensa mendocina véase: Arturo Roig. "El seudónimo y el valor de su estudio en la literatura mendocina". En su *Mendoza en sus letras y sus ideas*. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1996, pp. 283-287.

¹⁷ Como ejemplo transcribo la siguiente noticia encontrada en *El Constitucional*: "Y va de cuento" (10 de junio de 1871)

las secciones sociales es posible hallar interesantes ejemplos de páginas costumbristas. En otros casos hay que tener en cuenta que una descripción del estado del tiempo puede dar lugar a una página de encendido tono lírico¹⁸.

4. Algunas dificultades frecuentes

El trabajo de investigación con periódicos plantea una serie de dificultades o problemas a tener en cuenta. En primer lugar hay que definir con bastante exactitud el concepto de literatura que se maneja en el periódico. Suele llamar la atención que en

“Una vez en Gibraltar, donde como se sabe, hay costumbres bien extravagantes y leyes bien excéntricas, un gendarme llevó a la jaula municipal a dos muchachos que se habían robado un medio queso de un almacén: al día siguiente de la clausura de los dos enes, un comisario les llamó a declarar y así que aquellos confesaron la verdad del hecho, siendo en consecuencia condenados a quince días de encierro y el barrido diario de los patios de la cárcel, el mayor de los caquitos sacó de los bolsillos de su vestido dos grandes trozos del queso hurtado diciendo a su juez:

– Señor, a mí se me debe acortar el arresto porque devuelvo integra la parte que me tocó del queso.

– Pues, ¿que como no lo has comido?

– No, señor.

– ¿Por qué?

– Porque no tuve ganas.

– ¿Y tú? – continuó el comisario dirigiéndose al otro chico.

– Yo me comí toda mi ración porque tenía mucha hambre –añadió el interrogado.

– Pues bien; agregó el comisario dirigiéndose a un ministril que presenciaba el juicio: a este que se comió el queso que lo pongan en libertad previa una multa a sus padres que no han sabido inspirarle odio contra el hurto: a este otro, que está visto roba por puro vicio, que se le den, sin perjuicio de los quince días de trabajo y arresto, unos veinticinco azotes a nalga pelada.

Y la justicia se hizo.

Ahora bien: ¿en qué caso colocamos al ocioso u ociosa, que se ha sacado en una noche todas las estaquillas colocadas en delineación del jardín público que se trata de realizar en nuestra plaza principal?

Este hurto, como el del muchacho que se robó medio queso sin tener hambre, acredita vicio, mala intención con haraganería y cuanto constituye una alma depravada.

De sentirse es pues que la autoridad no haya podido pescar a semejante gandul”.

¹⁸ “La tarde del domingo” (*El Constitucional*, 28 de septiembre de 1852). “En las horas de tempestad las flores pliegan sus delicadas hojas y niegan el aroma de su

secciones con títulos como “Literatura” o “Bellas Letras” se publiquen juntos un poema y una página que hoy se definiría como un artículo político más que literario. También es posible encontrar –como ya comentáramos– que una noticia policial puede ser leída como un cuento o bien hallar en la “Revista de Periódicos” –sección que reproducía noticias extraídas de diversas publicaciones– el tema de la fierecilla domada expuesto como si fuera una noticia real. Al respecto Graciela Rotker, al referirse al diario *La Nación* durante la década del 90, observa una generalizada ausencia de límites discursivos o genéricos claros que llevan a dar cabida por igual “a textos científicos que hoy pueden ser leídos como ficciones, como a artículos políticos que fueron leídos como literatura pura”¹⁹.

Lo expuesto lleva a plantear un manejo muy cuidadoso y analítico de esta fuente. Es necesaria una lectura atenta y prolija del periódico y no simplemente de las secciones supuestamente literarias pues los límites genéricos son difusos y el concepto de literatura no siempre presenta una estricta coincidencia con el utilizado en nuestros días.

Otro elemento a tener en cuenta en el momento de utilizar el periódico como fuente para la reconstrucción de la literatura

cáliz, destinado al cefrillo que las enamora. La mariposa teme perder el reluciente polvo de sus alas, y huye del bosque cuando los vientos suenan y se agitan las hojas de los árboles. El pajarillo, huye también amedrentado, y se oculta en las espesuras del bosque, cuando el cielo se nubla y el huracán viene enturbiando las cristalinas aguas del arroyo.

¿Qué extraño, pues, que nuestras bellas no menos dulces, tímidas y sensibles que la *flor*, la *mariposa* y el *pajarillo*, huyesen de la Alameda, perseguidas por el viento y polvoroso Zonda? ¿Habría derecho para acusarlas de flojedad o de inconsecuencia?

Dichoso, una y mil veces, entre tanto, los que, pudiendo huir del huracán y de la melancolía de nuestras calles, se asilaron en algún bosquecillo, o en la perfumada glorieta de algún jardín! Para ellos habrá siquiera algún recuerdo, alguna ilusión grata que saborear [...].”

¹⁹ Susana Rotker. *La invención de la crónica*. Buenos Aires, Ediciones Letra Buena, 1992, p. 87.

es que siempre resulta una fuente parcial. Durante el siglo XIX el elemento ideológico impregna cada una de las columnas de un periódico, incluidas las literarias. En nuestra experiencia, la ideología liberal, el afán civilizador según lo expone Sarmiento en su *Facundo*, modalizan fuertemente la presencia de literatura: se da mayor importancia a todo lo que suponga un elemento de educación para los lectores y se dejan de lado las muestras “populares”, muchas de las cuales cimentaron el actual canon de la literatura argentina. Un ejemplo revelador es la ausencia, en *El Constitucional*, de bibliografía, comentarios o reproducción de obras de la literatura gauchesca, el *Martín Fierro* por caso, y la presencia de numerosas páginas de autores franceses de la escuela del arte por el arte. En este sentido las ausencias pueden también ser reveladoras, no tanto de la situación de una literatura, como de la ideología de un medio de comunicación que, también en lo aparentemente “independiente”, deja la impronta de su cosmovisión.

5. El periódico como fuente documental: posibilidades y limitaciones

Como conclusión, rescatamos nuevamente el valor documental que tiene el periódico para la reconstrucción de nuestras literaturas regionales, principalmente en aquellas zonas donde son escasas o de difícil acceso otras fuentes bibliográficas. Este valor reside no sólo en los documentos literarios que en él podemos rastrear, sino también en la consideración de este espacio textual heterogéneo como un objeto literario en sí mismo que revela un sinnúmero de relaciones existentes entre diversos sistemas –literarios, culturales, sociales– que hallan cabida en sus páginas. Sin embargo, debemos tener en cuenta para su correcta utilización, una serie de precauciones. En primer lugar, precisar correctamente el concepto de literatura que predomina en sus páginas; luego tener en cuenta la incidencia que su ideología pueda tener en la valoración de autores y textos literarios.

Por otra parte, si bien estas consideraciones tienen como punto de partida una experiencia de investigación muy concreta y acotada, creemos que la situación cultural mendocina en el siglo XIX era similar a la de la mayor parte de las ciudades del interior del país, razón por la que estimamos que nuestras reflexiones sobre las posibilidades y limitaciones de los periódicos como fuente para la reconstrucción de las literaturas locales, pueden servir de inspiración para futuros estudios sobre temas similares.

EDUARDO MALLEA REVISITADO

Gloria Videla de Rivero

Una de las principales líneas de reflexión de Eduardo Mallea, tanto en sus ensayos como en su narrativa, que tiene muchos elementos ensayísticos, se centra alrededor de la Argentina, los argentinos y sus problemas. ¿En qué medida siguen vigentes aquellas reflexiones hoy? Focalizaré mi mirada en dos de sus ensayos: la *Historia de una pasión argentina* (1937)¹ y *La vida blanca* (1960)². *Historia de una pasión argentina* es un ensayo apasionado en el que desarrolla su conocida teoría de las dos Argentinas: la Argentina visible y la Argentina invisible. Son medulares en el libro los capítulos III y IV, en los que Mallea delinea las dos Argentinas: la primera es la que duele a quienes aman, a quienes amamos al país. Y si dolía en tiempos de la elaboración y publicación del libro, hoy nos duele hasta la laceración, hasta el grito, como un descenso a los infiernos. Cuando la definió Mallea, era la Argentina guaranga, ostentosa, la del gesto, la de la representación de roles no refrendados por la autenticidad, la de las personalidades trepadoras y fraudulentas, con pretensiones de figuración mundana, generalmente atrincheradas en las reparticiones públicas, la de los que todo lo exigen al país sin dar o casi sin dar a cambio. La Argentina invisible era y es, en cambio, la del espíritu de servicio, la del “ánimo de donación”, la del “espíritu de libertad”, la de los que crean el país día a día, oculta, silenciosamente, la de los hombres

¹ Buenos Aires, Sur, 1937. Cito por la 6a. edición: Madrid, Espasa Calpe, 1969, 159 p. En adelante se indicará sólo el número de página.

² Buenos Aires, Sur, 1960, 181 p. En adelante citaré por esta edición, indicando el número de página.

ricos moralmente, con vocación de sabiduría, con cultura natural, con apego a la tierra, hospitalarios sin cálculo de trueque, pródigos, solidarios, con sentido de comunidad, con una religiosidad natural que los une con los hombres y con todos los seres, con voluntad de crear. Estos hombres no ostensibles, profundos, subterráneos, se contraponen *creando* a aquellos que se quedan en el *personaje* y la representación, narcisistas y autodefensivos.

Sólo de la Argentina invisible puede surgir la *forma interior* de nuestro pueblo. Mallea toma la idea de *forma interior* de José Ortega y Gasset. Si bien su pensamiento ensayístico recibe la influencia dialógica de varios pensadores, algunos de los cuales visitaron el país por esa época, es evidente la importancia de la impronta de Ortega³. Si el español tiene la mirada perspectivística del extranjero para observar nuestras realidades, Mallea tiene la perspectiva del hombre nacido en provincia (Bahía Blanca), con raíces ancestrales en San Juan, que llega a la Metrópoli y —contrastivamente— mira una nueva realidad, con asombro pero también con desgarramiento, porque esa realidad que percibe como negativa también le pertenece.

Ortega (cuyos artículos sobre nuestro país se publicaron entre 1916 y 1939) había observado como una característica ambivalente de la Argentina, su porosidad para absorber hombres de todas las razas y religiones. Ambivalente, porque de esta porosidad surge un particular dinamismo, una particular riqueza, pero también la ineludible necesidad de que los criollos que forjaron el país absorbieran y tifieran con un particular matiz, con una peculiar matriz espiritual (una matriz espiritual argentina) a los inmigrantes que el país iba incorporando. La figura espiritual argentina, decía Ortega, no estaba, en la época de sus visitas,

³ Cf. Gloria Videla de Rivero. "Ortega y Gasset en las letras argentinas: Mallea, Marechal, Canal Feijóo". En: *Anales de Literatura Hispanoamericana*. N° 20. Madrid, Universidad Complutense, 1991, pp. 165-178.

aún del todo descubierta. Optimistamente, pensaba que esta matriz se acabaría de clarificar, pero advertía en el estado de evolución que le tocaba observar, varios riesgos: los argentinos privilegian demasiado la preocupación económica, exageran el culto al lucro. Por otra parte, están demasiado satisfechos de sí mismos. También observaba en los argentinos cierta indisciplina, cierto desorden, cierta falta de rigor. Y exhortaba a los jóvenes, a los futuros dirigentes, a ejercitar sobre sí mismos una mayor disciplina⁴.

Este diagnóstico influye en el ensayo de Mallea, quien enriquece la perspectiva de Ortega desarrollando más la contrapartida positiva del argentino vicioso. Muchísima historia ha rodado desde que ambos ensayistas trataron de entender y diagnosticar nuestra compleja realidad. Aquella Argentina dolía y podía ser criticada, pero preocupaba aún desde la admiración, desde una concepción de grandeza, desde una esperanza que se propone metas perfectibles, desde una “meditación del pueblo joven” que busca su madurez y su derrotero. Hoy la observamos desde la catástrofe, desde la involución, desde la decadencia (aunque creemos que bajo las ruinas de tantas esperanzas se está gestando un país más puro y más maduro). Mallea señalaba un cuesta abajo con respecto a la Argentina de los patricios, de los conformadores, de los creadores de un modelo de país, pero aquel cuesta abajo no era aún la vergüenza, la humillación ni el derrumbe⁵. Eran los lunares, eran los defectillos, eran los semáforos rojos que anunciaban el peligro, pero no eran aún esta realidad increíble, esta Argentina del hambre, de los cartoneros, de la delincuencia incontrolada. La hora de la prueba,

⁴ Ortega postula que las minorías que deben regir a un país, las élites rectoras, los auténticos forjadores de las naciones, son aquellos que se imponen a sí mismos una ascética más dura, unas exigencias mayores que las habituales en el contorno.

⁵ Este artículo fue escrito en el año 2002.

la hora de la atroz verdad, la hora de la descomposición, se presentía, se anunciaba proféticamente, pero aún estábamos muy envueltos en nuestros laureles. Ya Leopoldo Lugones había anunciado para los fastos del Centenario, para la época de la Grande Argentina, que si nos empeñábamos en poner nuestra honra en el comercio (los valores asociados sólo con el dinero, con la riqueza y despojados de la ética del bien común) el comercio acabaría con nuestra honra⁶.

En esta nueva visita a Mallea, desde la actual perspectiva, me interesa establecer un imaginario diálogo entre un ensayista mendocino contemporáneo: Abelardo Pithod, quien desde el ángulo de la psicología social, aventura algunas hipótesis sobre la crisis actual, en su artículo: “¿Qué pasa con la Argentina?”, redactado en agosto del 2001 y publicado en noviembre de ese año⁷. Cuenta el ensayista que la lectura de una entrevista al humorista mendocino Quino (mendocino *malgré lui*), le produjo una suerte de revelación: afirma Quino que ha optado por la ciudadanía española porque no se siente argentino. No se siente argentino, aunque aquí haya nacido, se haya educado gratuitamente, haya hecho carrera y aunque su personaje Mafalda, —que le ha dado fama mundial— sea argentinísimo. Y Pithod se pregunta ante este hecho: ¿No será que este país no produce suficiente identificación? La pregunta del mendocino se anuda con los riesgos ya anunciados por Ortega y por Mallea: la forma interior, la figura espiritual, la matriz argentina decían aquéllos,

⁶ También Marechal hizo lúcidas profecías, de las cuales rescato hoy una de las insertas en *Adán Buenosayres*, cuando uno de los personajes afirma que ya nos llegaría la hora de la prueba, prueba de la que —esperanzadamente afirma— saldrá una Argentina mejor: “—Ya se pondrán (los argentinos) serios algún día [...]. Cuando les llegue la hora de la prueba. —¿Y cómo sabe que ha de llegar esa hora? —Señor Di Fiore—, yo creo en la Grande Argentina”. En: *Adán Buenosayres*. 5a. ed. Buenos Aires, Sudamericana, 1973, p. 405.

⁷ En: *Valores en la Sociedad Industrial*. Año 18, n° 52. Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, Facultad de Ciencias Económicas, Centro de Estudios de la Sociedad Industrial. Buenos Aires, noviembre 2001.

podría no absorber suficientemente a todos sus habitantes. Desde la perspectiva actual, Pithod constata que, efectivamente, los habitantes de la Argentina hablan de su patria como de “este país”, estableciendo una suerte de desdoblamiento entre sí mismos y el país, cuando no lo califican de modo aún más peyorativo y agresivo. Y se pregunta Pithod: ¿No seremos como niños que no han formado bien su imagen parental, como huérfanos de patria? ¿No es esta falta de identificación doblemente riesgosa en tiempos de globalización? De “matriz” aún no bien definida, aún débil, riesgosamente débil, nos hablaban Ortega y Mallea. Y ya en pleno proceso hacia el cataclismo, nos habla Pithod de falta de *padres* que nos proporcionen una imagen para reflejarnos, que nos revelen nuestro propio rostro. De aquellos orígenes, estas consecuencias.

Retornemos a Mallea: no existe, según su pensamiento ensayístico, una línea divisoria infranqueable, no hay una dicotomía tajante, maniquea, entre el argentino visible y el invisible, entre el que destruye y el que construye el país. Del argentino visible todos estamos parcialmente contaminados. Dicho en términos actuales, si los argentinos dañinos, los que han destruido nuestra economía, nuestra soberanía, nuestras instituciones en aras de sus ambiciones personales, de su vuelo político rastrero, de su mayor o menor grado de corrupción, de su imperdonable frivolidad, si esos argentinos visibles merecen nuestros cacerolazos, todos deberíamos darnos cacerolazos ante el espejo, como afirma el periodista y ensayista Orlando Barone en sus colaboraciones en *La Nación*. Todos somos responsables. Pero no hay dudas de que para algunos –los mejores– bastarían unos pocos cacerolazos, mientras que para otros los cacerolazos deberían ser infinitos. Hoy el país visible es un infierno. Los figurones definidos por Ortega y por Mallea han devenido en entregadores, corruptos, irresponsables, ineptos que no saben ni pueden ni quieren estar a la altura de las circunstancias, cuando no en secuestradores, asaltantes, delincuentes, en suma. El rostro argentino que muestra la televisión es vergonzoso. La lectura de

los periódicos es un acto masoquista. Ése es el terrible país visible. Pero está el otro, el menos visible, el de los que luchan, el de los que resisten, el de los que buscan nuevas salidas, el de los que siguen braviamente por los caminos del arte y de la cultura, de la docencia y de la investigación, a pesar de los sueldos o retribuciones magras; el de los que siguen con las tareas de todos los días, a pesar de todo; el de los comedores solidarios, el de las organizaciones no gubernamentales que sirven de múltiples maneras a la sociedad, el de las asociaciones vecinales o barriales, el de los que rezan por la Patria y ofrecen por ella sus dolores, el de los que la sirven de mil pequeñas o grandes maneras, con notable creatividad, el de los que actúan transversalmente (tratando de compensar la escasez de soluciones verticales procedentes del poder político y económico), el país que sigue viviendo desde abajo, casi subterráneamente, el de las catacumbas.

Pero este país invisible o casi invisible —ya lo decía Mallea— tiene que reencontrar la forma, la figura interior de la Argentina en un proyecto comunitario que sume e integre los múltiples pequeños proyectos individuales, grupales, institucionales; tiene que reconstruir o refundar la Nación, rescatando los valores que puedan conformarla y marcarle derroteros e incinerando los antivalores o los valores individualistas o sectoriales que ya no sirven. Tiene que remontar la involución para convertirla en evolución. Tiene que superar el individualismo, el sectarismo, la ruptura —en la época de Mallea incipiente— de los tejidos sociales, reconstruyendo o construyendo afectos, amores, pasiones, lazos de unión. Y para reconstruir se necesita un proyecto. El país se construyó sobre sucesivos proyectos: el de la independencia (hoy perdida), el de la organización nacional, que costó tanta sangre en las guerras civiles, el proyecto de los hombres del '80 que tenía ciertas metas: educación, inmigración, comunicaciones que integraran el país (de allí la mística del Correo, de los trenes, de los telégrafos), una economía predominantemente agropecuaria lanzada al mundo, un ejército

nacional, una flota mercante, la organización de las provincias, obras sanitarias, progresos en la salud pública, códigos y leyes para regir la vida social...

Pero el proyecto de país se fue diluyendo. Mallea así lo observa con dolor y lo denuncia en su libro *La vida blanca*, escrito en 1942, aunque publicada en 1960. Usando también una imagen orteguiana para definir nuestros males, *la vida blanca* es la imagen de un país en decadencia, de un país empalidecido. Un país que alguna vez fue concebido por un puñado de hombres como una empresa heroica, como una nación de pie, con una voluntad general de desinterés orientada en un sentido constructor (p. 36). Pero ese país pierde su querer histórico, se agacha, se postra, en crisis social, moral y política⁸. El empaldecimiento argentino se manifiesta en la política nacional, sin visión ni grandeza y también en el sistema de relaciones exteriores, en el que la Argentina ha perdido liderazgo, según observa Mallea en la época de concepción de este ensayo, que quedó dieciocho años sin publicar con la fallida expectativa de que este diagnóstico mejorara. Mallea observa que la Argentina ha perdido “un plan notable de acción y empresa colectiva” (p. 41), “un proyecto sugestivo de vida en común” (p. 42). “Lo que la Argentina reclama, ante todo, urgentemente, es, así, su recomienzo. Su reasunción espiritual y social. Su retorno a sí misma; su retorno al dominio de sus propios medios” (p. 85). Más adelante señala el peligro de perseguir intereses sectoriales ignorando el bien común: “Nuestro más obvio defecto –afirma– es un defecto de partes [...] un vivir desde ésta o aquella parte del todo nacional y no desde el todo mismo, sinfónica y completamente” (p. 89-

⁸ El fenómeno del empaldecimiento argentino, observa Mallea, se relaciona –como lo había anticipado en *Historia de una pasión argentina*– con el afán de hacer fortuna por sobre todas las cosas, con el afán por el puesto público y por la acumulación del poder, con la pérdida del sentimiento espiritual, con el desarraigo de la tierra.

90)⁹. Y nos exhorta a decidarnos a ser (más que a hacer), a resolvernó urgentemente, a que cada célula de nuestro cuerpo común viva para el todo¹⁰. En su epílogo escrito en 1960 postula que el destino de una comunidad no depende sólo de la política, sino de la altura, firmeza y profundidad de los problemas que los hombres que lo constituyen se planteen trascendentalmente.

Quiero, por último, confrontar brevemente el pensamiento de Mallea con el de otro pensador mendocino actual: Alberto Montbrun, quien en su artículo “El cambio en la ciencia, el cambio en la política” (2002)¹¹, desde el ángulo de una teoría política y su consecuente práctica, postula que la forma de hacer política en los últimos cien años ha estado influida por los paradigmas científicos en ese período vigentes: el racionalismo, el positivismo, el mecanicismo, el reduccionismo, la fragmentación del todo, el objetivismo pragmático que estudia y manipula las realidades divorciándolas de una valoración axiológica. Sin embargo, estaría surgiendo un nuevo paradigma científico y experiencial, otras formas de percepción de la realidad y consecuentemente, de interacción política y social. Éstas nos estarían llevando, en estos ámbitos, a nuevas formas de organización que no vendrán sólo desde arriba sino que requerirán el protagonismo cívico y social de un pueblo responsable, que deberá actuar según un paradigma sistémico, orgánico. Del relativismo axiológico a una ciencia y una sociedad regida por valores, del egoísmo al altruísmo, de la democracia delegativa a

⁹ El bien individual, si no es sinfónico (unido al de los otros hombres) es sólo apariencia y engaño, había dicho en *Historia de una pasión argentina*. Cf. ed. cit., p. 52.

¹⁰ “Aquí no se trata ya de fórmulas políticas [...] sino de una gran voluntad compartida. Y más que de voluntad, de una tensa atención a lo que somos y a lo que sucede en el hombre que está al lado nuestro y a las cuestiones mutuas en el orden de la vocación y de la individualidad” (pp. 161-162).

¹¹ Aparece con el título: “Hacia la democracia directa”. En: *Los Andes, Suplemento Cultura*. Mendoza, domingo 8 de setiembre de 2002, p. 4.

la democracia autoorganizativa, son algunos de los postulados sistematizados por Montbrun.

Una comparación detallada de estas hipótesis con las intuiciones de Mallea, nos mostrarían semejanzas y diferencias. Montbrun es más teórico, Mallea más intuitivo; el mendocino focaliza su reflexión en la política, partiendo de la base de que su praxis depende de paradigmas de pensamiento, la reflexión de Mallea no se reduce al ámbito político sino a múltiples aspectos de la vida argentina, que incluyen con relevancia el político; Montbrun tiene, sobre Mallea, la ventaja de una mayor perspectiva en la evolución de los procesos culturales e históricos. Pero a pesar de éstas y otras diferencias, concuerdan en muchos aspectos: la necesidad de una interacción organicista de las partes (Mallea dice: *sinfónica*), el resurgimiento desde los valores. Mallea se esperanza con los argentinos invisibles, Montbrun les propone una tarea requerida por la hora de la implosión o de la explosión del anterior modelo¹².

La reflexión sobre la Argentina y sus problemas en Mallea, es más que un desarrollo teórico propio de un pensador. Es una pasión febril que surge de su argentinidad de muchas generaciones. Recordemos que sus ancestros argentinos se remontan a las épocas fundacionales, cuando su antepasado español Juan Antonio de Mallea, poblador fundador de San Juan se unió con la hija de un cacique huarpe. La indagación en lo argentino es una indagación en su propio ser, el camino que recorre a través de los capítulos de *Historia de una pasión argentina* es una suerte de camino místico, hecho de noches, de purificaciones y de encuentros, es una autobiografía espiritual,

¹² Otra coincidencia reside en la evaluación de los frutos de la educación universitaria argentina. Mallea, sin poner en duda la idoneidad profesional de los egresados universitarios, diagnostica la presencia de algo nefasto en su actuación social: no son, por lo general, líderes integrales. No hace definiciones precisas, pero señala cierto fracaso en orden al bien común. Montbrun postula una causa en esa deformación: la educación positivista y presuntamente aséptica.

una radiografía de la propia conciencia, un peregrinaje religioso, el relato de una agonía existencial. La Argentina es, para Mallea, un grande y doloroso amor. Es Mallea un argentino con sentido de pertenencia. Abelardo Pithod, en el sustancioso ensayo que he utilizado sólo parcial y prospectivamente para interpelar a Mallea desde un diagnóstico de la realidad argentina actual, postula una serie de antidotos para superar el débil sentido de pertenencia. Sostiene que no hay identificación nacional sin amor a la Patria: amarla es como amar a los *padres*, con amor de pertenencia (ella es algo mío y de mí), con amor de misericordia (ella está enferma), con amor de gratitud (“siempre me asombra lo mucho que debo al país”), afirma. Y lo afirma desde una Argentina que ha dejado, o casi ha dejado, de creer en sí misma.

Mallea, en cambio, lo hace aún desde una gran esperanza: “Pronto nos va a necesitar el mundo” (p. 178), dice en *La vida blanca*. Hoy, diríamos que el mundo, un grupo de poderosos dentro del mundo, ya nos ha necesitado y esquilado. Pero tal vez aún nos queden cosas para darnos a nosotros mismos y a la comunidad internacional, desde nuestro sufrimiento, desde la purificación y el enriquecimiento que apareja el dolor sufrido con grandeza. Ello será posible si nos identificamos con nuestro país a pesar de sus defectos, si lo amamos con amor de gratitud y con amor de misericordia, si lo ayudamos a recomenzar, a resucitar, si lo proyectamos comunitariamente, si adoptamos el malleano “ánimo de donación”. Será posible si podemos decir a coro con Mallea el gran canto de amor que expresa en *La vida blanca*: “Si mil veces tuviera que elegir, mil veces elegiría nacer de nuevo en las costas de mi tierra, crecer entre sus ríos. [...] Si mil veces tuviera que elegir, mil veces elegiría escuchar los modos de su voz, ver los matices de sus rostros, seguir conmovido el vuelo de sus pájaros. [...] Si mil veces tuviera que elegir, mil veces bajaría mi cara al suelo para distinguir, en un latido de planicie, el eterno son nativo de sus generaciones. Si mil veces tuviera que elegir, mil veces elegiría la suerte múltiple de ser mil veces argentino” (p. 180).

DISPAREN CONTRA *FÉNIX*: LAS REVISTAS CULTURALES Y LA CONFIGURACIÓN DE LA LÍRICA ARGENTINA HACIA FINES DE LOS '90

Víctor Gustavo Zonana

1. Introducción

A finales del siglo XX, la situación de la lírica, su “prestigio social” y el lugar público que ocupa presenta perfiles paradójicos: por una parte, se observa una inquietante proliferación de voces y ediciones¹; por otra, se advierte un desplazamiento de los espacios públicos que el género ocupaba tradicionalmente y la configuración de nuevos espacios, como una forma de resistencia². De allí que su circulación pueda concebirse, en cierto modo, marginal. Este fenómeno se verifica especialmente en los '90, aunque se puede rastrear desde períodos anteriores en el campo cultural argentino. En el presente estudio se intenta: 1) reconocer algunos indicadores relevantes del fenómeno; 2) identificar los nuevos espacios públicos a través de los cuales pervive la creación y difusión de las manifestaciones emergentes del género; 3) analizar las normas que rigen su funcionamiento en uno de esos espacios –las revistas culturales–; 4) indagar sobre el modo de acción de los sujetos involucrados a partir de la reconstrucción de un caso particular, la polémica entre las

¹ Pablo Anadón. “La poesía en el país de los monólogos paralelos”. En: *Fénix. Poesía-crítica*. N° 11. Córdoba, abril 2002, pp. 15-21; Ricardo H. Herrera. “El poeta como crítico”. En: *Hablar de Poesía*. Año III, N° 6. Buenos Aires, Gel, noviembre, 2001, pp. 85-96.

² Francine Masiello. *El arte de la transición*. (Trad. Mónica Sifrim). Buenos Aires, Norma, 2001; Diana Bellesi. “Casi me da pena no pertenecer a esta generación”. Entrevista realizada por Franco O. Vaccarini y Mariana Docampo. En: *La Guacha. Revista de Poesía*. Año 5, N° 15. Buenos Aires, enero, 2002, pp. 4-8.

revistas *Fénix*, *Poesía~Crítica*, *Último Reino* y *Diario de Poesía*. El marco de referencia de esta investigación se sustenta en la concepción del género como evento artístico asociado a comunidades de discurso, es decir, a grupos constituidos por intereses comunes que actúan en función del logro de propósitos comunes³. Desde el punto de vista metodológico, y dada la elección del universo de análisis, se recuperan los aportes de distintos estudios sobre las revistas culturales, especialmente de aquellos que señalan el modo de operación de la revista en la conformación de identidades sociales y en la toma de posición de las poéticas emergentes en un campo cultural dado.

Se espera, a través de este recorrido, valorar el papel de las revistas culturales en la difusión de la lírica y reconocer los posibles puntos de inflexión de las poéticas emergentes entre los '80 y los '90.

2. Indicadores de una crisis

Este estado de ebullición soterrada puede concebirse como una crisis de la palabra poética. Crisis en el sentido de transformación en proceso. La ponderación del fenómeno es sumamente diversa, pasa abruptamente del entusiasmo decidido hasta el pesimismo abierto.

Previamente a la selección de algunos indicadores consensuados, conviene caracterizar a los evaluadores. Por su papel fundamental en la configuración del sistema de la lírica argentina de las últimas décadas, se han seleccionado en este estudio las observaciones de poetas que, paralelamente a su actividad creadora, desempeñan otra intensa actividad como críticos —a través de reseñas y artículos— y como “promotores

³ John M. Swales. *Genre Analysis. English in Academia and Research Settings*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990. Mijail Bajtin (Pavel N. Medvedeb). *El método formal en los estudios literarios*. Madrid, Alianza Editorial, 1994.

culturales” —a través de revistas, sellos editoriales, organización de ciclos, etc.—. Anahí Mallol, Daniel Samoilovich, Ricardo H. Herrera, Javier Cófreces, Javier Adúriz, Pablo Anadón, por mencionar sólo algunos ejemplos, reúnen ese perfil.

¿Qué diferencia al crítico “profesional”, del poeta como crítico? Tal como señala Ricardo H. Herrera, este último se acerca a la poesía como algo más que mera literatura. Aspira, a través del distanciamiento analítico, a tomar mayor conciencia del alcance de su arte, “participar del poder germinal de los poemas que examina”⁴. En el análisis del poeta crítico se advierte una vinculación “militante” entre criterios de evaluación y programa estético. Pero esta vinculación no implica, cuando la crítica es rigurosa, una clausura de la mirada, sino sólo una orientación que se realiza desde determinado horizonte. Dicha clausura, puede observarse, sin embargo, en aquellos “poetas paracríticos”, que analizan la realizaciones poéticas de los demás desde la estrechez de su programa, desde su exclusivo presente, “desvinculado de la tradición de la lengua y de la cultura”⁵.

A continuación, se exponen tres indicadores consensuados de la crisis del género. En general, los poetas críticos advierten que la lírica cae fuera de las políticas culturales dominantes en una sociedad regida por la economía de mercado⁶. Este desplazamiento se debe a que exige concentración, silencio, diálogo profundo con el lector; interpela al lenguaje y a los lugares comunes de una sociedad; ofrece más preguntas que respuestas o respuestas simbólicas, elípticas, no fáciles ni de rápido consumo; la lírica, finalmente, elude las políticas culturales

⁴ Ricardo H. Herrera. “El poeta como crítico”. Ed. cit., pp. 92-93.

⁵ *Ibid.*, p. 93.

⁶ Diana Bellessi. “Casi me da pena...”. Ed. cit., p. 5. Arturo Carrera en: Laura S. Casanovas. “Palabra de poeta”. En: *La Nación. Revista*. Buenos Aires, 11 de febrero, 2001 pp. 37- 40; Javier Cófreces. “Editorial”. En: *La danza del ratón*. N° 19. Buenos Aires, junio, 2001, p. 3.

homogeneizantes o de diferencias “normalizadas” en el sistema⁷. Por estas razones, no tiene venta masiva, no es un objeto que resulte redituable de promocionar.

Se señala también con desasosiego la casi desaparición de la lírica de determinados medios periodísticos como por ejemplo, los suplementos culturales de los diarios *La Nación* y *Clarín*. Esta desaparición no es absoluta, en el sentido de que todavía pueden leerse en sus páginas reseñas sobre obras de poesía, y eventualmente algún poema. Con todo, un recorrido parcial por las páginas de los suplementos mencionados, revelará que proporcionalmente, el género lírico ocupa un espacio significativamente menor que el de la narrativa y el del ensayo. Si se efectuara un recorrido histórico, el resultado sería similarmente desolador en ambos medios⁸.

⁷ Al respecto señala Francine Masiello: “[...] la poesía emplaza de un modo contundente e inmediato a los lectores” y genera un tipo de conocimiento “que habitualmente no está cartografiado en el debate público de hoy”. *Op. cit.*, p. 344.

⁸ El espacio inferior que, al menos hasta 1997, se le daba en *La Nación* a la edición de poesía, es ocupado actualmente por la propaganda de *best sellers* o, en el mejor de los casos, de obras argentinas de reciente aparición. En el caso de *Clarín*, la explicación que Marcelo Pichón Rivière, editor del suplemento “Cultura y Nación”, ofrece a los periodistas de *La Guacha*, sobre la ausencia de poesía en su suplemento oscila entre la sinceridad y el cinismo. Según su opinión, la inclusión de poesía haría del mismo algo “provincial”. Actualmente, sostiene el editor y poeta, los suplementos culturales más calificados sólo publican comentarios bibliográficos. Por otra parte, el editor debe ajustarse a las pautas del sistema y del medio y, como “actividad difícil”, la poesía tiene un tipo de lector muy acotado. Finalmente, considera que los libros de poesía son casi imposibles de encontrar, circunstancia que ciñe las reseñas a aquellas obras poéticas que tienen “una distribución más o menos real en las librerías”. Ulises Aguilar; Ezequiel Jauregui. “No se aprende leyendo a un poeta argentino. Entrevista a Marcelo Pichón Rivière”. En: *La Guacha. Revista de Poesía*. Año 3, n° 11. Buenos Aires, 2000, pp. 14-16. Hacia el año 2002, según mis registros, esta actitud de sospecha hacia el género lírico se modifica. El suplemento “Cultura y Nación”, que aparece los sábados incluye la sección “Bulevar de los poetas”, en el cual aparece una breve antología de un poeta escogido (nacional, hispanoamericano, internacional) y un breve comentario propedéutico, generalmente escrito por otro poeta.

Otro aspecto mencionado con insistencia es el poco interés de la crítica. Este indicador se abre en un abanico múltiple. Por una parte, se señala la inexistencia de una crítica certera, que supere los cauces de la promoción o el elogio del compañero de grupo. Pablo Anadón habla de la inexistencia de un diálogo real entre poetas y críticos o entre críticos dedicados al género⁹. Ricardo H. Herrera, por su parte, señala como un rasgo de la cultura posmoderna, la falta de distanciamiento, de una mirada implacable que ofrezca criterios para reconocer, frente a la proliferación, la obra de valor¹⁰. En este mismo indicador, cabría incluir la percepción de una falta de espacio del género en el contexto de los claustros universitarios¹¹.

3. Espacios públicos alternativos, espacios de resistencia

Frente a la exclusión, los poetas y lectores interesados en el género han sabido construir ámbitos alternativos, sus propios espacios de resistencia¹². Entre ellos cabría mencionar: 1) las

⁹ Pablo Anadón. "La poesía en el país...". Ed. cit.

¹⁰ Ricardo H. Herrera. "El poeta como crítico...". Ed. cit.; Beatriz Vignoli. "Sin monstruos ni estrellas. (Carta ensayo, para Fénix)". En: *Fénix. Poesía - Crítica*. Nº 11. Córdoba, abril, 2002, pp. 22-30.

¹¹ Al respecto señala Delfina Muschiatti: "Yo tengo mi experiencia con alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras, que no se arriesgan a leer poesía. Cuando empecé a dar clases en los años '80, lo único que existía en los programas era la narrativa". En: Laura S. Casanovas. *Op. cit.*, p. 30.

¹² Resalto este término porque reaparece de manera sintomática. De resistencia para la subsistencia del propio sujeto amenazado por las políticas del libre mercado y de resistencia para el género en cuanto práctica artística. Con referencia al primer sentido, Arturo Carrera señala: "En la actualidad, lo que se incrementó es la intensidad con que se trabaja la poesía, llámesele resistencia o experimentación. Al aumentar los datos relacionados con la cuantificación y la tecnología se produce la necesidad de radicalizar la subjetividad, y por eso el lenguaje poético ofrece ese costado temporal de resistencia". En: Laura S. Casanovas. *Op. cit.*, p. 38. Con respecto al segundo, Diana Bellessi, afirma que la generación de espacios alternativos tiene que ver con ciertos rasgos del género: entre otros, la condición de canto y la brevedad de la lírica que facilitan su lectura en público. En cuanto al papel de las revistas en la obra de

revistas de poesía¹³ y las editoriales independientes¹⁴; 2) los sitios de Internet¹⁵; 3) los ciclos, recitales y festivales de poesía¹⁶; 4) los talleres literarios¹⁷.

resistencia señala elocuentemente: “[...] lo hicimos, no nació de un repollo. Fue una tribu que se puso en movimiento, desde los márgenes, desde la nada y que creció y tiene sucesión, ¿me entendés? Con la total convicción de que en el mercado y en el panteón literario no hay lugar para nosotros. Entonces generamos nuestros propios medios de producción”. Diana Bellessi. *Op. cit.*, p. 5. Considera, finalmente, que en la actualidad ese trabajo pone en ventaja a la lírica nacional frente a otros subgéneros narrativos como la novela y el cuento, cuyos cultores argentinos —especialmente aquellos más innovadores— han quedado ahora sin editoriales donde publicar.

¹³ Entre las revistas dedicadas exclusivamente o predominantemente al género cabría mencionar las siguientes, que han sido utilizadas para la redacción de este trabajo: *Último Reino*, *Xul*, *Diario de Poesía*, *El Jabali*, *La Danza del Ratón*, *La guillotina*, *tsé-tsé*, *Hablar de Poesía*, *La Guacha*, *Revista de Poesía*, *Fénix*, *Poesía-crítica* (Córdoba). Otras revistas en las cuales la lírica tiene un lugar importante son: *Vox. Arte + literatura y otros asuntos* (Bahía Blanca) y *León en el Bidet*.

¹⁴ *El Imaginero*, *Libros de Tierra Firme*, *Ediciones del Dock*, *Editorial Argonauta*, *Grupo Editor Latinoamericano*, *Vinciguerra*, *La marca*, *Siesta*. En Mendoza: *Editorial Diógenes*, *Ediciones Culturales de Mendoza*, *Ediciones del Canto Rodado* y la recientemente fundada *Libros de Piedra Infinita*. En Córdoba: *Ediciones del Copista* y *Alción Editora*, por ejemplo. A veces las editoriales están vinculadas con las revistas. Podemos mencionar como ejemplo: *Último Reino* y *Ediciones en Danza* (de *La Danza del Ratón*).

¹⁵ Poesía.com y el mendocino alphalibros.com

¹⁶ *La voz del erizo* desde 1992 en el Centro Cultural Ricardo Rojas de Buenos Aires. Ver: Delfina Muschiatti. “Poesía en el aire”. En: *Los Inrockuptibles*. Año 4, n° 42. Buenos Aires, marzo, 2000, pp. 44-45. También el ciclo de *Los Martes Literarios*, organizados en el Museo Municipal de Arte Moderno en Mendoza. Festivales como el *Festival Internacional de Poesía*, que se realiza desde 1993 en la ciudad de Rosario. Jorge Boccanera. “Versos a la orilla del río”. En: *Diario Uno*. Suplemento “Escenario”, Mendoza, 15 de setiembre de 2002, p. 6.

¹⁷ La valoración de los talleres literarios en el desarrollo de la lírica de las últimas décadas es diversa. Francine Masiello describe la función de los talleres en términos que comportan un elogio no demasiado explícito: “Los talleres de poesía que fueron concebidos, durante los años de la dictadura, como un modo de resistencia a los espacios públicos también abundan en nuestros días como centros de discusión y entrenamiento, y ofrecen una alternativa a los sistemas comerciales de promoción”. Francine Masiello. *Op. cit.*, p. 346. Ricardo H. Herrera evalúa negativamente la acción de los talleres en los siguientes términos: “En nuestro país, durante el último cuarto de siglo, casi no ha habido poeta de cierto renombre que no condujera uno. Esos poetas, en su mayoría, no se han caracterizado por hacerse la mano dominando

Una descripción pormenorizada de estos espacios excedería los límites de un capítulo. La elección de las revistas se debe a que la larga tradición de revistas culturales en Argentina y la existencia de importantes estudios sobre las mismas posibilitan un examen analítico con cierto rigor metodológico¹⁸.

Las revistas consideradas en el corpus de análisis presentan características variables y aspectos comunes. Las primeras se refieren al formato, la periodicidad, el número de páginas, la sintaxis propia de la revista y el tono general que exhibe. Todas ellas tienen que ver con una poética particular o con un modo de ocupar el campo cultural. Dos ejemplos analogables, en lo que

todo lo que se ha logrado, desde el punto de vista técnico, en el viejo arte de la poesía. A su vez, quien concurre a un taller, habitante de un presente sin relación orgánica con el pasado de la lengua, tampoco se interesa por cuestiones obsoletas como la métrica o las formas canónicas. [...] es probable que tanto la vulgarización del vanguardismo como la teoría y la práctica impartidas por los talleres de escritura sean los causantes de que los elementos más dispares u contradictorios hayan desbordado la poesía argentina de las últimas décadas, poesía en la que prima una combinación que incluye tanto una importante dosis de cultura de teoría crítica posmoderna como una cuota igualmente sustancial de incultura de técnicas poéticas tradicionales. La mezcla habla por sí sola, ha generado un estado de cosas en el que, tras del culto de la escritura, de la idolatría de la literatura, pululan el esnobismo y la improvisación". "El poeta como crítico". Ed. cit., p. 88.

¹⁸ Entre otros, pueden citarse los siguientes: Florencia Ferreira de Cassone. *Claridad y el internacionalismo americano*. Buenos Aires, Editorial Claridad, 1998; John King. *Sur. El estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*. (Trad. J. José Utrilla). México, FCE, 1989; Héctor René Lafleur; Sergio D. Provenzano; Fernando P. Alonso. *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*. Buenos Aires, CEAL, 1968. José M. Otero. *30 años de revistas literarias argentinas. (1960-1989)*. Buenos Aires, Catedral al Sur Editores, 1990; Jorge B. Rivera *El periodismo cultural*. Buenos Aires, Paidós, 1995; Gloria Videla de Rivero. *Revistas Culturales de Mendoza. 1905-1997*. Mendoza, EDIUNC, 2000; Emilia de Zuleta. *Relaciones literarias entre España y la Argentina*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1983. Pueden verse además los siguientes números monográficos de revistas: *América. Cahiers du CRICCAL*. N° 4/5. Paris, 1990. "Le Discours culturel dans les revues latino-américaines de l'entre deux-guerres 1919-1939"; *América. Cahiers du CRICCAL*. N° 9/10. Paris, 1992. "Le Discours culturel dans les revues latino-américaines de 1940 à 1970"; *CLÍO*. N° 4. Buenos Aires, 1997.

se refiere a los medios económicos de producción, pueden ser, por ejemplo, *La Guacha* y *La Guillotina*. En la primera, ya desde el título se genera un modo "agresivo" de apelación al lector, acompañado de una tipografía que altera la disposición estándar de mayúsculas y minúsculas y de una gráfica que selecciona imágenes eróticas de principio de siglo, de acuerdo con el título de la revista. Los temas centrales de cada volumen mantienen un tono polémico y abordan aspectos que hacen a las urgencias del sistema (por ejemplo, el nuevo realismo, las políticas de la Casa de la Poesía, la posibilidad de una lírica comprometida políticamente hoy, etc.). En la segunda, se mantiene un tono más amable, estándar, y en general las notas guardan un carácter informativo y de rescate.

Por su parte, las características comunes tienen que ver con aspectos que, dada su reiteración, hablan de las normas específicas que garantizan la vida del sistema¹⁹. Por lo general, la revista cultural está pensada desde el presente: intenta modificar ese presente; refleja lo que se concibe en él como "cultural", redefine los cánones de ese presente²⁰. Ahora bien, dicha operación no se limita a la presentación, difusión y colocación de las voces nuevas o al ensayo de propuestas renovadoras. Supone, además, vínculos con la tradición, que se reiteran a través de operaciones complementarias: la edición de inéditos de voces sobresalientes del pasado de la lírica argentina; la reedición de textos olvidados (poéticos o críticos); los *dossiers* con documentación biográfica, fotográfica y crítica; la nota o el comentario de rescate; la entrevista a los poetas ya consagrados de generaciones anteriores; la antología. Asimismo, la revista

¹⁹ Sigfried S. Schmidt. "De discursos literarios al sistema social de la literatura". En: Alberto Vital (Ed.) *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*. México, UNAM/ Universidad Veracruzana, 1996, pp. 33-43.

²⁰ Beatriz Sarlo. "Intelectuales y revistas: razones de una práctica". En: *América. Cahiers du CRICCAL*. N° 9/10. Paris, 1992, pp. 9-16.

diseña un espacio: primeramente el nacional, que se ensancha o restringe en función de las redes sociales establecidas entre los editores, de su conocimiento de lo que se hace en los campos culturales vecinos (provinciales o regionales), de las poéticas compartidas por los que participan en la revista. Luego, internacional, que se construye especialmente a través de la traducción.

En lo que se refiere específicamente a la circulación de las revistas del corpus seleccionado, salvo los casos de *Diario de Poesía* y *La Guacha*, ésta se realiza por medios especializados y restringidos: llegan regularmente a ciertas librerías, principalmente de Buenos Aires, o se solicitan por suscripción personal.

Dicha especialización se advierte además en el conocimiento presupuesto en los artículos y notas, en la reiteración de las voces que participan en cada medio, en la reaparición de textos y voces poéticas traducidas o rescatadas. En cierta medida, es posible reconstruir la red social de las personalidades relevantes del sistema a través de la comparación de los índices.

Los aspectos señalados hablan de la configuración de un lector implícito especializado²¹, que sabe quién es quién y conoce las problemáticas actuales del sistema. Por estas razones puede afirmarse que el género, especialmente en estos últimos años y en relación con las estrategias que sus creadores han desarrollado para la resistencia, se ha perfilado en una comunidad de discurso consolidada y, en cierto medida, clausa. Consolidada, en el sentido de que las personas que la integran están ligadas por intereses comunes, poseen estrategias retóricas compartidas, manejan un repertorio de temas y un lenguaje común, interactúan comunicativamente mediante géneros discursivos que manejan como expertos²². Clausa, porque solamente los interesados en el

²¹ Gloria Videla de Rivero. *Op. cit.*, p. 82.

²² John M. Swales. *Op. cit.*, pp. 21-27.

género participan de tales interacciones y porque el nivel de conocimiento que la sociedad tiene de los agentes intervinientes es bajo, incluso en espacios culturalmente preparados²³. Vista desde el horizonte de las revistas culturales, la secreta ebullición, su impacto real, se modifican si se consideran los agentes que intervienen en el sistema con cierto nivel de experticia. Aquellos que como lectores, creadores y críticos pueden realizar un aporte significativo al sistema, es decir evaluativo, con conocimiento del campo, con impacto real en él.

4. Itinerario de una polémica

¿Cuál puede ser la utilidad de reconstruir la polémica entre Pablo Anadón, director de *Fénix*, Daniel Samoilovich, director de *Diario de Poesía* y María Julia De Ruschi Crespo, miembro fundacional de *Último Reino*, en torno a lo sucedido en la lírica argentina de las últimas décadas? Esta polémica ilustra una momentánea superación de los espacios paralelos mediante el conflicto; exhibe tomas de posición que implican una evaluación de lo ajeno y de lo propio. A través de ella es posible también recoger indicadores en torno a las inflexiones acontecidas en el sistema hacia los '90 y, en la puesta a prueba de esos indicadores, reconocer su validez. Por otra parte, la agresividad de los términos, es una prueba de que los debates en torno a poéticas

²³ Me refiero al hecho de que fuera de este ámbito específico no son demasiado conocidos. He realizado dos experiencias que confirman esta evaluación: la primera es la indagación entre mis alumnos universitarios; la segunda, ante las autoridades de la Subsecretaría de Cultura de la Provincia. Preguntado sobre las voces poéticas que podían convocarse para la Semana de las Letras a realizarse en octubre del 2002, mencioné los nombres de Ricardo H. Herrera, Diana Bellessi, Luis O. Tedesco, Daniel Freidemberg, entre otros. Ninguno de ellos era conocido por los integrantes de la comisión de Letras de la Subsecretaría, quienes sin embargo, estaban muy al tanto de las nuevas tendencias y de los nuevos escritores en la narrativa y el teatro argentinos.

conservan una vitalidad que tal vez se creía perdida, exhiben un compromiso en un contexto cultural de apatía. Finalmente, la polémica, aunque no tuvo el grado de difusión de otras célebres polémicas artísticas del campo cultural argentino, se establece entre agentes relevantes: dos revistas de larga trayectoria como *Último Reino* (Buenos Aires, 1979-1998), *Diario de Poesía* (Rosario/ Buenos Aires, 1986 y continúa) y *Fénix* (Córdoba, 1997 y continúa), medio que irrumpe en el sistema y que lo hace desde una provincia.

La síntesis que se ofrece en este trabajo atiende especialmente a los argumentos que sirven de apoyo a la valoración de las poéticas emergentes entre los años '60 y los '90²⁴. El itinerario de la discusión es el siguiente:

- 1) Se abre con el artículo de Pablo Anadón "Poesía e historia: la poesía argentina de las últimas décadas"²⁵. Constituye una mirada panorámica que aspira a valorar las poéticas emergentes de los años '60, '70, '80 y '90. El argumento eje del ensayo es justamente el análisis de los vínculos de la palabra poética con el contorno histórico-político, sus formas de asunción y transformación artística. La elección de este parámetro no es arbitraria, sino que está determinada por el punto de arranque de la reflexión: así, de acuerdo con Pablo Anadón, la poética emergente de los '60 se caracterizó por su fe en la utopía revolucionaria, su relación directa entre palabra e historia, la devaluación de la autonomía estética de la poesía, la consecuente equiparación del lenguaje de la poesía al lenguaje cotidiano y el deseo de subsumir la palabra poética en un programa de acción política. Las poéticas emergentes

²⁴ Circunstancia que obliga a dejar otros argumentos complementarios de lado.

²⁵ Pablo Anadón. "Poesía e historia. Algunas consideraciones sobre la poesía argentina de las últimas décadas". En: *Fénix. Poesía ~Crítica*. Nº 1. Córdoba, abril, 1997, pp. 9-22.

de los años '70 y '80 se desarrollan como corolarios de esta actitud: el objetivismo/ minimalismo sigue en esa línea, conserva la relación fuerte entre poesía e historia, pero su impulso es significativamente menor en la medida en que se desencanta de la utopía; el experimentalismo (neobarroco, por ejemplo) practica una desintegración anacrónica del lenguaje, más o menos desinteresada de la historia; el neorromanticismo, la vertiente más original para Anadón, vuelve a apostar por la dignidad de la palabra poética y se aparta de la historia, en la medida en que aspira a un ideal trascendente. La evaluación de Anadón muestra estos fenómenos como manifestaciones en cierta medida epigonales²⁶: por ejemplo, la tentativa neorromántica remite a las propuestas del orfismo cuarentista. Lo significativo poéticamente de esas décadas se da fuera de estos movimientos. Por otra parte, tal vez por la indignación que produjo, por la cercanía a la circunstancia o por lo doloroso de la misma, ninguna de estas vertientes se hace cargo del contexto político del período militar. Frente a estas maneras de asumir la historia, lo característico de la poética emergente de los '90 consiste en tomarla como horizonte desde el cual se enuncia el poema. La historia vivida y padecida representa para las nuevas promociones un *background* colectivo que, si bien no es el tema de la poesía, opera como trasfondo trágico, omnipresente, desde el cual se escribe.

- 2) Frente a esta evaluación panorámica, las respuestas desde el objetivismo y desde el neorromanticismo no se demoran. Daniel Samoilovich asume la defensa de los primeros mediante una reseña²⁷. Las estrategias retóricas adoptadas

²⁶ Evaluación que coincide parcialmente con la realizada por Ricardo H. Herrera en su estudio *La hora epigonal. Ensayos sobre poesía argentina contemporánea*. Buenos Aires, Gel, 1991.

²⁷ Daniel Samoilovich. "Fénix, N° 1, abril de 1997". En: *Diario de Poesía*. N° 45. Buenos Aires/ Rosario, otoño, 1998, p. 39.

son la *brevitas* y el *argumentum ad hominem*, mediante el cual se rebaja al contrincante. Anadón es un crítico pedante que en su valoración generaliza y esquematiza en exceso y sólo muestra falta de curiosidad, poca lectura (desconoce a personalidades como Fogwill, Lamborghini, Gambarotta, entre otros) e incapacidad de leer. Es paradójico que se lo acuse, además, de evaluar desde parámetros excesivamente estetizantes, de tener “la nariz bien apretada para que no entre el olor del mundo”²⁸. La paradoja radica justamente en que la respuesta desde el neorromanticismo, realizada por María Julia De Ruschi Crespo²⁹, lo acusa justamente de lo contrario, es decir, de supeditar la valoración a parámetros de índole política –ideológica– y no estética. La virulencia de esta réplica se debe, tal vez, a que los argumentos de Anadón se asemejan a las críticas que tradicionalmente se le hicieron al neorromanticismo: a) la falta de compromiso político; b) el carácter epigonal con respecto al neorromanticismo del '40³⁰. De allí el título de la réplica, “La historia de siempre”³¹.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ María Julia De Ruschi Crespo. “La historia de siempre”. En: *Último Reino. Revista de Poesía*. N° 24-25. Buenos Aires, 1998, pp. 63-68.

³⁰ Jorge Santiago Perednik señala en términos despectivos la relación con el neorromanticismo del '40 y afirma que, “leído en relación a su época terminó coincidiendo –más allá de la intención, o aún a pesar de la intención de sus adherentes, seguramente contrarios a la dictadura–, como expresión poética, con los deseos de un régimen militar, un régimen indiferente a la poesía y al romanticismo y una poética indiferente a lo que sus poemas pudieran significar dadas las circunstancias en que fueron escritos”. Jorge Santiago Perednik. *Nueva poesía argentina durante la dictadura (1976-1983)*. 2ª edición. Buenos Aires, Ediciones Calle Abajo, 1992, pp. 16-17. Para una evaluación más ecuánime ver Ricardo H. Herrera. *La hora epigonal*. Ed. cit.

³¹ Está dicho explícitamente en el cuerpo de la nota: “Después de tantos años, cuando veo que la descalificación apresurada es retomada y repetida con argumentos semejantes, siento que se corre el peligro de que las tergiversaciones se vuelvan definitivas, de que jamás se conozca la realidad, merced a una historia de la literatura que se escribe y reescribe, consciente e inconscientemente, desde la ideología, casi siempre con el desdichado efecto de neutralizar la verdad presente, la que tenemos en las narices, y la verdad patente y eficaz de las obras”. María Julia De Ruschi Crespo. *Op. cit.*, p. 66.

María Julia De Ruschi Crespo resalta que la relación con el neorromanticismo del '40 no fue ni epigonal ni única, ya que otras fuentes nacionales y extranjeras nutrieron su canon. La poética neorromántica de los '70 aspiró a “darle continuidad a la herencia del simbolismo y el surrealismo”, de allí que su tentativa no pueda ser valorada desde el parámetro elegido por Anadón³². La mirada de éste generaliza, trabaja desde la comprensión apriorística y no desde los textos. Defecto que se advierte además en la propuesta de una nueva poesía de los '90. La supuesta asunción del padecimiento del contexto histórico, ante la falta de ejemplos que posibiliten su valoración, bien puede volcarse, para De Ruschi Crespo, en “una poesía del peor tono, exhibicionista y autoconmiserativa”³³.

- 3) La discusión se cierra con la réplica de Anadón en el N° 5 de *Fénix*³⁴. La réplica se hace cargo de la virulencia y la ironía de los detractores. Lamenta el uso del *argumentum ad hominem* en ambos casos, y la imposibilidad de confrontar poéticas diferentes ante la reducción de la propuesta de “Poesía e historia” al prejuicio y la ideología. Señala el valor descriptivo de su propuesta y justifica el carácter panorámico de la misma. Apunta cierta resistencia generacional de Samoilovich y De Ruschi Crespo. Dada la doble acusación de falta de lectura, una estrategia fundamental es demostrar, mediante la cita, lo contrario. En el caso de los argumentos

³² *Ibid.*, p. 67.

³³ *Ibid.*, p. 64.

³⁴ Pablo Anadón. “Más sobre poesía e historia”. En: *Fénix. Poesía~Crítica*. N° 5. Córdoba, abril, 1999, pp. 137-166. Hay en este número otras polémicas. La de Alejandro Bekes sobre un artículo de Martín Prieto y Daniel García Helder aparecido en *Punto de Vista* en 1998 sobre la poesía de los '90, y la réplica de Pablo Anadón a un comentario sobre *Fénix* aparecido en el diario *La Voz del Interior*, Córdoba, de Carlos Gazzera. Por razones de espacio no recupero en el presente trabajo las observaciones de estas réplicas.

de Samoilovich, Anadón exhibe su conocimiento de Fogwill y Gambarota. La referencia a pasajes selectos sirve para mostrar que estos "pésimos productos nacionales" se mezclan en *Diario de Poesía*, a la manera de un cambalache, con poesía y crítica de alto valor. En cuanto a la respuesta de De Ruschi Crespo, Anadón le devuelve los argumentos esgrimidos, al afirmar que las determinaciones ideológicas se manifiestan también en ella. La acusa de realizar una síntesis reductiva de "Poesía e historia" y procede a una extensa ejemplificación a partir de textos extraídos de *Último Reino*, para demostrar la homogeneidad de las voces, la gravitación excesiva de lo elegíaco "en el momento de transponer imaginativamente su experiencia existencial"³⁵. La defensa se cierra con el comentario de un poema de Alejandro Bekes en el cual se manifiesta ese modo de concebir la historia como horizonte de base de la experiencia poética. Este cierre le sirve para retomar todos los cuestionamientos de De Ruschi Crespo.

5. Conclusiones

La síntesis apretada de esta polémica permite, en las conclusiones, resaltar algunas notas sobre el desarrollo del sistema de la lírica en las últimas décadas. En primer lugar, la polémica supone un lector especializado para su comprensión y ponderación final. Confirma, de este modo, la condición de comunidad de discurso con características clausas de los agentes del sistema de la lírica. En segundo término, pone de manifiesto el grado de compenetración con los principios de una poética, el interés por dar razones –al menos en los casos de De Ruschi

³⁵ Aunque rescata, en el contexto de la poesía neorromántica, la labor creativa de De Ruschi Crespo como una de las más promisorias y significativas del grupo. Pablo Anadón. "Más sobre poesía e historia". Ed. cit., p. 155.

Crespo y Anadón—. Independientemente de la posición que se tome finalmente, esta actitud revela compromiso, pasión, en un contexto cultural de apatía general. Apasionamiento que habla de la vitalidad de la lucha por la poesía encarada por los agentes relevantes del sistema. En los casos mencionados, este interés trasciende el espacio de la poética hacia los de la crítica y la historia literarias. En tercer lugar, es importante destacar el conflicto desde las diferencias de poéticas. Dicho conflicto es de utilidad porque permite convalidar o falsear los mapas que se efectúan de la realidad poética de las últimas décadas. Junto con Pablo Anadón, otros poetas críticos están hablando ya de una nueva poesía de los '90³⁶. El rasgo de la historia como horizonte de la indagación poética, asumido colectivamente, puede rastrearse en la obra de escritores jóvenes de la década, como por ejemplo, en *Tango rock*, de la mendocina Patricia Rodón. Pero este indicador aislado no basta para marcar un punto de inflexión o la aparición de una nueva poética. Será entonces necesario inducir, desde la lectura de las obras, otros indicadores que permitan verificar la transformación del sistema. Finalmente, el examen de la confrontación efectuado a través de las revistas de poesía pone de relieve la importancia de este medio para el conocimiento de lo que ha sucedido y sucede actualmente en el espacio de la lírica nacional. Su consulta resulta un material indispensable para efectuar una ponderación que haga justicia a la lírica argentina de fin de siglo.

³⁶ Emiliano Bustos. "Generación poética del '90, una aproximación". En: *Hablar de Poesía*. Año II, n°3. Buenos Aires, 2000, pp. 98-103; Edgardo Dorby. "Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*. N°588. Madrid, junio, 1999, pp. 45-57; Martín Prieto; Daniel García Helder. "Boceto N°2 para un... de la poesía argentina actual". En: *Punto de Vista*. Año XXI, n°60. Buenos Aires, abril, 1998, pp. 13-18.

AUTORES

Leonor Arias Saravia

Nacida en Salta, es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán. Ejerció la docencia y la investigación en la Universidad Católica y la Universidad Nacional de Salta. En esta última promovió la formación del Instituto de Investigación de Literatura Argentina e Hispanoamericana "Luis Emilio Soto", del que fuera primera Directora y en el que continúa desempeñándose como Asesora. Fue becaria del Instituto Iberoamericano de Cooperación de Madrid y del Deutscher Akademiker Autschausdienst (DAAD) -Servicio Alemán de Intercambio Académico-, y profesora invitada en las Universidades Regensburg (Alemania), Stendhal, de Grenoble (Francia) y Nacional del Sur, de Bahía Blanca (Argentina).

Es autora de *La Argentina en clave de metáfora. Un itinerario a través del ensayo* (Tesis Doctoral), *Oficio del lenguaje; ejercicios de Casi-Ficción, Poemas para el encuentro*, y co-autora de los volúmenes interdisciplinarios *Estudio socio-económico y cultural de Salta, Los primeros cuatro siglos de Salta, Carlos Matorras Cornejo. Una escritura en los márgenes*, así como de *Antologías de poetas salteñas*. Publicó numerosos trabajos sobre Literatura Argentina y Teoría Literaria en revistas especializadas, Actas y volúmenes de homenaje. Recibió, entre otras, distinciones de la Dirección de Cultura de la Provincia de Salta (Poesía, 1974 y Ensayo, 1995), de la Secretaría de Cultura de la Nación (Poesía, 1993) y del Fondo Nacional de las Artes (Ensayo, 1993).

Pedro Luis Barcia

Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, donde es Profesor Titular de Literatura Argentina. Investigador Principal del CONICET. Director de posgrado de la Facultad de Comunicación de la Universidad Austral en la que dirige también un Instituto de Estudios Americanistas. Miembro de Número de la Academia Nacional Sanmartiniana, del Instituto Nacional Belgraniano y de la Academia Argentina de Letras, que actualmente preside. Dirigió la Biblioteca de la Cultura Argentina, que publicó diez volúmenes. Director de la Colección Cuadernos Australes de Comunicación. Coordinador de la Edición Crítica Nicaragüense de las obras completas de Rubén Darío, de la Fundación Internacional Rubén Darío, con sede en Managua. Actualmente dirige la edición en 53 tomos, de las *Obras Completas* de Leopoldo Lugones. La Academia Argentina de Letras le otorgó el Premio Internacional Cincuentenario. El Instituto Nacional Sanmartiniano le ha otorgado las Palmas Sanmartinianas. Ha obtenido además, entre otras distinciones, el Premio Esteban Echeverría de Gente de Letras y el Premio José Manuel Estrada de Crítica Literaria. Es colaborador de numerosas publicaciones nacionales y extranjeras. Entre sus publicaciones más recientes se cuentan, además de las ediciones de *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, de 1995, tres tomos de las *Obras Completas* de Leopoldo Marechal (1998). En España, en Editorial Castalia, ha publicado *Cuentos fantásticos* de Lugones en 1990 y *Adán Buenosayres* de Marechal, en 1995. Merece destacarse especialmente su *Historia de la historiografía literaria argentina; Desde los orígenes hasta 1917*, aparecido en diciembre de 1999. Además son suyos los asientos referidos a la literatura argentina de la *Encyclopedie Philosophique Universelle*, editada en Francia en 1993.

Armando Raúl Bazán

Es Profesor y Licenciado en Historia. Ha sido Profesor Titular en el Instituto Nacional del Profesorado Secundario de Catamarca (1951-1973) y Profesor Titular de la Cátedra Historia Regional del Noroeste Argentino en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Catamarca (1979-2001). El Consejo Superior lo designó Profesor Emérito en 1999. Ha sido Investigador Principal del CONICET (1979-2001) y Miembro del Directorio del CONICET, elegido por la comunidad científica del área de Humanidades y Ciencias Sociales (1997-2001). Es Director del Centro de Investigaciones Históricas del NOA, Universidad Nacional de Catamarca, Presidente de la Junta de Estudios Históricos de Catamarca y Miembro de número de la Academia Nacional de la Historia, en la que se desempeñó como Vicepresidente 2º durante el período 2002 / 2003. También es Miembro Correspondiente de las Academias Nacionales de la Historia de Bolivia, Colombia, España, Guatemala, Perú, Venezuela y de los Institutos Históricos de Brasil y Uruguay. Ha dictado cursos de posgrado en diversas Universidades Nacionales y conferencias en las Universidades Complutense y San Pablo (Madrid) y Lovaina (Bélgica). Entre sus publicaciones se cuentan: *Historia de La Rioja y sus Pueblos, 1862-1930* (1967); *Historia del Noroeste Argentino* (reed. 1995); *El Noroeste y la Argentina Contemporánea* (1992); *Historia de Catamarca* (1996); *Esquiú, apóstol y ciudadano* (1996) y *La cultura del Noroeste Argentino* (2000).

Marta Elena Castellino

Profesora y Licenciada en Letras, egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo, y miembro fundador del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza (CELIM). En 1997 obtuvo su Doctorado en Letras con una tesis sobre *Realidad, folklore y mito en la narrativa breve de Juan Draghi Lucero*. En la

actualidad se desempeña como Profesora Titular de Literatura Argentina (Siglo XX) en la Facultad de Filosofía y Letras y como Directora del Instituto de Literaturas Modernas y la revista que edita éste. Ha sido becada por el CONICET y por el CIUNC. Ha realizado estudios en el campo de la literatura mendocina y de la literatura argentina contemporánea. Su trabajo sobre *El folklore mendocino en Fausto Burgos* obtuvo el Premio Federal de Humanidades: "Grandes Temas Argentinos", otorgado por la Caja Nacional de Ahorro y Seguro, en 1987. En octubre de 2000 recibió una mención en el concurso "La literatura argentina de los últimos cincuenta años", organizado por el Área "Letras" de la Subsecretaría de Cultura del Gobierno de Mendoza, con un ensayo titulado *La poesía mendocina en la encrucijada de los '90*. Entre sus publicaciones se cuentan los libros *Fausto Burgos; su narrativa mendocina* (1990); *Una poética de solera y sol*; *Los romances de Alfredo Bufano* (1995); *Mito y cuento folklórico* (2000) y *De magia y otras historias; La narrativa breve de Juan Draghi Lucero* (2002). Ha participado además como colaboradora en la *Contribución para una bibliografía de la literatura mendocina*, de Gloria Videla de Rivero. Es coautora del libro *Literatura de Mendoza; espacio, historia, sociedad* (3 vol. 2000-2003). Ha publicado artículos en diversas revistas. En la actualidad integra el Consejo Asesor de la Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.

Graciela González de Díaz Araujo

Nació en Mendoza en 1949. Es Licenciada en Literatura y Profesora Titular Efectiva de las materias Análisis del Hecho Teatral e Historia del Teatro Argentino I en la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo. Fue becaria del CIUNC y del CONICET. Ha sido categorizada con el máximo puntaje en investigación, campo en el que formó numerosos discípulos. Obtuvo el cargo de Miembro de Jurado de Evaluación de Proyectos del Instituto Nacional del Teatro (INT) en 1999 y

2003. Es Vicepresidenta de la Asociación Internacional de Teatro Comparado en el Centro Ricardo Rojas de la UBA. Ha conducido las primeras, segundas y terceras Jornadas de Investigación Teatral en la Facultad de Artes y Diseño desde 1999 a 2001. Fundó y dirigió la revista *Huellas. Búsquedas en las Artes y el Diseño*, en 2001. Publicó los libros *La vida teatral en Buenos Aires* (1980); *Teatro, adolescencia y escuela*; *El Teatro en la educación* (1999) y numerosos capítulos de libros y artículos en revistas especializadas.

Nélida Donni de Mirande

Profesora, Licenciada y Doctora en Letras por la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. En la Facultad de Filosofía y Letras, luego de Humanidades y Artes, de la Universidad antes citada fue Profesora Titular por concurso de Lingüística General y de Lingüística y Filología Hispánica. También fue Profesora invitada para dictar Cursos y Seminarios de Posgrado en diversas Universidades e instituciones del país y del exterior. Revistó como Investigadora Independiente y luego Principal (hasta la actualidad) en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Fue Socia Fundadora, por invitación, de la Sociedad Española de Lingüística con sede en Madrid y de la Sociedad Argentina de Lingüística. En esta última se desempeñó como Vicepresidenta entre 1976 y 1984. Es miembro correspondiente en Rosario de la Academia Argentina de Letras desde 1992. Ha publicado, además de numerosos artículos, varios volúmenes entre los cuales pueden citarse: *El estructuralismo lingüístico en la Argentina* (en colab.); *La lengua coloquial y la lengua de la literatura argentina*; *El español hablado en Rosario*; *El español hablado en el litoral argentino. Formas personales del verbo*; *El español de Rosario. Estudios sociolingüísticos* (Dir.); *Variación lingüística en el español de Rosario* (Dir.); *Estudios sobre la lengua de Santa Fe* (Dir.); *El español de América*, 4 (en colab.); *El español de la*

Argentina y sus variedades regionales (en colab.) y tiene en prensa *Historia del español en Santa Fe del siglo XVI al siglo XIX*, que edita la Academia Argentina de Letras.

Leonor Fleming

Doctora en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense de Madrid (1983), y Licenciada en Letras por la de Salta. Realizó estudios en la Sorbona y el profesorado de francés en la Alianza Francesa de París. En Madrid fue profesora del Instituto Universitario Ortega y Gasset (1985-1996). Allí ocupó la dirección de Ediciones "El Arquero" y la subdirección del Programa de posgrado "Joan Maragall". Fue colaboradora de Cátedra de Literatura Hispanoamericana en la Universidad Complutense de Madrid, profesora en la New York University y en la South Methodist University, en sus Programas de Madrid y profesora visitante en Alemania, en la Universidad de Regensburg.

A partir de 1996 fue, por concurso, Directora del Libro e Industrias Culturales (1997-2002), y estuvo al frente del Área de Asuntos Internacionales y Cooperación. Es Vocal de la Comisión Nacional Protectora de Bibliotecas Populares, participa en un proyecto de investigación del Consejo de Investigaciones de la UNSA.

Es autora de las ediciones críticas y anotadas de Manuel Mujica Lainez (1999), de Horacio Quiroga (1991) y de Esteban Echeverría (1986), de la editorial Cátedra, y de la *Narrativa del noroeste argentino*, premio ICI a la tesis doctoral, editado por la Universidad Complutense (1985). Es coautora de *La crítica literaria española frente a la literatura latinoamericana*, colección dirigida por Leopoldo Zea y editada por UNAM, México, 1993. Colaboró en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Revista de Occidente*, *Anthropos*, *Río de la Plata* (Universidad de París), *Claves*, *Diálogos Artes y Letras del Noroeste Argentino*. Ha publicado una decena de trabajos críticos sobre la obra de Héctor Tizón, además del tomo I de *La narrativa del noroeste argentino*.

Graciela Maturó

Investigadora Principal del CONICET, poeta y ensayista, con una larga trayectoria universitaria que abarca las cátedras de Introducción a la Literatura y Teoría Literaria en la Universidad de Buenos Aires y tareas docentes en las Universidades de Cuyo y El Salvador (Buenos Aires), el Instituto Franciscano y la Universidad Católica Argentina.

Fundó en 1970 el Centro de Estudios Latinoamericanos (CELA) sobre bases humanísticas renovadas por la fenomenología y la hermenéutica. Dirigió las revistas *Azor* y *Megafón*; participó en la conducción de las editoriales Castañeda y García Cambeiro y dirigió volúmenes grupales que reúne la labor del CELA a partir de la década del '70.

Ha recibido numerosas distinciones y premios y ha actuado como profesora invitada y conferencista en universidades nacionales y latinoamericanas, así como en España, Italia y la República Checa.

Entre sus publicaciones se cuentan: *Proyecciones del surrealismo en la Argentina* (1967), *Teoría y crítica literaria* (1987); *La mirada del poeta* (1988); *Marechal, el camino de la belleza* (2000) y *Aportes a una teoría literaria latinoamericana* (2003). También ha dirigido las siguientes publicaciones colectivas: CELA: *Hacia una crítica literaria latinoamericana* (1976); *Literatura y Hermenéutica* (1986); *Imagen y expresión* (1991).

María Fanny Osán de Pérez Saez

Es Profesora Titular de la Universidad Nacional de Salta y Directora del Instituto de Folklore y Literatura Regional de la misma Universidad. Los campos de investigación a los que ciñe sus trabajos son la literatura, el folklore y el español regional. En este ámbito realiza investigaciones de campo y dirige proyectos de investigaciones de la Universidad Nacional de Salta, tesis y tesinas. Actualmente dirige el Proyecto Unidad y

diversidad en el español del NOA. Entre sus publicaciones se cuentan las siguientes: *Contribución a la bibliografía de la literatura salteña*; *Documentos para la historia del español del NOA*, en colaboración con Vicente Pérez Sáez; *Oralidad y escritura en el NOA*; *Antología de textos para Educación General Básica y Polimodal*. Ha elaborado, en colaboración con especialistas de todo el país, el *Mapa etnolingüístico de la subregión andina*. Es autora también del *Panorama de las letras salteñas*, antología y estudio para Ediciones Culturales Argentinas (en prensa); de la *Bibliografía para el estudio del español del NOA*, en colaboración, y tiene en preparación *Documentos para el estudio de la oralidad en la provincia de Salta*, en colaboración.

César Quiroga Salcedo

Profesor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata y Doctor en Filología Española por la Universidad de Educación a Distancia, Madrid. Actualmente se desempeña como Profesor Titular Efectivo de la Universidad Nacional de San Juan con funciones de Director del INILFI Manuel Alvar. Miembro de la Carrera del Investigador del CONICET como Investigador Independiente; Evaluador con Categoría A, y docente investigador categoría 1 del CIN, ejerciendo docencia de posgrado en el Departamento de Posgrado de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes. Miembro correspondiente de la Academia Argentina de Letras.

Creador y Director del Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Filológicas Manuel Alvar (1985). Ha dirigido Proyectos de Investigación, y actualmente dirige el Proyecto trianual de la UNSJ *Léxico regional de Cuyo. Glosarios y diccionarios*. Ha publicado artículos en revistas especializadas, tanto del país como del extranjero.

Tiene una obra de creación, *Poemario de la Patria* (1974). En folklore publicó las *Acotaciones al Cancionero popular*

cuyano (1976); en historia regional, *El terremoto de San Juan del 27 de octubre de 1894* (en coautoría, 1987); *La educación rural en San Juan. Argentina. Perfil del niño rural sanjuanino* (1991); *Jáchal, Argentina, en tres estudios de folklore* (1991); *Cuestionario del Atlas Lingüístico de Cuyo* (en coautoría 1993); *Adivinanzas de San Juan* (1997), *Adivinanzas cuyanas en doce estudios* (1997) y *Salir con un domingo siete* (2001). Ha publicado su tesis doctoral *Onomástica de Cuyo, Argentina. Una proyección a la onomástica hispano-indoamericana* (UNSJ, 1999). Ha promovido y prologado *Lenguas aborígenes de Argentina* (1996). Es Codirector y fundador de la *Revista Argentina de Lingüística* (1985-1996).

Eduardo Romano

Nació en Avellaneda (provincia de Buenos Aires) en 1938. Es Profesor en Letras en la UBA (1965), y allí ganó un concurso de Ayudante en 1966. Volvió a la UBA en 1973, para dictar Problemas político-culturales en la Argentina y Literatura Argentina; y regresó nuevamente en 1986, al obtener por concurso un cargo de Profesor Adjunto de Literatura Argentina I, y en 1989, el de Asociado de Literatura Argentina II. Desde 1991 dicta en un cuatrimestre Problemas de Literatura Argentina.

Como escritor, publicó desde 1961 una serie de libros de poemas, hasta *Doblando el codo* (1986), y varios libros de ensayos: *Análisis de Don Segundo Sombra* (1967); *Sobre poesía popular argentina* (1983); *Medios de comunicación y cultura popular* (1985) en colaboración con Aníbal Ford y Jorge B. Rivera; *Mascaró de Haroldo Conti* (1986); *Claves del periodismo argentino actual* (1986) con Jorge B. Rivera; *Las letras del tango. Antología cronológica* (1989); *Las huellas de la imaginación* (1991); *Literatura/cine argentinos sobre la(s) frontera(s)* (1992); *Voces e imágenes en la ciudad* (1993), además de numerosos artículos en revistas argentinas y extranjeras. Ha colaborado en los volúmenes de la colección Archivos de

ediciones críticas dedicados a Ricardo Güiraldes, Leopoldo Marechal, Horacio Quiroga. Para la misma colección coordinó el tomo *Haroldo Conti: Sudeste-Ligados* en 1997. Está en prensa su libro *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses* (Catálogos).

María del Carmen Tacconi

Profesora y Doctora en Letras, egresada de la Universidad Nacional de Tucumán. Investigadora Independiente del CONICET y Profesora Titular de Literatura Argentina II de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán. Integra el cuerpo docente y el Comité Académico del Doctorado en Letras y dirige la Sección Literatura del Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hispanoamericanas (INSIL) de la misma Universidad. Tiene a su cargo el Centro de Información e Investigación en Literatura Infantil y Juvenil de la UNT.

Ha publicado los siguientes libros: *Lengua y Cultura de la Roma Antigua* (1981); *La nostalgia del paraíso y otros temas míticos en autores argentinos* (1985); *Cuatro autores tucumanos ante los grandes interrogantes del hombre* (1986); *Mito y símbolo en la narrativa de Manuel Mujica Láinez* (1989); *Categorías de lo fantástico y constituyentes del mito en textos literarios* (1995); *Senderos en el jardín borgeano* (1999), entre otros. Coordina *Ficción y Discurso*, órgano de difusión de los estudios elaborados en el ámbito del Proyecto *Discurso y cambio socio-cultural en la novela argentina desde 1960 a 2000*.

Fabiana Varela

Es Profesora y Licenciada en Letras, egresada de la Facultad de Filosofía y Letras (UNCuyo) y Doctora en Letras por la misma Facultad. Becaria del CONICET (1992-1998), a partir de

2002 pertenece a la Carrera del Investigador Científico y Tecnológico. Es Jefe de Trabajos Prácticos de la Cátedra Literatura Argentina II (Siglo XX) en la Facultad de Filosofía y Letras (UNCuyo). Es miembro fundador del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza (CELIM), donde actualmente se desempeña como Secretaria. Ha realizado estudios en el campo de la literatura mendocina, especializándose en las manifestaciones literarias del siglo XIX y XX, en las relaciones entre periodismo y literatura y en el campo de la literatura argentina contemporánea. Es coautora de los libros *Índices de la Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza* (1996) y *Literatura de Mendoza; espacio, historia, sociedad*. Es también autora de artículos publicados en diversas revistas nacionales y extranjeras sobre temas de literatura argentina.

Gloria Videla de Rivero

Profesora de Literatura (UNCuyo) y Doctora en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense de Madrid. Investigadora Principal del CONICET. Profesora Emérita de la Universidad Nacional de Cuyo. Miembro Correspondiente de la Academia Argentina de Letras. Miembro de Número de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza y de la Academia de Ciencias Sociales de Mendoza. Directora Fundadora del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza (CELIM). Dirige la revista *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*. Ha publicado los siguientes libros: *El ultraísmo* (Madrid, 1963; 2º ed. 1970); "Edición, Estudio Preliminar y Notas" de las *Poesías Completas* de Alfredo Bufano (Buenos Aires, 1983); *Contribución para una bibliografía de la literatura mendocina* (con la colaboración de Marta Castellino y Julia Latorre. Mendoza, 1984); *La periodización de la literatura argentina; Actas del IV Congreso Nacional de Literatura Argentina* (editora, Mendoza, 1989); *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano* (Mendoza, 1990; Pittsburg,

1994); *Índices de la Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza* (con la colaboración de Julia Latorre y Fabiana Varela, Mendoza, 1996); *Revistas culturales de Mendoza* (Mendoza, 2000); *Literatura de Mendoza; Espacio, historia y sociedad*, Tomos I, II y III (Coordinadora, Mendoza, 2000, 2002 y 2003) y numerosos artículos en libros colectivos, actas y revistas especializadas.

Víctor Gustavo Zonana

Profesor y Licenciado en Letras, egresado de la Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo. Doctor en Letras (FFyL, Universidad Nacional de Cuyo). Becario del CONICET (1991-1997), Investigador Adjunto del CONICET. Profesor Adjunto Efectivo de la Cátedra Literatura Argentina (Siglo XX), FFyL, Universidad Nacional de Cuyo. Miembro del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza (CELM). Secretario de Redacción de la Revista *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza* y Coordinador de la Comisión de Publicaciones de la *Revista de Literaturas Modernas*. Ha realizado estudios sobre la poesía argentina y mendocina contemporánea. Entre sus publicaciones figuran los siguientes libros: *Metáfora y simbolización en "Altazor"* (Mendoza, 1994); *Orfeos argentinos; Lírica del '40* (Mendoza, 2001) y el opúsculo *Sueños de un caminante solitario. La poesía argentina de J. R. Wilcock* (Mendoza, 1998). Es coautor de *Literatura de Mendoza; Espacio, historia, sociedad* (Tomos I, II y III). Ha publicado artículos y notas en los campos de la literatura argentina y de la teoría literaria en revistas nacionales y extranjeras.

ÍNDICE

<i>Gloria Videla de Rivero</i> . Prólogo	7
<i>Leonor Arias Saravia</i> . Una perspectiva indianista en la literatura argentina del Noroeste. El caso de Juan Carlos Dávalos	11
<i>Pedro Luis Barcia</i> . Hacia un concepto de la literatura regional ..	25
<i>Raúl Armando Bazán</i> . La literatura de ideas del Noroeste argentino	47
<i>Marta Elena Castellino</i> . Objetos y sueños: dos polos de la escritura dibenedettiana	59
<i>Nélida Donni de Mirande</i> . La oralidad en cuentistas de Santa Fe	75
<i>Leonor Fleming</i> . Arraigo y destierro. La fluctuación de la mirada en la obra de Héctor Tizón	93
<i>Graciela González de Díaz Araujo</i> . Caracterización del gaucho en tres textos dramáticos argentinos	103
<i>Graciela Maturo</i> . José Luis Vittori: pertenencia y teoría de la región	121
<i>María Fanny Osán de Pérez Sáez</i> . Literatura y folclore en un ámbito regional	135

<i>César Eduardo Quiroga Salcedo</i> . Escritos testimoniales en Cuyo	151
<i>Eduardo Romano</i> . La parábola narrativa regionalista	165
<i>María del Carmen Tacconi</i> . Tradición mítica y tradición literaria en <i>El Carnaval del diablo</i> de Juan Oscar Ponferrada	183
<i>Fabiana Inés Varela</i> . El periódico y la reconstrucción de las literaturas regionales	195
<i>Gloria Videla de Rivero</i> . Eduardo Mallea revisitado	211
<i>Víctor Gustavo Zonana</i> . Disparen contra <i>Fénix</i> : las revistas culturales y la configuración de la lírica argentina hacia fines de los '90	221
Autores	237

**Se terminó de imprimir en Impresiones Dunken
Ayacucho 357 (C1025AAG) Buenos Aires
Telefax: 4954-7700 / 4954-7300
E-mail: info@dunken.com.ar
www.dunken.com.ar
Mayo de 2004**

Literatura de las regiones argentinas

Gloria Videla de Rivero y Marta Elena Castellino

El presente volumen se propone enriquecer el conocimiento de la literatura del país entero, con el pluriperspectivismo que aporta su estudio desde las regiones mismas. Su título pretende mostrar el enfoque conceptual desde el que se ha realizado, en el que la parte es vista en función del todo: el país, la Nación. No se trata de un enfoque analítico fragmentado y regionalista sino de la consideración de las regiones en una búsqueda de integración. Por ese motivo, además de algunos aportes teóricos en torno al concepto mismo de "región", realizados desde el punto de vista histórico, folclórico, cultural o literario, se analizan obras de autores representativos, como es el caso de Héctor Tizón, Antonio Di Benedetto, Juan O. Ponferrada, Mateo Booz, Eduardo Mallea o Juan Carlos Dávalos y se investiga, a través de otras manifestaciones como las periodísticas, ese complejo entramado de textos que constituye la fisonomía cultural de las distintas regiones. Ricardo Rojas afirmaba que una buena historia literaria de la obra escrita en lengua española podrá lograrse cuando cada una de las regiones comience a colaborar, con aporte propio, en la obra general. Esta labor crítica ya está en avanzado grado de realización, y a esa tarea deseamos contribuir con este volumen, expresando al mismo tiempo esa tan especial identidad argentina, siempre dinámica, siempre en proceso de evolución, tan ricamente cosmopolita, tan abierta a lo universal y, al mismo tiempo, tan propia.