

REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS
ANEJO V 1989
MENDOZA **R. ARGENTINA**

LA PERIODIZACION DE LA
LITERATURA ARGENTINA
PROBLEMAS, CRITERIOS, AUTORES, TEXTOS

TOMO II

ACTAS DEL IV CONGRESO NACIONAL DE
LITERATURA ARGENTINA

Mendoza, 23-27 de noviembre de 1987

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS

El 6 de junio de 1988 falleció el doctor Aólfo Ruiz Díaz. Con profundo respeto y afecto, la Comisión de Publicaciones dedica a su memoria estas **Actas**.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS

**LA PERIODIZACION DE LA
LITERATURA ARGENTINA**

PROBLEMAS, CRITERIOS, AUTORES, TEXTOS

TOMO II

**ACTAS DEL IV CONGRESO NACIONAL DE
LITERATURA ARGENTINA**

Mendoza, 23-27 de noviembre de 1987



*ANEJO V
MENDOZA*

*1989
R. ARGENTINA*

IV CONGRESO NACIONAL DE LITERATURA ARGENTINA

COMISION ORGANIZADORA

Presidente Honorario: Dr. Adolfo RUIZ DIAZ

Presidenta: Dra. Gloria VIDELA de RIVERO

Vicepresidenta: Dra. Beatriz CURIA

Secretaria: Dra. Mabel Susana AGRESTI

Prosecretarias: Prof. Estela SAINT ANDRE

Prof. María Celia DARRE - Prof. Dolores COMAS de GUEMBE

Tesorero: Prof. Pablo SACCHERO

Coordinador de Subcomisiones: Prof. Guillermo QUIROGA YANZI

COMISION DE PUBLICACIONES

Coordinador: Dr. Carlos Orlando NALLIM

Miembros:

Dra. Gloria VIDELA de RIVERO - Dra. Beatriz CURIA

Prof. María Celia DARRE - Lic. Teresita SAGUI

Prof. Dolores COMAS de GUEMBE - Prof. María BADUI de ZOGBI

Prof. Marta CASTELLINO - Prof. Hebe MOLINA -

Prof. Stella Marys BALLARINI

CORRESPONDENCIA Y CANJE:

Instituto de Literaturas Modernas

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Cuyo

Parque General San Martín

5500 Mendoza, R. Argentina.

INDICE

TOMO I

ACTOS ACADÉMICOS

Palabras de apertura del Decano de la Facultad de Filosofía y Letras, Prof. Miguel Verstraete.....	13
Palabras de bienvenida de la Presidenta, Dra. Gloria Videla de Rivero.....	17
"Homenaje a Antonio Di Benedetto", por el Dr. Carlos Orlando Nallim	21
Palabras de despedida del Presidente Honorario, Dr. Adolfo Ruiz Díaz	27
Palabras de clausura del Rector de la Universidad Nacional de Cuyo, Lic. Luis Triviño	33

CONFERENCIAS

Antonio Pagés Larraya: "La busca de la identidad en las letras argentinas: nexos y filiaciones".....	41
--	----

Ana Pizarro: "Problemas historiográficos de nuestras literaturas: discurso literario y modernidad"	69
Emilio Carilla: "El método generacional: posibilidades y limitaciones"	83
Pedro Luis Barcia: "Algunas peculiares formas de periodización de nuestra literatura".....	127
Blas Matamoro: "Tiempos diversos y paralelos".....	145
Rafael Gutiérrez Girardot: "Tesis sobre la periodización de la historia de la literatura latinoamericana: ¿anacronismo o ilusión?".....	157
Graciela Maturo: "El ethos nacional a través de la literatura argentina"	169
Gaspar Pío del Corro: "Dos vías de periodización de nuestra literatura"	191
Dinko Cvitanovic: "Elementos estético-literarios en la <i>Radiografía de la Pompa</i> "	203
Edelweis Serra: "Relectura de Eduardo Mallea narrador en su contexto generacional".....	215
Raúl Castagnino: "Periodología: disciplina en discusión"	227

PONENCIAS

Leonor Arias Saravia: "La paradoja como coordenada de la ideología romántico-liberal de los proscriptos"	237
--	-----

TOMO II

Camila Bari de López: "La pluridiscursividad como rasgo definidor de la estética modernista" ...	9
--	---

Elena Calderón de Cuervo: "La crónica de Indias y el problema de los orígenes de las literaturas hispanoamericanas"	19
Marta Castellino: "Fausto Burgos y la narrativa de inspiración folklórica mendocina (en el marco de la generación del 25)"	33
Marta Cisneros: "Del texto a la problemática literaria"	45
Dolores Comas de Guembe: "Ada María Elflein: una contribución al estudio de la tradición y de la literatura infanto-juvenil en la Argentina" ...	55
Ana Isabel Copes y Elba Guntern de Lamagni: "José Pedroni desde el modernismo hasta la conformación de una personalidad propia en la poesía argentina"	65
Adriana Corda de Ceballos Paz: "Una óptica naturalista del proceso inmigratorio en la literatura argentina".....	85
Amelia Decándido, M. Alejandra Montanari y Cristina Corea: "Macedonio o la ficción de periodizar"	97
Jorge Dubatti: "Contribución a la historia del lectorado argentino del siglo XIX: los lectores de Eduardo Gutiérrez"	109
María Cristina Felix: " <i>Saverio el cruel</i> y un mundo irónico y polifacético"	125
Silvia Ferrari de Zink, Gisela Julien, Dora Riveros y Olga Stolaruk: "El proceso de difusión y legitimación de la literatura en Misiones a través del periodismo (1912-1940)"	135
Nilda Flawiá de Fernández: " <i>Sustancia y La Corpa</i> en el discurso cultural tucumano del 40"	147

Graciela González de Díaz Araujo: "Expresiones de un teatro regional, argentino y americano. Ricardo Rojas, Juan Ponferrada y Bernardo Canal Feijóo"	155
Cristina Herrera y Sonia Lizarriturri: "Las propuestas de la segunda etapa del teatro independiente argentino en las <i>Farsátiras</i> de Agustín Cuzzani"	169
Gloria Hintze de Molinari: "El polifonismo novelesco de Héctor Tizón"	181
Amalia Iniesta Cámara: "Reflexiones en torno de las posibilidades de una historia integral de la literatura argentina"	191
Alejandro Kuperman Luna y Virginia Vázquez Gamboa: "Revistas literarias del 60: un aporte para la periodización de la literatura argentina". ..	201
Marta Lena Paz: "El referente histórico como eje de un período conflictivo del teatro argentino, 1955-1983"	219
Sonia Mattalía: "Hacia una historia crítica de la literatura hispanoamericana. Temas y problemas"	231

TOMO III

Ana Minniti, Marisa Coria y Silvina Siliano: "Las revistas literarias rosarinas (1965-1976)".	9
José Navarrete: "La poesía como elemento de estructura dramática en <i>Alfonsina</i>, de María Elvira Maure de Segovia"	29
Zulma Palermo: "Criterios de periodización para la literatura argentina en el contexto de la literatura latinoamericana"	39

María Inés Palleiro: "Propuesta metodológica para la periodización de la narrativa oral tradicional de la provincia de La Rioja"	47
Oswaldo Pellettieri: " <i>Calandria</i> , de Martiniano Leguizamón, primer texto nativista"	65
Cristina Piña: "Los indicadores ideológicos en la obra de Manuel Mujica Láinez"	81
Kira Poblete Araya: "El surrealismo argentino y su praxis"	93
Ana María Porrúa: "Notas sobre la poética del 60"	105
Diego Pró: "Las artes visuales en la poesía de Mario Binetti"	119
Graciela Puente y Diana Paris: " <i>Octavo poesía vertical</i> de Roberto Juárez: convocatoria de los límites"	133
María Cristina Salatino de Zubiría: "Eduardo González Lanuza: texto y contexto de una poética de pedernal y eslabón"	149
Laura Tenca y Marita Novo: "Hacia una periodización del teatro nacional"	159
Olga Mabel Tiberi: "Consideraciones acerca de los criterios de periodización de la literatura argentina"	167
Graciela Tomassini: "Significado del <i>Simbol</i> malleano en su contexto epocal"	175
Noemí Ulla: "El lector, la miscelánea y el amor fuera de sus guirnaldas"	187
Graciana Vázquez Villanueva: "La literatura de Héctor Bianciotti y la inserción de las letras argentinas en la periodización postmoderna"	199

Gloria Videla de Rivero:"La concepción del poeta en el cubismo-creacionismo y su recepción en <i>Días como flechas</i>, de Leopoldo Marechal".	213
Marta Zoboli y Mirtha Coutaz de Mascotti: "Monolingüismo y plurilingüismo en una novela regional: <i>Los nombres de la tierra</i>, de Lermo Rafael Balbi".....	227
Indice Temático - Tomo III	245

LA PLURIDISCURSIVIDAD COMO RASGO DEFINIDOR DE LA ESTETICA MODERNISTA

Camila Bari de López

A los fines de la periodización se recurre muchas veces a una clasificación de las obras literarias de una época que conduce a falsas divisiones y, lo que es tanto o más peligroso, a falsas identificaciones de discursos literarios que, aunque coincidan en su temática, lo hacen con un tono y una intención muy distintos.

Ocurre así con el modernismo literario en Hispanoamérica que pareciera convivir con las más diversas estéticas y temáticas lo cual lleva a una confusión crítica¹. Fernando

¹ Rudolf GROSSMANN, en su Historia y problemas de la literatura latinoamericana, clasifica la prosa narrativa latinoamericana de fin de siglo en cinco grupos determinados por su tema, reservando sólo el sexto y último lugar a la prosa que denomina modernista porque la identifica con el estetismo. Sin embargo, se ve obligado a desdeñar constantemente su esquema al reconocer la yuxtaposición "del arte narrativo naturalista junto con aquel en que se advierte un estilización modernística" (p. 417). En algunas novelas señala la presencia de un "rudo naturalismo de la rutina diaria" junto a "impresiones de interpretación simbólica" (p. 422), mientras que en otras observa que "la base de la novela es un realismo regionalista que usa, a veces, metáforas impresionistas y admite interpretaciones simbolísticas". (p. 423)

Más flexible y con la inteligente gracia que caracteri-

Alegria, por ejemplo, observa la coexistencia tanto del naturalismo como del simbolismo en la novela modernista. Cedomil Goicé, en cambio, afirma la inclusión del modernismo dentro del naturalismo, como la segunda de las tres generaciones que distingue en el amplio período naturalista que ubica entre los años 1890 y 1934. Frente a esto sostenemos que el modernismo no debe ser considerado como una mezcla sincrética de escuelas y temas literarios ni debe tampoco escamotearsele su identidad estética asimilándolo a alguna de las tendencias que lo conforman. El mismo Cedomil Goicé ha debido reconocer la mayor complejidad y convergencia de elementos en la elaboración literaria del modernismo, que supera con su visión múltiple y dinámica la representación de la realidad como un sistema cerrado por parte del naturalismo:

za sus metáforas didácticas, Anderson Imbert comenta así la dificultad clasificatoria del período finisecular:

"Aun los realistas y naturalistas, aun los narradores de temas regionales y folklóricos, fueron sensibles al nuevo arte de la prosa. Pero, claro está, el realismo fue ya un corte, un límite entre dos actitudes orgullosas. Por un lado, el orgullo con que los modernistas organizaban versos y prosas en un mundo estético, subjetivo; por otro lado se organizaban cuentos y novelas poniendo el orgullo en la descripción objetiva. Los realistas no tenían menos vocación literaria. Algunas tendencias aparentemente opuestas al estetismo, como las del naturalismo, eran también modernidades y surgían de la atención a las modas, de la misma voluntad de renovación del arte." (vol. I, p. 399).

Sin embargo, de ahí en más, la Historia de la literatura hispanoamericana de Anderson Imbert (México, Fondo de Cultura Económica, 1961, 2 v.) divide la prosa narrativa en dos grandes compartimientos: a) Narradores estetizantes o más subjetivos que objetivos; b) Narradores realistas o más objetivos que subjetivos. Con esta clasificación se pierde la posibilidad de señalar las convergencias y divergencias entre ambos grupos.

"El rasgo distintivo de la generación [modernista] y el que pone el rasgo diferencial más acusado es su visión dinámica de la sociedad y su representación como proceso de cambio. (...) Este es el rasgo más original allí donde la novela naturalista tendió variadamente en la novela de estructura espacial a representar un estado de caso o configurar una imagen típica y completa de la sociedad, restando al dinamismo de la representación su mejor posibilidad, al sumar espacios integradores de una imagen de totalidad"².

Alude aquí Goicé al dinamismo y apertura propios de la estética pluridiscursiva a través de la cual el autor modernista da cuenta de las ambivalencias y conflictos de la modernidad. Esta estética supera indudablemente la elaboración literaria unívoca y sistemática de la narrativa naturalista. Al señalar este rasgo como el más original y distintivo del modernismo, el mismo Goicé está abriendo la posibilidad de revisar la inclusión de éste dentro del naturalismo. Abonan esta revisión la mayor amplitud y flexibilidad conceptual del modernismo además de su origen americano y su total libertad de acción frente a los estrechos límites de las escuelas europeas.

El otro extremo crítico frente al modernismo ha querido, en cambio, separarlo completamente del naturalismo, encasillándolo en su estetismo subjetivista, de espaldas al mundo de los hechos objetivos y de la sociedad con sus problemas. Así, Rudolf Grossmann, siguiendo la postura crítica de Juan Marinello, afirma:

"La prosa de los modernistas no alcanzó, pese al brillante antecedente de su señor y maestro Rubén Darío, la altura de su lírica. (...) Se rigen, en primer lugar, por el problema del estilo y se declaran así partidarios de la 'literatura pura',

² Cedomil GOIC. Historia de la novela hispanoamericana. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972, p. 111.

que no conoce otra condición que la de arrojar luz sobre el Yo humano, con todo lo que ofrece de belleza y morbidez, falta de respeto, misticismo y amoralidad. Mientras que los realistas y naturalistas exigían, 'escribe como hablas', su lema es 'escribir de modo que resuene'. Por el afán de exquisitez subjetiva caen, así, a menudo, en oposición a las exigencias sociales colectivas"³.

No podemos considerar al modernismo simplemente como una expresión literaria del positivismo filosófico pero tampoco como algo completamente ajeno a esa filosofía. Es más bien su postura polémica lo que debemos rescatar. El modernismo se ocupa de hechos objetivos y hasta científicos pero lo hace con una connotación que lo distingue de la escuela naturalista. No reniega de ninguna manera de la ciencia como vía de conocimiento del mundo real, pero busca ampliar sus potencialidades para descifrar el misterio que el hombre percibe a su alrededor. En esto consiste el antagonismo modernista frente al científicismo positivo; pero su disidencia es lúcidamente consciente y se traduce en una estética pluri-discursiva que por un lado muestra la ridícula impotencia de la mentalidad estrechamente positivista frente a los temas más trascendentes para el hombre y, por otro, la posibilidad de ampliar su comprensión hacia la aceptación de lo sobrenatural pero sin apartarse de lo científico, afirmando al mismo tiempo la capacidad humana de crear mundos de belleza acordes con las pautas analógicas de la gran armonía universal.

Algo similar ocurre con el criollismo como tema netamente americano centrado en la unidad hombre-tierra. Parece imposible de conciliar con el cosmopolitismo modernista, sin embargo está presente en muchas de sus obras. Ello da lugar a la misma confusión crítica que produce la convergencia del naturalismo con el modernismo. En la incorporación del tema regional criollo al modernismo hay una intención de asimilar vivencias particulares a lo universal sin temor

3 Rudolf GROSSMANN. Historia y problemas de la literatura latinoamericana. Madrid, Revista de Occidente, 1972. p. 432.

xenófobo a la contaminación y sin caer en pintoresquismos superficiales. En el modernismo, lo americano se pone a prueba frente a lo cosmopolita y ello le permite alcanzar niveles muy profundos de autenticidad y reconocimiento de sus raíces, en un espacio y un tiempo sentidos como propiedad común.

En este trabajo pretendemos demostrar cómo, frente a una realidad múltiple y diversa, el autor modernista crea como correlato poético una estética pluridiscursiva que constituye un límite que separa la escuela naturalista y el criollismo de la estética modernista. En el paso de los discursos unívocos, llámense naturalistas o criollistas, al discurso multívoco del modernismo se halla la clave que inaugura y define la nueva estética.

Al observar textos naturalistas como *Sin rumbo* de Eugenio Cambaceres, o criollistas como *El casamiento de Laucha* de Roberto J. Payró, por sólo tomar dos ejemplos de los más representativos, comprobamos la univocidad de sus discursos, mientras que en las narraciones modernistas de Lugones, Rubén Darío, Manuel Díaz Rodríguez y muchos otros se pone de manifiesto la pluralidad de discursos. Por cierto, hay también obras en las que el estetismo modernista se expresa monológicamente como en *La gloria de don Ramiro* de Enrique Larreta, pero ello no implica que solamente esta clase de obras sea modernista. Toda la crítica que en estos últimos años se ha ocupado de descubrir los valores de la prosa modernista coincide en señalar en ella otros aspectos aparte del estetismo.

Como ejemplo demostrativo de la pluridiscursividad modernista, analizaremos una colección de cuentos de uno de los autores más destacados del modernismo argentino: *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones. En sus relatos apreciamos esa superposición de voces narradoras que diversifican o matizan los puntos de vista, dando forma estética a una visión de un mundo dialógico. Ello podría ayudar a explicar en el caso de Lugones y de otros modernistas, la polifonía de temas tratados en su obra en conjunto: ironía y científicismo corrosivos del sentimiento romántico en *El lunario sentimental*, criollismo en *La guerra gaucha* como en sus poemas de *El libro de los paisajes* o *Los romances*

del Río Seco, científicismo fantástico antipositivista en *Las fuerzas extrañas*. Ello no puede atribuirse a una evolución del autor que lo lleva a pasar por sucesivas etapas independientes unas de otras y hasta a veces antagónicas. Una afirmación de Pedro Luis Barcia en su "Estudio preliminar" a *Las fuerzas extrañas* nos sirve de apoyo para acercarnos a la interpretación polifónica y no a la de una sucesión lineal de intereses y actitudes:

"El virtuosismo de Lugones como narrador le permitió una empresa insólita: la producción en un mismo período breve de piezas de las más diversas temáticas y de muy diferenciados registros expresivos. Así, por ejemplo, entre 1897 y 1899 compone simultánea o coetáneamente cuentos que se incorporaron a *La guerra gaucha* ("Estreno"), a *Las fuerzas extrañas* ("El milagro de San Wilfrido", "La metamúsica", "Un fenómeno inexplicable" y "El escuerzo"), al *Lunario* ("Abuela Julieta" y "La novia imposible") o a la compilación de 1916 ("Los pastorcitos" y "¿Una mariposa?"). No podemos hablar, pues, de sucesión de preferencias, temas, intereses o modalidades estilísticas, sino de coexistencia de todas esas posibilidades simultáneamente en su potencia creadora"⁴.

En casi todos los cuentos de *Las fuerzas extrañas* el diálogo se establece entre un neófito y un iniciado de sabiduría superior mientras comparten alguna experiencia que llevaría a la ciencia a extender sus fronteras más allá de lo sensible hasta rozar el misterio de lo sobrenatural. El desdoblamiento del punto de vista entre el personaje que protagoniza un hecho fantástico y su azorado acompañante que lo atestigua, apunta a la credibilidad del suceso por parte del lector y a su inserción en el ámbito de la realidad, arrancándolo decididamente de lo imaginario. Por contraste, se destaca la ausencia de este efecto de verosimilitud cuando falta el narrador testigo, por ejemplo en "La lluvia de fuego",

⁴ Pedro Luis BARCIA. "Estudio preliminar" a *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones. Buenos Aires, Ed. del 80, 1981, p. 10.

deficiencia que Lugones supera con el recurso ingenioso del subtítulo que pone al autor por testigo de la autenticidad del relato: "Evocación de un desencarnado de Gomorra". No ocurre así en "Los caballos de Abdera" que es, entre todos los cuentos de *Las fuerzas extrañas*, el que más se acerca a la estructura de una leyenda tradicional junto con "El milagro de San Wilfrido", justamente por ser relatos monológicos, con un narrador básico en tercera persona.

Tanto "La lluvia de fuego" como "Yzur" tienen como narrador al mismo protagonista de los hechos. Pero esa mínima diversificación del punto de vista que establece, en el primero de los cuentos, el subtítulo en que la voz del autor aclara el origen del relato, falta en "Yzur" que se convierte así en el único de la serie que puede tomarse directamente como un testimonio personal, casi como un informe científico pero cargado con las connotaciones emotivas de un diario íntimo. Junto con la prueba irrefutable de la inusual teoría involutiva -el moño desciende del hombre- el protagonista nos transmite su estremecimiento ante lo extraño; pero, al mismo tiempo, nos permite dudar de su capacidad para establecer la verdad, puesto que es el único y conmovido observador del hecho. Falta en este cuento la estructura dialógica, el puente de un testigo que concilie el sentido común con lo extraordinario.

Tanto en "La metamúsica" como en "Viola acherontia" el narrador testigo es el acucioso interlocutor del protagonista y, al mismo tiempo, su más tenaz resistencia. Este interlocutor, en sus breves y fugaces intervenciones, da sustento, sin embargo, a una perspectiva diversa que dimensiona el planteo ocultista dándole el sesgo irónico que le permite ser aceptado por un lector moderno, a pesar del terror y el espanto que produce lo sobrenatural.

En "El origen del diluvio", en cambio, la voz antagonista no coincide con la del narrador testigo. Este presenta los hechos sin identificarse entre las siete personas que asistían a una sesión espiritista como un grupo indiferenciado. Un octavo personaje, Mr. Skinner, eleva su protesta en nombre del sentido común, pero es avasallado inmediatamente por fuerzas ocultas más poderosas que confirman la esotérica

cosmogonía relatada por una medium en la primera parte del cuento. Un ser mucilaginoso que los cubre de un barro heladísimo y una pequeña sirena muerta que Mr. Skinner halla en su lavatorio son pruebas irrefutables de la existencia de una dimensión fantástica y misteriosa de la realidad.

En "La fuerza Omega" y en "El psychon" el narrador testigo siente vértigo cuando vislumbra el abismo de lo incógnito y por ello reacciona con alarma y sobresalto. Sin embargo, también en este caso es dominado por lo sobrenatural que, además de resultarle sumamente atractivo, se le impone con la fuerza de las argumentaciones del sabio que él, un simple curioso, no puede refutar. En el último renglón, una referencia trivial que conecta el caso con la ciencia académica de institutos y sanatorios, da el golpe de gracia al sentido común para obligarlo a aceptar la realidad de lo fantástico.

En "La estatua de sal" la multivocidad del discurso es mayor, pero, en realidad, las sucesivas delegaciones de la voz narradora sólo contribuyen a situar la historia en un lejanísimo tiempo legendario fuera de las cronologías comunes.

Hemos dejado para el final el análisis de la pluridiscursividad en un cuento donde la configuración literaria de un hecho maravilloso alcanza el grado de mayor virtuosismo en el uso de discursos múltiples. En "El escuerzo" se presentan en contraste la risueña incredulidad de un muchacho campesino lleno de una optimista confianza en la realidad de los hechos positivos y nada más, y el temeroso espanto de la vieja madre criolla conocedora de los terribles poderes mágicos de los seres que pueblan el mundo en su dimensión fantástico-maravillosa. Como si fuera poco este contraste entre el punto de vista realista positivo y el maravilloso, Lugones emplea un segundo recurso dialógico al poner la historia en labios de otro joven que la escuchó contar a una vieja criada cuando era niño y que ahora, asimilando la credulidad campesina a su convicción madura de hombre con cultura científica, la narra a una descreída señorita con la intención de borrar, cortés pero cruelmente terrorífico, la burlona sonrisa de sus labios.

El ambiente, en la mayoría de los cuentos de *Las fuerzas extrañas* es urbano. Por ello, sólo encontramos un

relato en el que la pluridiscursividad permite entrar en juego al criollismo junto a otros discursos. Hay otros autores del período en los que este enfoque rural-criollista tiene una presencia mayor. Generalmente es el narrador básico, a través de las descripciones, el encargado de dar voz a este discurso regionalista que alcanza niveles muy altos de lirismo, de interiorización de la tierra americana, expresado en imágenes que tiñen de emotividad lo sensorial en sinestesias típicamente modernistas. Un solo ejemplo tomado del cuento "Un fenómeno inexplicable" sirva como base para un posterior desarrollo más amplio de este tema:

"A raíz del terraplén, la pampa con su color amarillento como un pañuelo de yerbas; casitas sin revoque diseminadas a lo lejos, cada una con su parva al costado; sobre el horizonte, el festón de humo del tren en marcha, y un silencio de pacífica enormidad entonando el color rural del paisaje"⁵.

Este análisis muy breve de la estructura pluridiscursiva de los cuentos de *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones sólo ha sido presentado a manera de ejemplo. Hemos hallado el mismo recurso narrativo en diversas novelas y cuentos del modernismo. Consideramos que esta creación verbal modernista concuerda tanto con su visión desintegrada del mundo moderno, como con su deseo de reencontrar, a través de la palabra poética, la perdida unidad armónica y religiosa del universo. Vemos también que esta pluridiscursividad no se contradice con la acracia con que el modernismo se manejó en el terreno de las academias y las escuelas literarias, permitiéndole el uso convergente de estilos y ámbitos temáticos diversos -simbolismo, parnasianismo, naturalismo, lo regional, lo urbano- que en las literaturas europeas o en otros momentos de la hispanoamericana se habían dado separados y hasta contrapuestos. Otros aspectos del modernismo como su sincretismo religioso, que implica un rechazo de la ciencia positiva pero al mismo tiempo un exaltado interés por explorar científicamente lo oculto, se ve confirmado

5 Leopoldo LUGONES. Las fuerzas extrañas. Buenos Aires, Ed. del 80, 1981. p. 76.

también en su pluridiscursividad. Por último, consideramos que uno de los rasgos definidores de la estética narrativa contemporánea, su representación de un mundo eminentemente interior en el que "la ambigüedad de la conciencia concita la ambigüedad del hombre, de la naturaleza, del mito, del sueño, de la locura, de la poesía (...)", configurando una expresión literaria "confusa, de límites esfumados, contradictoria, en fin: laberíntica"⁶, tiene su más auténtico antecedente en la representación de un mundo, predominantemente externo pero pluridiscursivo, en la narrativa modernista.

Universidad Nacional de Cuyo

⁶ Cedomil GOIC. Ob. cit., p. 179.

LA CRONICA DE INDIAS Y EL PROBLEMA DE LOS ORIGENES DE LAS LITERATURAS HISPANOAMERICANAS

Elena María Calderón de Cuervo

I- Introducción

Alfonso Reyes, en su obra *Letras de la Nueva España* afirma lo siguiente:

"Nuestra literatura es hecha en casa. Sus géneros nacientes son la crónica y el teatro misionario o de evangelización."¹

Retomando esta misma idea, Anderson Imbert en su *Historia de la Literatura Hispanoamericana* dice:

"(...) apartando lo que se hizo en lengua indígena aquí solo nos concierne la literatura de lengua española; dos géneros, aunque de apariencia medieval, son los que, al contacto con la nueva realidad

¹ Alfonso REYES. Letras de la Nueva España. México, F.C.E., 1948. p. 46.

americana, adquieren fuerza creadora: la crónica y el teatro medieval².

Sin entrar, por ahora, a cuestionarnos la problemática que sugiere el considerar a la crónica un género literario, rescatamos de estas afirmaciones el hecho de que, en ambas, se señala a la crónica de Indias como conformando el origen de nuestras literaturas.

Otros autores retoman la denominación para tales escritos de "crónicas literarias" y organizan el material de acuerdo con diferentes periodizaciones, siempre señalando dichas crónicas como punto de partida. Encontramos entonces, además de la propuesta por Anderson Imbert, la periodización establecida posteriormente por José Juan Arrom en su *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*³ donde se contiene un resumen crítico de las divisiones generacionales existentes para la literatura hispanoamericana; también la más reciente —para la época colonial— de Cedomil Goicé en *La périodisation dans l'histoire de la littérature hispano-américaine*⁴.

Sin embargo, estas periodizaciones, al encarar el problema que supone la ordenación de esa documentación, tienen en cuenta exclusivamente el plano referencial en relación con una circunstancia histórico-existencial específica: el descubrimiento y conquista de América.

2 Enrique ANDERSON IMBERT. Historia de la Literatura Hispanoamericana. México, F.C.E., 1967, p. 19.

3 José Juan ARROM. Esquema generacional de las letras Hispanoamericanas. 2a. ed., Bogotá, Caro y Cuervo, 1977.

4 Cedomil GOICÉ. "La périodisation dans l'histoire de la littérature hispano-américaine". En Etudes Littéraires, vol. 8, n° 2-3, 1975. p. 269-284.

5 Benito SANCHEZ ALONSO. Historia de la historiografía española. Madrid, Gredos, 1964. Trae una periodización muy completa de todo el material historiográfico de Indias, pero no la proyecta en la perspectiva literaria. A los fines de la identificación de los autores, es de suma utilidad.

Más recientemente, Walter Mignolo, en su trabajo sobre las crónicas y relaciones de la conquista española⁶ intenta una identificación y clasificación del fenómeno partiendo de la noción de texto establecida por Uspenski⁷. Y de acuerdo con ella, establece la clasificación en cartas relatorias, relaciones e historias, con la consiguiente especificación de cada una de ellas en la mencionada familia textual, ateniendo al tipo discursivo.

De la consideración de los autores citados se infiere: Primero: que ese material, al que la crítica identifica ya como "crónica literaria" -otorgándole la categoría de género literario- ya como "familia textual" suponiendo, por un lado, que lo literario es una particularidad del texto y, por otro, que el texto, por su definición misma implica una dimensión cultural, ese material, insistimos, es considerado *literatura*.

Segundo: que aquellos textos constituyen el origen de nuestras letras hispanoamericanas por el hecho de hacer referencia a los acontecimientos (históricos o circunstanciales) que se desarrollan en el Descubrimiento y Conquista del espacio americano, configurando una suerte de "memoria textual" de esos tiempos inaugurales.

Que toda literatura es testimonial es una verdad indiscutible, hasta tal punto que cualquier pasado histórico carente de literatura cae en la más profunda oscuridad cogni-

6 Walter MIGNOLO. "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y conquista". En Historia de la Literatura Hispanoamericana. T. I. 'Epoca Colonial'. Madrid, Cátedra. 1982.

7 Ibid. p. 58. La cita es la siguiente: "(...) el corpus textual en consideración constituye una unidad en la medida en que todos los textos tienen en común tanto el referente como ciertas fronteras cronológico-ideológicas. Pero, por otro lado, por pertenecer a tipos y a formaciones distintas, tal unidad puede mejor designarse como una familia textual en la que encontraremos, como en toda familia, diversidad de formas y funciones. En general se tratará de señalar las características estructurales, discursivas y pragmáticas que tienen estos escritos desde la perspectiva de su producción: características que permiten agruparlos en tipos y en formaciones."

tiva. Por lo tanto, la consideración del referente y su proyección contextual o histórica se hace fundamental para apreciar la importancia que cada obra tiene en el marco de la cultura a la que pertenece. Pero, además, en la dimensión intraliteraria de cada civilización, los textos que la representan tienen entre ellos una relación de continuidad, actuando como causa, efecto o contraste, pero de tal manera que, en una visión de conjunto, dibujan una fisonomía literaria con particularidades distintivas. Tanto es así que podemos hablar de una literatura mexicana, o chilena, o argentina advirtiendo en cada una de ellas -además de caracteres comunes que conforman lo hispanoamericano- rasgos diferenciales apreciables. Así, Ernest Curtius analiza los tópicos de la literatura latina en las europeas medievales y señala su pervivencia y proyección en una dimensión histórica⁸.

De acuerdo con esto, es posible afirmar que aquellos textos que se señalan en el principio de toda literatura, además de dar testimonio de esos *tiempos inaugurales*, deben proyectarse en una dimensión diacrónica inscribiendo en aquello que se considera memoria textual, ciertas características, más o menos apreciables, pero que contribuyen de manera explícita a configurar una identidad literaria y, en definitiva, cultural.

Es pues, sobre la base de esta premisa, que intentamos aislar los rasgos que, a partir de aquello que denominamos (en un exceso de amplitud) *historiografía indiana*, se proyectan en las literaturas hispanoamericanas posteriores, en una doble actitud de cambio y permanencia, inscribiéndole un perfil particular.

II- El historicismo autobiográfico

Walter Mignolo, en su trabajo sobre *El metatexto historiográfico y la historiografía indiana*⁹ intenta una identi-

⁸ Ernest CURTIUS. Literatura europea y Edad Media Latina. México, F.C.E., 1955.

⁹ Walter MIGNOLO. "El metatexto historiográfico y la historiografía indiana." En Modern Language Notes. vol 96, n° 2, mar. 1983.

ficación de este material, comúnmente denominado "crónica literaria". En una muy apretada síntesis, podríamos decir que Mignolo define aquellas formas textuales teniendo en cuenta el tipo discursivo historiográfico y establece como principio general necesario en la definición de dicha formación, el *criterio de verdad*¹⁰.

Por otro lado, nosotros advertimos en estas formulaciones textuales, la estructura de un hecho de comunicación, es decir, de un mensaje concreto. En este sentido, podemos identificar un emisor, un receptor y un referente entre los cuales se establece una particular relación, organizada sobre la base del "criterio de verdad". De esta manera, el emisor es un "yo" histórico que se proyecta a sí mismo en una referencia existencial concreta, exigido o requerido por un receptor en primera instancia, también histórico (decimos en primera instancia porque la historiografía tiene como receptor final a la Historia). Ahora bien, ese receptor está obligando al emisor a dar testimonio de aquellos hechos que él realizó o de los cuales ha sido testigo directo. La carta que los Reyes Católicos le envían a Colón dándole indicaciones para su cuarto viaje ordena "facer memoria de todas las dichas islas, y de la gente que en ellas hay (...) para que de todo nos traigas entera relación"¹¹. Un ejemplo más y andando en el tiempo lo ofrece Nicolás Federman hacia 1530 cuando

10 Ibid. p. 368. La cita es la siguiente: "No obstante sería equívoco encontrar en él [se refiere al criterio de verdad] la "differentia specifica" del discurso historiográfico, puesto que también la filosofía y la lógica apelan a la verdad. Por lo tanto no es el principio mismo el que se constituye en uno de los rasgos distintivos, sino la manera en que se concibe la verdad y la manera en que se relaciona con otros principios que delimitan la formación discursiva historiográfica."

En la p. 369, agrega: "(...) la historiografía apoyará fuertemente los valores de verdad sobre la "causa eficiente" (el historiador) y sobre la "causa final" (el fin de la historia: *magistra vitae*)".

11 M. FERNANDEZ de NAVARRETE. Colección de los viajes y descubrimientos que hicieron los españoles por mar. Bs. As., Guarniana, 1945. p. 370. T. I.

manifestaba tener "orden y mandato" de anotar todo lo que iba sucediendo en el viaje como de "dar informe *fidedigno* a la Majestad Imperial"¹².

Pero a esta primera testimonial sigue una segunda que corrige detalles, aclara interrogantes y luego la tercera de un soldado olvidado de los testimonios anteriores, que rescata para sí y sus compañeros el mérito de la victoria y así numerosas y sucesivas relaciones, en las que ese yo histórico, a la vez autor y personaje, se autoconfigura en una dimensión existencial individual. En este particular mensaje, la diégesis o el referente es lo menos importante y sólo se justifica en la medida en que contribuye a configurar los perfiles caracterológicos de ese "yo", que es donde se concentra el interés dominante. De esta manera el autor va a seleccionar todos los elementos que constituyen el *corpus* del relato en relación a aquel centro de interés.

Alvar Núñez Cabeza de Vaca intenta un justificativo personal frene al fracaso absoluto de la expedición de Pánfilo de Narváez. Para Bernal Díaz del Castillo, la *Historia verdadera* es su última estratagema para alcanzar mercedes, reconocimiento y alguna forma de poder; sólo ella le permite exponer sus trabajos y peligros, explayar sus conocimientos de la tierra conquistada y erigirse en autoridad. Para Fray Bartolomé de las Casas la *Brevisima* como la *Historia* no son más que excusas a través de las cuales implementa su denuncia y toma un partido claro en la disputa de la sucesión colombina, siempre desde la perspectiva del "yo vide todas las cosas arriba dichas, y muchas otras"¹³.

12 Ibid. p. 382.

13 Monseñor Bartolomé de las Casas respondía a un equipo que atacó el sistema del gobierno español en Indias para reemplazarlo con otro de fabricación dominicana. Con este objetivo muy preciso dio pábulo a una leyenda negra que sirvió, en su oportunidad, a los intereses protestantes contra los defensores de la tradición católica. Pierre CHAUNU, escribe, en un artículo publicado en la *Revue de Psychologie des peuples*, t. XIX, p. 223, 1964; lo siguiente: "La leyenda antihispánica, en su versión americana, juega el saludable papel de abceso de fijación (...) La pretendida masacre de indios en el siglo XVI por

Es pues, esa proyección del yo real, esa carga de subjetiva historicidad insertada en el texto, la que señalamos como rasgo que se manifiesta en los orígenes y pervive como una constante en nuestras literaturas.

Raquel Chang Rodríguez¹⁴ y Enrique Pupo-Walter¹⁵ confirman nuestra teoría al hablar, respectivamente, de la prosa colonial y del Inca Garcilaso.

¿No es, pues, y ya en el plano de las hipótesis, esa transpolarización de las propias ideas, la que singulariza el *Facundo*, o la *Amalia*, como el *Martín Fierro* o las novelas de Manuel Gálvez?

Alfredo Roggiano, al hablar del siglo XIX en América afirma que "esta participación directa [del poeta], que en el orden de la escritura instauro el *historicismo autobiográfico* y la poesía de los hechos, es, sin duda la prueba más evidente de que se está pasando de un siglo a otro". De esta cita hemos sacado la denominación de aquel rasgo que Roggiano señala para la poesía decimonónica, pero que nosotros advertimos en el siglo XVI con la misma intención de conformar un perfil

los españoles, sirve para cubrir el objetivo de la efectiva masacre hecha por los americanos durante el siglo XIX en sus fronteras; la América Sajona y la Europa del Norte se liberan de sus crímenes haciéndolos caer sobre la otra América y la otra Europa." (la traducción es nuestra)

14 Raquel CHANG RODRIGUEZ. Violencia y subversión en la prosa hispanoamericana colonial. Madrid, José Porrúa Turanzas, 1982. p. XI. La cita es la siguiente: "Desde sus orígenes las letras hispanoamericanas están configuradas por la impugnación, la puja, el reclamo ante problemas irresolutos. Agotadas otras vías, la escritura deviene la última esperanza, el intento final de olvidados americanos."

15 Enrique PUPO-WALKER. Historia, creación y profecía en los textos del Inca Garcilaso de la Vega. Madrid, José Porrúa Turanzas, 1982. p. 86. La cita es la siguiente: "(...) Lo que determina la naturaleza de la narración es la actitud que el escritor asume ante su obra, es decir, la postura que el texto como tal sugiere y que se convierte en un elemento funcional del mismo."

nacional¹⁶.

III- La configuración existencial del espacio.

De esa presencia explícita del yo histórico dependen, en definitiva todos los elementos que componen el corpus textual: la diégesis, la intención, las tensiones de la narración, el espacio.

El análisis del espacio como aspecto textualizado no ha sido considerado desde una perspectiva más amplia, sino en relación a ciertos cronistas particularizados. No obstante esto, es posible obtener de la crítica, ciertas generalizaciones al respecto. Anderson Imbert, al hablar del paisaje en Colón se refiere al "reflejo, como de nubes de un lago quieto, de figuras literarias tradicionales"¹⁷.

Esta literaturización del espacio por parte de Colón, como así también de otros cronistas, es retomada por varios estudiosos como Leonardo Olschki¹⁸, Palm¹⁹ y más reciente-

16 Alfredo ROGGIANO. "La poesía decimonónica." En Historia de la literatura hispanoamericana. T. II. Madrid, Cátedra, 1987. p. 278. La cita completa es la siguiente: "El hombre de letras, el poeta, siente que es parte activa del proceso total de la sociedad y se dispone a cumplir su misión, se hace uno con la historia, será el poeta civil, el cantor-prócer. Esta participación directa, que en el orden de la escritura instaura el historicismo autobiográfico y la poesía de los hechos, es, sin duda la prueba más evidente de que se está pasando de un siglo a otro. Desde la última década del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX el poeta hispanoamericano será protagonista, testigo y cantor de la historia presente y local, a la que queda irremisiblemente unido. De ahí que sean poetas del referente más que del acto poético como persecución y logro artístico (...) Poesía patriótica, revolucionaria, literaria, civil, histórica. No es esto lo que luego preconizó el romanticismo, amén de otras cosas?"

17 Enrique ANDERSON IMBERT. op. cit. p. 21.

18 Leonardo OLSCHKI. "What Columbus saw on landing in the West Indies?" En Proceedings of the American Philosophical Society, 84, 1941. p. 639-649.

19 E.B. PALM. "España ante la realidad americana." En: Cuadernos Americanos. vol. XXXVIII, n° 2, 1948, p. 136-137.

mente Saint-Lu²⁰. En ellos se especifica en general, que es más adecuado ver en este hecho no una dimensión literaria, sino una dimensión cognitivo-expresiva, que halla en la tópica de la época el cauce más apropiado para informar sobre una realidad todavía desconocida²¹.

Pero las influencias literarias a través de las cuales los cronistas fueron informando sobre lo que iban viendo, no implicaría nunca un rasgo de permanencia sino que, de acuerdo a la orientación que éstas tomaran, el objeto informado acusaría variantes, al menos en el plano lingüístico.

El problema se resuelve con la noción misma de espacio y la diferencia entre ésta y la de paisaje o naturaleza.

Si consideramos la noción de paisaje o naturaleza desde la perspectiva del narrador, es fácil advertir que ésta no compromete a dicho sujeto más que en una relación de observador; sobre todo cuando el punto de vista es una primera persona protagonista. Así, el paisaje o el fondo natural cobrará mayor o menor valor de acuerdo con la capacidad de observación del yo, el sentido estético que éste sea capaz de percibir y la carga afectiva que esa naturaleza le suscite.

Pero la noción de espacio es, y sobre todo desde esa misma perspectiva, mucho más compleja; se conforma en una dimensión no tanto estética como de *coexistencialidad* entre el sujeto y su entorno: una especie de *habitat*, si se quiere, que permite, a través de una serie de particularidades geofísicas, configurar un *tipo*.

Cuando Cieza de León describe las montañas del

20 A. SAINT-LU. "La perception de la nouveauté chez Christophe Colomb." En Etudes sur l'impact culturel du Nouveau Monde. Paris, L'Harmattan, 1981.

21 Walter MIGNOLO. "Cartas, crónicas..." op. cit. p. 61. Resume esta idea de la siguiente manera: "(...) el objeto [las Indias] no tiene un lenguaje que lo exprese; es, hasta el momento del descubrimiento un objeto "silencioso" y es, precisamente en este sentido, ignoto. Nada más natural, en casos semejantes que ver el nuevo objeto con los ojos conformados al entorno que conocemos."

Abibe²², cada ladera, cada río, cada planta, está en íntima relación con la supervivencia. A ese espacio hay que vencerlo, conquistarlo y, a la vez, textualizarlo, porque de esa "lucha" entre hombre y espacio depende la configuración del conquistador. Esa recíproca necesidad, esa particular *simbiosis*, marca en la literatura hispanoamericana, más que un tópico, una *actitud*: para el escritor criollo el espacio no es un fondo, más o menos solidario, sino el elemento de base sobre el cual se configuran los tipos. Podríamos decir que en la crónica indiana se inicia aquello que Valera llamaba "la perspectiva naturalista" y que consiste en la clasificación lograda de la observación y descripción de un tipo social, en su relación con el espacio que lo configura.

El resultado de nuestro análisis es una hipótesis, ante la cual, obviamente se puede proponer otra.

IV- La tendencia a la fabulación.

22 Pedro CIEZA de LEON. *La crónica del Perú*. Bs. As., Espasa-Calpe, 1945. p. 56-57. La cita es la siguiente: "Lo más alto de la sierra, que es una subida muy trabajosa y una bajada de más peligro, cuando la bajamos con el licenciado Juan de Vadillo por estar en lo más alto della unas laderas muy estrechas y malas, se hizo con gruesos horcones y palancas grandes y mucha tierra una como pared, para que pudieran pasar los caballos sin peligro, y aunque fue provechoso, no dejaron de despeñarse muchos caballos y hacerse pedazos, y aun españoles se quedaron algunos muertos y otros estaban tan enfermos, que por no caminar con tanto trabajo se quedaban en las montañas, esperando la muerte con grande miseria, escondidos por la espesura por que no los llevasen los que iban sanos si los vieran (...) Poblado no hay ninguno en lo alto de la sierra, y si lo hay está apartado de aquel lugar por donde la atravesamos; porque en el anchor destas sierras por todas partes hay valles, y en estos valles gran número de indios muy ricos de oro. Los ríos que abajan desta sierra o cordillera hacia el poniente se tiene que en ellos hay mucha cantidad de oro. Todo lo más del tiempo del año llueve; los árboles siempre están destilando agua de la que ha llovido. No hay hierba para caballos, si no son unas palmas cortas que echan unas pencas largas (...) Yo me he visto en tanta necesidad y tan fatigado de la hambre, que las he comido."

Ciertas formaciones discursivas, como la historiografía y la literatura, ponen gran énfasis en el tipo discursivo, que es semejante a lo que generalmente se entiende por género y por lo tanto supone una unidad reconocida en la coherencia de las partes que componen su estructura. Advertimos, pues, una "estructura discursiva" para los tipos historiográficos, de la cual los autores coloniales tienen clara conciencia²³. Se considera la diégesis el "alma de la historia", las conciones en segundo lugar y por último las "figuras": retratos y sentencias incluidos en la relación. Tanto las conciones como las figuras funcionan en la estructura del discurso sin interferir el sentido de unidad en el desarrollo de la diégesis. Pero advertimos otra serie de secuencias que interrumpen, más o menos violentamente, ese voluntario sentido unitivo del informe; se construyen siempre sobre la base de un esquema narrativo que a veces no es más que una escena y que ha hecho que los críticos adviertan en ellas "técnicas de novelista"²⁴, "digresiones"²⁵ o "amplificaciones imaginativas"²⁶. Es, evidentemente, una *amplificatio*, pero tiene un sentido que no se agota en el plano estructural.

Cuando Bernal Díaz narra el combate de Cholula, antepone aquella secuencia en que una vieja india le revela el secreto de la emboscada a la Malinche²⁷. El relato parece un acto de *La Celestina*, pero lo que justifica su presencia en la diégesis es que contiene la clave de la conquista de Cortés. Clave que no es del todo previsible y que no puede,

23 Walter MIGNOLO en "El metatexto historiográfico..." hace un recuento prolijo de los tratadistas de la época y de los mismos cronistas que explicitaron sobre este aspecto. Op. cit. p. 377 y ss.

24 Enrique ANDERSON IMBERT. op. cit. p. 56.

25 Walter MIGNOLO. "Cartas, relaciones..." op. cit. p. 75.

26 Enrique PUPO-WALKER. La vocación literaria del pensamiento histórico en América. Madrid, Gredos, 1982. p. 69.

27 Bernal DIAZ del CASTILLO. Historia verdadera de la conquista de la Nueva España. Prólogo de Carlos Pereyra. Madrid, Espasa-Calpe, 1955. p. 166-ss.

por tanto, ser expresada en un lenguaje común.

En los *Naufragios*²⁸ el episodio de la mora de Hornachos y su mensaje funesto, le otorga al relato una dimensión misteriosa. De qué otra manera explicar el final de una expedición cuyo fracaso estaba prácticamente excluido de toda especulación humana?²⁹

En la crónica de Carvajal³⁰, la secuencia de las Amazonas está insertada en la misma dimensión metatextual y suprahistórica, en la medida en que se conforma como un relato mítico porque revela la presencia del Cielo o del Infierno en el destino de los hombres.

El tigre del cuento de Sarmiento es, a la vez que la personificación de la naturaleza instintiva de Facundo, un símbolo a través del cual el escritor sanjuanino intenta una explicación extra-natural del fenómeno. A medida que se impone como forma de pensamiento el inmanentismo histórico, esa tendencia a la fabulación -expresión acuñada por Alicia Sarmiento en su estudio sobre el cuento del tigre-³¹ va tomando los cauces del intrincado subconsciente: la serie de dictadores, paraísos perdidos, reñideros, etc. que pueblan nuestra actual literatura es, a nuestro juicio, manifestación de esa tendencia a interpretar a través de la fábula, una realidad histórica que parece resistirse al esquema deseado por los autores³².

28 Alvar NUÑEZ CABEZA de VACA. Naufragios y comentarios. Buenos Aires, Colección "Austral" 304, 1969.

29 Francisco MORALES PADRON. Historia del Descubrimiento y Conquista de América. Madrid, Editora Nacional, 1973. p. 329 y ss. Hace referencia al extraño fracaso de la expedición de Pánfilo de Nárvaez.

30 Gaspar de CARVAJAL. Relación del nuevo descubrimiento del famoso río de las Amazonas. Introducción y notas de José Hernández Millares. México, Univ. Autónoma, 1955.

31 Alicia SARMIENTO. Consideraciones en torno al cuento del Tigre en el Facundo de Sarmiento. Mendoza, 1970.

32 Nos limitamos aquí al planteo estético del problema, sin entrar en el ideológico donde, con el advenimiento del materialismo y su concepción de la historia,

Conclusiones

En rigor, una identificación de los textos inaugurales de las literaturas hispanoamericanas, supone una identificación de aquellos caracteres que, hallándose en los orígenes, se proyecten en una dimensión histórica, conformando un perfil particular que permita señalar una literatura y, en última instancia, una cultura específica. De esta manera hemos aislado tres rasgos, uno en el plano histórico, otro en el existencial y un tercero en el estético, que perviven en la memoria textual hispanoamericana y que son, respectivamente: el historicismo autobiográfico, la configuración existencial del espacio y la tendencia a la fabulación.

Si esto es así, la denominada crónica de Indias no se inscribe en los inicios solamente por un compromiso lingüístico o referencial sino, y fundamentalmente, porque supone la formación de un "estilo", es decir, de una forma de ser del escritor americano.

Universidad Nacional de Cuyo

el asunto cobra una dimensión más comprometida y más clara. Para el cronista del siglo XVI, ciertos acontecimientos no eran más que una presencia explícita de la Mano de Dios en la empresa conquistadora. Para el ateo liberal del S. XIX, la no-evolución de ciertos sectores de la sociedad, era lo que producía esos desfasajes extraños e inexplicables en el devenir progresivo de la historia; pero para el novelista contemporáneo, se trata claramente de un compromiso con la ideología marxista en su intento de apoderarse del poder, aniquilando a través de una literatura particular, toda referencia honrosa a nuestro pasado cristiano.

FAUSTO BURGOS Y LA NARRATIVA DE INSPIRACION FOLKLORICA MENDOCINA (EN EL MARCO DE LA GENERACION DEL 25)

Marta Elena Castellino

Introducción

1. EL AUTOR: *breve semblanza*

Oriundo de una de las zonas argentinas más ricas en tradición, el Noroeste, Fausto Burgos despertó a la vida literaria enlazando vivencias de su primera infancia tucumana, en esa villa de Medinas, "una de las más hidalgas poblaciones de Tucumán"¹ donde nació en 1888; o de su niñez en Salta, la señorial ciudad de sus estudios primarios; o de sus juveniles andanzas en el inolvidable escenario catamarqueño donde obtuvo el título de maestro².

1 Fausto BURGOS, Niebla de sueños, Mza., Butti, 1949. p. 25.

2 El mismo autor nos brinda un relato testimonial de sus primeros años en la novela titulada Don Javier de Guandacol, Mza., D'Accurzio, 1941:

"A los doce años me llevaron de casa. Nací en el departamento tucumano de Chicligasta, a veinte

Hechos sus ojos a gustar bellezas agrestes, afinada su sensibilidad en el ansioso captar la esencia de la tierra nativa, sus tempranos poemarios: *Olas y espumas* (1914) y *Hojas caídas* (1915), escritos en el capítulo platense de su vida (que le deparó el título de profesor especializado en Matemática), constituyen los primeros pasos de un aprendizaje que culmina en 1930, cuando sus *Poemas de la Puna* lo consagran definitivamente poeta³; a la vez, sus

kilómetros de la magnífica quebrada del río de Cochuna, blanco y sonoro río montés cuyas primeras bullentes aguas se alimentan de los lloraderos cumbranos. Por primera vez vi los cerros azules de mi pago cuando me llevaron de casa a Salta... Después de cuatro años de ausencia volví a mi casa. Desconocí el patio, los naranjos, los jazmines, las diamelas y altezas, los pájaros jauleros...

De Salta fui a Catamarca. La antañona ciudad del Ambato me cautivó, vivo soñando con ella. Terebintos, naranjos, limoneros. Limones de Persia y limas pupulas. Higueras de cuello de dama y de doñigales tintados de rojo. Un cerro listado de nieve, un cerro que desencadena a los cortantes vientos. Un rosario de montes azules que atalayan las dos tierras, la feraz tierra tucumana y la pródiga tierra catamarqueña...

A Catamarca fui a estudiar; deseaba seguir y seguí y terminé la carrera de mi vocación: desde niño yo quería ser humilde maestro de escuela" (p. 39 a 41).

3 Ricardo ROJAS, su maestro en La Plata, en la "Opinión a modo de prólogo" que encabeza el citado volumen, dice:

"He leído ya sus Poemas de la Puna, aunque no con el reposo y silencio que la poesía requiere... Con todo puedo anticiparle que la impresión de esta lectura ha sido excelente y... lo felicito por su obra... He seguido su labor intelectual con asiduidad y simpatía; lo he visto alejarse sabiamente de Buenos Aires, de este Buenos Aires fatal e irse a buscar la sombra de la montaña y el amor silencioso de los campesinos; lo he visto emanciparse de los malos modelos... lo he visto, en fin, conquistar la Puna, y ciertos lugares andinos, para la literatura nacional... Sus Poemas de la Puna... me han impresionado profundamente. La novedad del léxico, la sobriedad del trazo, la virilidad de la emoción, la verdad del ambiente, la sutileza del sentimiento, lo humano y acendrado de algunas composiciones, todo, en fin, contribuye, y no creo en equivocarme al decirle... QUE ES USTED EL POETA DE LA PUNA".

primeros cuentos, estampas tucumanas y puneñas: *De Tucumán* (1916) y *Cuentos de la Puna* (1924) lo convierten en el testigo amoroso de esa vida que discurre solitaria y silenciosa, olvidada muchas veces, en los apartados rincones de la patria.

Su traslado a Mendoza, provincia a la que viajó -son sus palabras- "para sacarse los grillos", señala un hito importante en su vida:

"El ambiente mendocino influyó en mi ser; parecía yo otro hombre; el clima frío, fríísimo por invierno, sujetó como un helado freno mis nervios; se renovó mi sangre. Vivíamos bajo un cielo azul, respirando aire seco y puro en el montañés país de las flores de almendro, de las flores de peros, durazneros y manzanos; en el país que señorea el Ande; país de viñedos, de nogales, olivos y de inquietas acequias regadoras."⁴

Instalado en aquel San Rafael frutal y soleado, alcanza la madurez el hombre y el artista, que se convierte, definitivamente, en el narrador de las cosas nuestras.

2. *El CONTEXTO: inserción dentro de la Generación del 25*

Burgos se incorpora a la vida literaria mendocina en un período particularmente rico e interesante de la misma; variedad de tendencias conviven en el marco de la denominada "Generación de 1925": búsquedas vanguardistas a través del "Grupo Megáfono"; cultivo del sencillismo regionalista en la poesía de uno de los más grandes artistas que ha dado la tierra de Cuyo: Alfredo Bufano; continuidad de una narrativa costumbrista con acentos ocasionales en la crítica social; retorno al folklore... Esta variedad de actitudes estéticas aparecen, no obstante, ligadas entre sí por un común amor al terruño, por una "voluntad de región" que Arturo Roig, estudioso del panorama cultural mendocino, caracteriza

4 Don Javier...p. 48.

así:

"...pero lo que da sentido profundo a todas estas tendencias literarias, ya se expresen ellas formalmente en un ropaje vanguardista o sencillista, o bien estén movidas por una inspiración folklórica o una intención social, es un decidido 'nacionalismo literario' realizado desde el ángulo de lo regional...

Prueba ampliamente lo afirmado la presencia de una serie de temas comunes, entre los que son de importancia: la búsqueda del paisaje natural y del paisaje humano de la región, entendida ésta como una realidad tempo-espacial, con una tradición y un terreno propios."⁵

En este despertar de la conciencia regional, 1928 es un año clave para la literatura mendocina: se publican dos volúmenes de cuentos, *Cara de Tigre* de Fausto Burgos y *Cuentos andinos* de Miguel Martos. Con ellos se inaugura decididamente en nuestras letras una nueva vertiente, que demostró con el tiempo ser venero fecundo: la narrativa de inspiración folklórica.

En realidad, Burgos ya había dado una temprana muestra de ese apego a las cosas del terruño cuyano a través de otra colección de relatos, titulada *Cuesta arriba* y publicada en Buenos Aires en 1918.

Con *Nahuel*, de 1929, se completa una trilogía que manifiesta una gran unidad de intención, temas y sentimiento, destinada a dar vida literaria a una porción de tierra mendocina, sus gentes, su paisaje...: ese San Rafael que Burgos eligió como morada.

Así, su inserción generacional debe verse a partir de esa situación excéntrica respecto del grupo capitalino, como la obra de quien, sin participar activamente en los grupos literarios de aquellos años, va señalando un rumbo propio (coincidente, como ya se dijo en esa "voluntad de

5 Arturo ROIG, Breve historia intelectual de Mendoza. Mendoza, D'Accurzio, 1966, p. 51.

región"), y junto con Bufano y otros intelectuales, convertirá al San Rafael de aquellos años en un importante foco de irradiación cultural.

Algo mayor que muchos hombres del 25, los poetas de Megáfono, por ejemplo, cuyos aires vanguardistas dan la imagen más visible, más coherente como grupo, de la generación, Burgos escapó a las escuelas literarias en boga para ceñirse a un estilo auténticamente personal, que tuvo en el canto de las cosas autóctonas su razón de ser y su cauce estilístico; así, manifiesta Carmelo Bonet: "el modernismo -escuela nacida en sus años mozos- con su lujo verbal, no dejó ninguna huella en su estilo, estilo de escritura reata: preciso, claro, rico en sustantivos y horro de afectación y de academismo"⁶. Eludiendo exotismos y artificiosidades, Burgos transita más bien una vertiente postmodernista de acercamiento e interpretación del ambiente local.

En esta aventura de amoroso descubrimiento, por otra parte, no estuvo solo. Por singular coincidencia, otro de los grandes escritores de nuestra tierra, Alfredo Bufano, también eligió San Rafael como benéfico retiro para su salud y ámbito propicio para su creación poética.

Similitud de destino y de vocación literaria que, a pesar de las grandes diferencias que los separaban, dio como resultado una amistad altamente beneficiosa. Las alternativas de la misma son relatadas por el poeta en una visión animada y llena de gracia, que nos permite formarnos una idea acerca de ambas personalidades: "Nos conocimos hace muchos años en Buenos Aires. Yo estaba por embarcarme hacia las Georgias del Sur, y él se dirigía hacia el Altiplano. Pocas veces juntó la casualidad dos seres más antagónicos..."⁷.

El segundo encuentro tuvo lugar en San Rafael, en la casa de Burgos situada en medio del campo, y trajo para Bufano todo el sabor de una revelación: "Aquella noche comen-

6 Carmelo BONET, "Un novelista de tierra adentro: Fausto Burgos", en El Hogar, 3 de febrero de 1950.

7 Alfredo BUFANO, "Fausto Burgos y el regionalismo argentino", conferencia pronunciada en la Universidad Nacional de Tucumán, y cuyo texto reproduce el periódico La Gaceta, del domingo 18 de agosto de 1935.

cé a descubrir hasta qué punto puede ser heroica la soledad de algunos escritores que, por amor a la tierra y al trabajo, pasan su vida en provincias...Aquella noche de nieve, anillado junto al fuego en plena soledad montañesa, tuve la revelación de mi propio destino"⁸.

Igualmente, destaca Bufano la existencia de un movimiento de alcance nacional basado en la toma de conciencia de la propia región como punto de partida de la creación poética:

"Tenemos un grupo de escritores que ha comprendido hace mucho que para hacer un arte específicamente argentino es necesario renunciar a la vida holgada de las ciudades, a la agradable música de los elogios, a los halagos y comodidades, para afrontar la vida silenciosamente heroica de la creación en el medio mismo que anhelamos dar a conocer a nuestros semejantes...Burgos lo ha entendido así, y el regionalismo argentino tiene en él a uno de los más completos representantes..."⁹.

Mérito reconocido también por otros críticos, como Ataliva Herrera, que lo denomina "Maestro del cuento nativo". gracias al cual la obra de Burgos constituye un hito importante dentro de la narrativa mendocina, tanto por su mérito literario, como por su carácter de iniciadora de una corriente temático-estilística, de singular resonancia dentro del marco de la Generación del 25 y que demostró con el tiempo ser cauce propicio: años más tarde, en 1940, *Las mil y una noches argentinas* de Juan Draghi Lucero será el fruto maduro de esta corriente.

La narrativa de inspiración folklórica

Para este trabajo se han seleccionado las tres coleccio-

8 Ibid.

9 Ibid.

nes de relatos breves, de ambiente mendocino, publicadas por nuestro autor; la primera, titulada *Cuesta arriba*, tempranamente aparecida en 1918 y que recibió elogios de la crítica, contiene ya en germen los rasgos individualizadores que harán de *Cara de tigre* (1928) y *Nahuel* (1929) un aporte singularísimo dentro del campo de la literatura regional, y un documento significativo para el conocimiento del folklore mendocino.

Es necesario aclarar al respecto que el escritor tiene un modo peculiar de expresar la realidad tradicional, que no es el de la simple transcripción, sino el entramado en un relato, con una elaboración literaria que toma como punto de partida ese clima folklórico particular, pero lo recrea, dándole una consistencia estética nueva. No es folklore en estado puro, indudablemente, sino sujeto a varias alquimias: la selección de algunos rasgos, su incorporación a un universo ficcionalizado, por lo que en rigor debemos hablar más bien de "proyecciones folklóricas", según concepto acuñado por Augusto Cortazar¹⁰.

Resulta oportuno, además, recordar las diferencias que el mismo crítico establece entre "folklore literario": el que agrupa composiciones que son populares, tradicionales, anónimas, regionales, etc., escritas en prosa o verso, y la "literatura folklórica", expresión en la que se ha producido, según señala el mismo Cortazar, una trascendente inversión de términos:

"...lo sustantivo es ahora la literatura, cuya especie

10 Augusto Raúl CORTAZAR. Folklore y literatura. Buenos Aires. Eudeba, 1971, p. 13:

"...a) Son expresión de fenómenos folklóricos; b) producidas fuera de su ámbito geográfico y cultural, c) por obra de personas determinadas o determinables, d) que se inspiran en la realidad folklórica e) cuyo estilo, formas, ambiente o carácter trasuntan y reelaboran en sus obras f) destinadas al público en general, preferentemente urbano g) al cual se transmiten por medios técnicos e institucionalizados, propios de cada civilización y cada época".

o características designamos con el adjetivo, pues se distingue de otras manifestaciones en que trasunta aspectos de la vida popular tradicional; en que está impregnada de un espíritu, de un estilo, de un modo típico de expresión..."¹¹

Al incluir la obra de Burgos dentro de la narrativa de inspiración folklórica se nos hace necesario, entonces, un doble marco de referencia: por un lado, la constatación de esa realidad tradicional, popular, que el autor recrea en sus cuentos; por otra, la consideración de esos mismos relatos en su propia individualidad, como creación de un artista que maneja conscientemente los recursos de su arte, para convertir en literatura, no de un modo esporádico o incidental, sino como eje mismo, como centro, esa realidad folklórica. En las páginas de estos cuentos alienta la imagen de una Mendoza rural, en trance sí de modificación, pero aferrada aún a ciertos usos y costumbres típicos, verdadero "conglomerado folklórico" que tiene origen, según Cortazar, en la ecuación formada por el paisaje, el hombre y su cultura tradicional.

1. La realidad representada: el folklore mendocino

Al encarar este aspecto se ha visto, en primer lugar, la necesaria religación del hombre con el medio ambiente, que le ofrece el marco inapelable para el desarrollo de su existencia, influyendo no sólo en el modo de encarar las actividades productivas, sino también en su idiosincracia.

En diálogo fecundo con la naturaleza circundante, su flora y su fauna..., la configuración topográfica..., el mendocino va creando una forma peculiar de ser, esa "cuyanidad" (vocablo, si no acuñado al menos divulgado por otro gran exponente de nuestra literatura folklórica: Juan Draghi Lucero) que distingue la región cuyana aún de otras que tienen en común con ella la presencia tutelar del Ande.

¹¹ A. CORTAZAR, Qué es el folklore. Buenos Aires, Lajouanne, 1954, p. 88.

Modos de vida, costumbres, tradiciones, creencias, tipos de organización económica... Todo adquiere un tinte singular y nuestro, que Burgos se empeña en reconstruir y rescatar del tiempo fluyente e implacable, como amoroso testigo y notario.

Resultaría demasiado extenso detallar todos los elementos folklóricos que se pueden espigar en la obra de nuestro autor; su observación minuciosa y sagaz abarca todos los aspectos de la vida: las labores y diversiones, indumentaria, mobiliario y alimentación, creencias, leyendas y tradiciones... Llega incluso a ofrecernos recetas culinarias: el modo de amasar "tortillas al rescoldo" o de preparar "la chaya", la comida de los indios, tal como la describe un peón en uno de los cuentos:

"El choike yace muerto. Natalicio le quita el cuero y reduce a menudos pedazos el cuerpo del pobre animal.

- Agora metimos los pedazos condimentados en su cuero, que les sirve de bolsa.

...Natalicio enciende fuego, trepa una cuesta empinada y vuelve cargando una piedra aplanada y lisa.

-Este es el asador, don Carlos... Cuando se calienta bien la piegra, ponimos a cocinar la bolsa... Pa que se cocine lindo hay que echarle adentro unas piegritas bien calientes, coloradas...

Ahora la chaya hierve, hierve, hierve a borbotones, haciendo salpicar su caldo aromático y apetitoso."¹²

Burgos retrata al hombre de esta tierra, dedicado fundamentalmente al cultivo de la vid o a la cría de ganado en los parajes más alejados. Nos lleva de la mano por alamedas, en un ambiente casi de égloga, a conocer por dentro y por fuera las típicas casas mendocinas, o a los alejados valles cordilleranos, para conocer la existencia dura de los

12 F. BURGOS, Cuesta arriba. Buenos Aires, Serantes Hnos., 1918, p. 104.

puesteros. Es que, zona agrícola ganadera, el sur mendocino que alienta en las páginas de Burgos presenta dos caras: es por una parte la Mendoza arcaica, pastoril, que se refugia en los puestos cordilleranos o que anda leguas y leguas tras el ganado en pie; es, por otro lado, el oasis frutal que el riego ha hecho surgir en medio del desierto. Esta dualidad se corresponde con otra, a nivel sociológico, a cuya indagación dedica el autor muchas páginas: la contraposición entre el criollo y el inmigrante, cada uno con sus peculiaridades. Junto a los "mendocinos de pura uva" aparecen los gringos laboriosos y emprendedores, responsables en gran medida de esa faz agrícola y progresista de la provincia. La imagen se completa con cada uno de los detalles cotidianos: la vestimenta, en relación con el oficio desempeñado; todo un abanico de oficios criollos que se despliega ante nuestra vista...Imagen completa de un vivir que se remansa junto al fuego, en la obligada rueda del mate, propicia al reposo y al relato de anécdotas; vida que se anima con la alegría del vino y el son de guitarras o con el espectáculo de las carreras y otros pasatiempos criollos.

Es imposible, lamentablemente, reseñar en breves palabras toda la riqueza folklórica que estos relatos de Burgos encierran, pero sí es necesario detenerse en el proceso de elaboración literaria de todo ese material que la realidad mendocina ofrece, con el que Burgos logra plasmar vívidamente verdaderas miniaturas de la vida provinciana.

2. Puesta en forma de la narración

Esos contenidos anteriormente nombrados se convierten en un discurso literario único e irrepetible. Para ello, el autor ha realizado varios procesos de selección: de las realizaciones de que es susceptible la trama (miméticas, diegéticas, mixtas, con todas las variantes posibles) ha optado por construir sus relatos a base de un discurso predominantemente mimético, que tiende a reproducir gestos y palabras de sus personajes como en un escenario teatral, sin renunciar por ello a la forma narrativa. También cabe la pregunta: se trata en rigor de cuentos, estampas o cuadros de costumbres? Y debemos responder que una definición genérica

exacta del contenido de estos volúmenes vacilaría entre las tres denominaciones propuestas. En realidad, en la mayoría de los relatos el hilván argumental es débil, a veces casi una excusa para la recreación de un trozo de vida palpitante.

Para tan señalado intento, el autor crea su propio y peculiar instrumento expresivo, a partir de una concepción casi teatral del cuento: en efecto, estas tres colecciones están compuestas en su mayoría por pequeñas escenas en las que predomina el diálogo escenificado (a veces con disposición tipográfica equivalente a la del texto teatral) con algunos apuntes del narrador a modo de acotaciones escénicas que se dirigen fundamentalmente a presentarnos el ambiente en que se desarrolla la acción, los gestos y vestimenta de los personajes.

Las descripciones que dan el marco necesario al relato se colocan generalmente al principio y se organizan a base de oraciones unimembres, construcciones nominales riquísimas en su efecto sensorial y que en ocasiones funcionan, por su estatismo, como elemento de contraste con el dinamismo de la escena o el diálogo que sobrevienen inmediatamente. Otras veces, el paisaje mismo se anima a través de la óptica de un contemplador en movimiento, que avanza devorando leguas y paisajes en un automóvil, a bordo del tren, a caballo...Otros brochazos descriptivos, que se entretejen perfectamente en el decurso narrativo, terminan de dibujar ese tapiz costumbrista que tiene la vividez de una escena realmente contemplada.

El cuento en sí es casi puramente diálogo, con apenas un esbozo escenográfico, como mencionábamos, para ambientar el relato y ubicarnos geográficamente en un medio determinado. En otros casos, hasta se prescinde de esa ubicación previa y el personaje aparece ante nuestros ojos inmerso en el movimiento de la acción, verdadero actante dotado de vida propia, como extraído de la realidad, casi totalmente desligado del narrador. Este trata de no hacer sentir su presencia, más bien se esconde detrás de la inmediata vividez de la escena. En este sentido puede decirse como Luis Valcárcel, que Fausto Burgos es un verdadero maestro del objetivismo.

El narrador no juzga, no condena, se remite a la pura intención mostrativa del diálogo, y sin embargo ¡cuánto poder de sugerencia alcanzan sus simples oraciones enunciativas, enmarcadas por silencios! Burgos es un verdadero maestro en el arte de la sugerencia; hay expresividad incluso en esas largas pausas que reproducen el hablar pleno de reticencias propio de los criollos.

La anécdota, dijimos, es casi inexistente muchas veces, apenas un pretexto para presentar un cuadro costumbrista, una pequeña tragedia cotidiana, uno de esos destinos íntimamente ligados a la tierra. Apenas introducida la acción este narrador, generalmente personal (a veces el "yo" cede paso a una no determinada primera persona plural) se convierte en mero espectador de los acontecimientos convocados por él mismo, y que se desarrollan ante sus ojos en una tensión hacia el futuro (lograda a través de varios recursos, entre los que se destaca el uso del presente verbal) que es propia y característica del género dramático. Sus reflexiones equivalen así a los apartes teatrales que nos suministran alguna información complementaria, a algún subrayado afectivo, mientras que es el diálogo de los personajes el que propiamente va tejiendo la trama del relato ante nuestros ojos: a través del diálogo se apuntan costumbres, se revela la índole de los personajes, se informa de hechos sustanciales o se suministran los antecedentes necesarios para la comprensión del suceso, además de brindar un documento lingüístico por demás exacto y rico en sus diferentes registros y niveles de habla, matizados de giros regionales en la proporción justa que un costumbrismo de buena ley reclama.

Singular aporte a la narrativa de inspiración folklórica, la obra de Burgos une a su intrínseca calidad artística, el mérito de haber incorporado a la literatura, salvándolos del tiempo inexorable, retazos de un vivir acendradamente nuestro.

DEL TEXTO A LA PROBLEMATICA LITERARIA

Marta Cisneros

I- Punto de partida: el texto literario.

Una historia de la literatura se construye a partir de la literatura o su manifestación concreta: el texto literario. La explicación de ese objeto, su génesis e interrelación, su sentido y grado de novedad, o cualquier otra consideración que haga a ese texto podrá remitirnos a otros campos -múltiples- dentro de los cuales el texto nace (época), entre los que se inserta (campo cultural) y a partir de los que cobra valor. Pero el punto de partida, insistimos, es el texto mismo.

Ahora bien: no todo trabajo sobre un texto literario implica necesariamente su inserción en una historia o periodización de la literatura. Si un estudio propone el conocimiento (por dar un ejemplo cualquiera) de "El uso del adjetivo en la poesía de J. L. Borges", dicho enfoque propone una aproximación que, válida en sí misma, nada proyecta hacia el conocimiento, por seguir con el mismo ejemplo, de los antecedentes, inserción, influencias y variantes de la poesía borgeana dentro de la poesía argentina.

Estas consideraciones, que quizá parezcan a primera vista un tanto obvias, vienen a cuento en esta oportunidad a raíz de la temática convocante para este congreso, que pretende avanzar sobre consideraciones generales acerca de la literatura argentina, intentando evitar, según entiendo, particularidades como la descripta en el ejemplo anterior y que son frecuentes en eventos de esta índole, tal cual quedara demostrado en el Congreso de Literatura Argentina del año 1984, en San Juan.

Nuestro interrogante, o problema inicial, entonces, se plantea en los siguientes términos: ¿cómo insertar el estudio de una obra que nos interesa en particular para que ello trascienda la individualidad aislada de un texto y nos plantee estructuras más amplias de una literatura y su problemática? La reflexión acerca del problema inicial nos ha conducido a un segundo presupuesto: cada obra literaria que nace tendría la capacidad de replantearnos (independiente mente de la conciencia o inconciencia de su autor al respecto) las discusiones y/o problemáticas que la literatura dentro de la cual se inserta ha generado. Dicho en otros términos: cada texto, en particular, podría actualizar, en general, la problemática de una literatura.

Consideramos, por lo tanto, que se puede hablar de toda una literatura desde cada texto en particular cuando la propuesta sea, precisamente, trabajar sobre textos concretos, y no sobre consideraciones teóricas generales; ello, siempre que pensemos al texto en cuestión en función de una literatura, un período de la misma, e incluso, de un autor. Respecto del estudio de un autor, considerar cada texto concreto nos permitiría conectar a este autor con diversas corrientes dentro de una literatura, según las hipotéticas fluctuaciones de sus obras.

El texto particular que motivó las reflexiones precedentes es *Sota de bastos, caballo de espadas* de Héctor Tizón, publicado en 1975.

Intentaremos a continuación replantear algunos aspectos de nuestra literatura desde la novela de Tizón.

II- Un aspecto del texto.

El estudio de la literatura, como posibilidad de conocimiento de un ámbito particular, debe orientarse, a nuestro criterio, privilegiando el acercamiento a aquellos aspectos que hacen a la especificidad del objeto que nos proponemos conocer.

Compartimos la idea de Macedonio Fernández cuando dice en *Museo de la novela de la Eterna*: "Y seriamente creo que la literatura es la belarte de: ejecutar artísticamente un asunto descubierto por otro. Esto es ley para toda belarte y significa que el "asunto" de arte carece de valor artístico o la ejecución es todo el valor del arte.

Clasificar asuntos como unos mejores, más interesantes que otros, es hablar de ética; hacer estética es ejecutar artísticamente cualquier asunto"¹.

Hemos recortado para este trabajo la "ejecución artística" de la novela en cuestión; lo cual no significa desechar el resto de las lecturas de que es posible el texto literario; el aspecto que hoy decidimos delimitar es, a nuestro juicio, prioritario -aunque parcial- ya que la literatura no sólo propone modos especiales de imaginar sino que al hacerlo supone formas más o menos específicas para expresar ese imaginario.

Cuando nos planteamos la "ejecución artística", como dice Macedonio, de una novela, entendemos por tal "ejecución", entre otros aspectos, el de su sistema narrativo. ¿Cuál es ese sistema en *Sota de bastos, caballo de espadas*?².

III- La novela de Tizon.

1 Macedonio FERNANDEZ. Museo de la novela de la Eterna, En sus Obras completas. Buenos Aires, Corregidor, 1975. T. VI. p. 124.

2 Héctor TIZON. Sota de bastos, caballo de espadas. Buenos Aires, C.E.A.L., 1981. Colec. "Capítulo", n° 5. 125 y 127.

Apenas ingresamos en la lectura de la novela (pp. 11 y 12), creemos estar frente a una propuesta más de lo que la crítica ha llamado "nueva novela latinoamericana" pues uno de sus rasgos iniciales más perceptibles es el de la ruptura lógica y cronológica de los hechos. Comienzan, desde la segunda página, a mezclarse varias historias que "ocurren" en diversos espacios y "transcurren" en múltiples tiempos³. En este proceso sucesivo de la lectura nuestra competencia de lectores cree ingresar en un procedimiento: el de las rupturas que ya hemos conocido en Rulfo, Cortázar, Fuentes y otros. La novela ha sido publicada en el año 1975 y, según esta óptica, parecería como una novela más insertada en esta ya cristalizada retórica de la ruptura.

Pero este preconcepto que podemos, como ya dijimos, aplicar en la página segunda, comienza a desdibujarse en el curso de la lectura para transformarse en un concepto nuevo, si es que nos dejamos invadir por la forma individual que va gestando el texto: seguiremos hablando de rupturas lógicas y cronológicas pero éstas obedecen, en realidad, a otro "modelo": Tizón no inventa nada nuevo, sólo que este otro "modelo" que recupera no es ya la nueva novela latinoamericana o europea, sino una forma mucho más antigua y hasta de origen no artístico-literario: la del sistema comunicativo de la tradición-trasmisión oral.

¿Qué hace Tizón en *Sota de bastos, caballo de espadas*?

Relata muchísimas veces la misma historia, la historia central de Urbata, Teotilde, su mujer y el hijo de ambos, perdido y predestinado. ¿Por qué la misma historia? Porque cada vez el punto de vista cambia y estas múltiples voces narrativas nos entregan cada vez una versión diferente y/o contradictoria, semejante y con variantes, o, como dice el mismo texto: "(...) muchas veces y cada vez en forma distinta, con quitas y agregados (...)".

3 Iber VERDUGO. Un estudio de la narrativa de Juan Rulfo. México, U.N.A.M., 1982.

"Se dice (...) alguien asegura (...)
 "Algunos decían (...) otros creían (...) los más (...)"
 "Nadie lo ha visto (...) según unos que es mozo;
 otros; que es como un anciano (...)"
 "Cuentan que (...) Tal vez (...)
 "Aquel de quien se hablaba en las tabernas y
 en todos lados (...)"⁴.

La historia se muestra como interminable o infinita, porque infinitas podrían ser sus versiones. El narrador omnisciente cede la voz narrativa a otras voces, que en los términos concretos de la novela, son las voces del pueblo, y esta historia, que es ya patrimonio de todos, se ve reproducida en el sistema literario que la contiene; encuentra su modo natural de ser, siendo una, en todas sus versiones posibles. Las voces, anónimas algunas (algunos, otros, los más, unos...), más o menos anónimas, otras (Juan, el adobero; Desiderio, el cocinero; Casiana, la fondera) la recrean cada vez y la novela reproduce y recupera el modo comunicativo de la transmisión-tradición oral.

Esta forma narrativa tiene un sentido que se completa en el carácter histórico-mítico-comunitario de la anécdota que contiene; y si bien no es nuestro propósito ingresar en la temática novelada, la confusión-contradicción generada dentro del texto por las variantes relatadas, aparece, a nivel de lo formal, como una manifestación del choque entre lo racional-español y lo emocional-mítico-americano, para desesperación (dentro de la novela) de la racionalidad hispana.

Casi al final de la novela, hallamos esta explicación del narrador omnisciente:

"Todo esto que contamos viene a ser el reflejo de una tradición oral y apenas documentada de hechos amontonados bajo un signo. Pero los hechos de la vida son aislados, la historia es siempre incoherente y suele ser más viva y rotunda que

4 TIZON. Op. cit., pp. 52/II; 73/I; 134/II; 74/I; 80/I; 129/II.

los hechos que relata"⁵.

Hasta aquí la descripción aislada de una forma. Veremos ahora el valor que esa forma adquiere en su relación con una literatura.

IV- Relaciones del texto con el contexto literario.

1- Todo texto literario, cuando nace lo hace, quiera o no su autor, enmarcado y precedido por toda una historia de las formas literarias, respecto de las cuales se propone como continuidad o ruptura. Esto significa que todo texto que aparece conlleva la potencialidad de repetir y/o recrear ese corpus dinámico que es la literatura. Ahora bien: ¿la ruptura, por oposición aquí a continuidad, deviene siempre de la invención de formas nuevas o puede suceder con las formas literarias lo que con los temas, que se reiteran a través de la historia de la literatura por provenir de la siempre viva problemática del hombre como hombre, más acá o más allá de sus contingencias, que reflotan una temática u otra?.

La ruptura de *Sota de bastos, caballo de espadas* -término que elegimos para encuadrar al texto del jujeno- deviene aquí de la recuperación de un sistema comunicativo, no literario, antiquísimo que, reflatado para una historia de la literatura en la década del '70, se propone como original, por aparecer como diferente -a pesar de las semejanzas- en su ejecución y en su sentido, respecto de lo que en 1975 es una retórica inmediata, la ruptura de la "nueva novela", que en su momento fue, a su vez, ruptura o rebeldía frente a otras retóricas.

2- ¿En dónde busca Tizón, para armar su novela, las pautas de "legitimidad" literaria? ¿En cuál de todos los sistemas propuestos por la literatura argentina?

No sabemos si las buscó concientemente; si podemos afirmar que las encontró en ese sistema comunicativo, ni siquiera literario, que es la trasmisión oral.

Entonces las "fuentes" de Tizón proceden:

5 Idem, p. 172/II.

- a) O bien de la realidad inmediata de su entorno, del modo con el que las gentes de Jujuy conservan sus historias o experiencias del mundo:
- b) O bien en una tradición que, por lo general, no ingresa en el espesor del *corpus* que la mayoría de las periodizaciones literarias tienen en cuenta para construir ese objeto llamado "literatura argentina": las recopilaciones de relatos, leyendas y coplas que precisamente nos dan a conocer las múltiples versiones que un relato original ha producido, según tiempos y espacios diferentes.

Por una parte, y de acuerdo con las características de estas fuentes, la novela de Tizón entraría en relación con aquellas obras de la literatura argentina que eligieron, más que una retórica literaria "reconocida", "legitimada", el modo comunicativo (ya lingüístico, ya narrativo) de un entorno extraliterario. Esta observación nos lleva a emparentar al Tizón de *Sota de bastos, caballo de espadas* (e incluso al de *El cantar del profeta y el bandido*) con las obras de Hidalgo, José Hernández, los poetas del tango y del folklore, Marechal, De Lellis, por citar a algunos.

Por la otra, esta novela de Tizón cumple implícitamente el rol de remitirnos a indagar en toda una franja de la literatura oral, la recopilada, que, como ya dijimos, en general no ingresa en nuestras periodizaciones literarias. Estamos refiriéndonos a los varios tomos dedicados por las Ediciones Culturales Argentinas a relatos y leyendas que abarcan el imaginario social de una franja amplia de la comunidad inexistente en la literatura argentina "oficial".

3- Antes habíamos hablado de "ruptura" respecto de "la nueva novela"; ahora hemos encontrado "continuidad" respecto de otro *corpus* literario.

De la doble referencialidad elegida, parten categorías contradictorias; es más, nos estamos preguntando si no podría suceder que, incorporados a nuestra historia de la literatura argentina los materiales publicados por la ECA (y todos los que hubiere en el mismo sentido) no deberíamos más adelante rever nuestras conclusiones acerca del Tizón de

Sota de bastos, caballo de espadas, y considerarlo como un epígono de toda esa tradición imaginaria, hoy soterrada.

Estas reflexiones, hipotéticas por ahora, nos sitúan frente a una problemática que se nos ocurre básica por tener la capacidad de tornar contradictoria nuestra presunta clasificación: al objeto de estudio -en este caso, la literatura argentina- lo construye el estudioso. Entonces ¿cuál literatura argentina estamos recortando cada vez que hablamos de "ruptura", "continuidad", "originalidad", etc.? Nuestra "historia oficial" de la literatura argentina sabe, a esta altura, de múltiples exclusiones, la mayoría de las veces por razones extraliterarias. Por ello rescatamos aquí, más allá de virtuales epigonismos, la capacidad de la novela de Héctor Tizón para remitir a esa otra literatura no incluida ni estudiada "académicamente".

4- Para terminar, queremos plantear la problemática literaria que subyace en *Sota de bastos, caballo de espadas* respecto de lo que Angel Rama plantea, en su libro *La ciudad letrada*, acerca de la posesión de la escritura como factor de poder⁶.

La novela fija en la letra escrita el mecanismo de la transmisión oral; pero, además, dentro de su temática la novela reitera la idea de que los "dueños de la letra" - escritura y lectura- aparecen como los poderosos, entre otras cosas, por ser los poseedores de la palabra escrita.

Cabría preguntarse, entonces, ante la fijación escrita de una materia reservada a la "plebe" (según Rama) o la "chusma" (según la novela) -la oralidad "corrupta, ignorante, bárbara"⁷- si la intención de Tizón, o más allá de ella, el resultado de su novela obedece a alguna de las variantes esgrimidas por Angel Rama:

- a) que "la letra urbana acude a recogerlo (lo oral) en el momento de su desaparición y celebra median-

6 Angel RAMA. *La ciudad letrada*. Montevideo, Comisión Uruguaya Pro Fundación Angel Rama, 1984.

7 *Idem*, p. 52.

te la escritura su responso funeral (...)»⁸

- b) o que "(...) Por generoso y obviamente utilísimo que haya sido este empeño no puede dejar de comprobarse que la escritura con que se maneja aparece cuando declina el esplendor de la oralidad de las comunidades rurales, cuando la memoria viva de las canciones y narraciones del área rural está siendo destruida por las pautas educativas que las ciudades imponen, (...) En éste sentido la escritura de los letrados es una sepultura donde queda inmovilizada, fijada y detenida para siempre la producción oral."⁹.

Recuperada la novela en su totalidad, se nos aparece como un intento por rescatar aquellos ámbitos de expresión de una comunidad (no sólo el de la oralidad) "constituido -como dice Rama- por sus principales construcciones simbólicas, como la lengua, la poesía, la narrativa, la cosmovisión, los mensajes históricos, las tradiciones largamente elaboradas, las cuales flúan dentro de un sistema productivo mayoritariamente oral que tenía peculiaridades irreductibles a los sistemas de comunicación urbana"¹⁰.

Tizón no recopila relatos orales para fijarlos; "recopila" o recupera, en todo caso, formas de la oralidad, para fijarlas. Y nuestra posición al respecto coincide con la observación de Estela Dos Santos cuando dice que "(...) ofrecer textos de las literaturas orales implica, aparentemente, una traición a la condición esencial de esas literaturas. Sin embargo, sólo traicionándolas, se puede llegar a su conocimiento"¹¹.

La fijación "traidora" a la que acude Tizón constituye el único modo de conocer parte de una capa importante del imaginario social y de acceder en parte a la complejidad de este objeto de estudio que está permanentemente en elaboración bajo el nombre de "literatura argentina".

Universidad Nacional de Río Cuarto.

⁸ Idem, p. 95.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Idem, p. 93.

¹¹ Estela DOS SANTOS. Antología de la literatura oral. Buenos Aires, C.E.A.L., 1972.

**ADA MARIA ELFLEIN: Una contribución al estudio
de la tradición y de la literatura
infanto - juvenil en la Argentina**

Dolores M. Comas de Gzembe

Ada María Elflein (1880-1919), nombre unido a la literatura infanto-juvenil y al cultivo de un género literario que gracias a ella tuvo relevancia en nuestro país. Hija única de alemanes radicados en Buenos Aires, nació el 22 de febrero de 1880. Por sus padres conoció la cultura europea y los idiomas francés e inglés, además del alemán, y por sus estudios primarios y secundarios aprendió a querer esta tierra y su historia. Estas dos vertientes de su infancia y adolescencia alimentarán su literatura, en la que Andersen, D'Amicis, Madame de Beaumont tuvieron un lugar de privilegio, del mismo modo que las acciones patrióticas de San Martín, Belgrano y Güemes. Una de ellas desembocará en el interés por escribir para un público inocente, para quien el sentimiento y la imaginación son la fuente de crecimiento interior. De allí sus cuentos para niños y adolescentes. La otra, la de su amor y preocupación por la historia viva y a la vez documentada del crecimiento de la patria, la llevará al cultivo de un género que tuvo como maestro a Ricardo Palma: la tradición. En ambas vertientes la autora se hace presente: cuidada documentación -incluso reconocimiento del terreno en que sucedieron los hechos-, ordenada presentación del material, riqueza imaginativa, propiedad elocutiva y, por sobre todo, un intenso punto de mira: un noble receptor.

Julietta Gómez Paz es uno de esos nobles receptores. Así lo manifiesta en el prólogo que realizara para los relatos *De tierra adentro*, seleccionados por ella como un homenaje a una escritora que selló su infancia. Estas son sus palabras:

"Los personajes de sus cuentos eran conmovedoras figuras bien conocidas por nosotros, sus retratos familiares y sus nombres frecuentes en las conversaciones del hogar y en la escuela. Esas criaturas se movían en nuestra tierra, caminaban por nuestras calles y algunas reposaban cerca de nosotros". "(...)[sus cuentos] descendían a Belgrano de su pedestal, lo hacían abandonar su gesto inmóvil de abanderado y le daban un cuerpo impedido por la enfermedad, manos temblorosas de ternura y labios sonrientes que no decían historias sino humanas palabras".¹

"(...) Empequeñeciendo los hechos a nuestra imagen Ada María los llenaba de una vibrante realidad emocional que los hacía indelebles [pues] *los niños no se conmueven con ideas generales*".²

Ada María llegaba a esos niños semanalmente a través de *La Prensa* y entre ella y los lectores se había establecido una viva y afectuosa vinculación, quebrada tempranamente por la muerte de la autora. Gisberta S. de Kurt, en el prólogo a *Por campos históricos* (Buenos Aires, Ed. Name, 1926), nos dice sin embargo que según propia confesión de Ada María "no sabía hablar a los niños en público". Por su parte, Enrique García Velloso, en su "Discurso" aparecido en *La Prensa* el 5 de diciembre de 1919 -luego de la muerte de Ada María-, recuerda cómo la conoció en la casa del general Bartolomé Mitre:

1 Julieta GOMEZ PAZ. Selección, estudio preliminar y bibliografía a De tierra adentro, de Ada María Elflein. Bs. As., Hachette, 1961, 177 p.

2 Citado por Julieta GOMEZ PAZ. El subrayado es nuestro.

"Cierta tarde llegó a la biblioteca una chiquilla de prestancia serena, portadora de un número de cuartillas que el general recibió con gesto de viva satisfacción. Debía haber hablado ya otras veces con esa chiquilla el inmortal patricio, pues su diálogo fue largo y animado".

"Tiempo después supe que la visitante era Ada María Elflein".

¿Qué escribía esta "chiquilla" de sólo 18 años? Había intentado ya el cuento -desde los quince-, versos que llenaban dos o tres cuadernos que luego destruyó y también dos o tres comedias. Es a partir de entonces cuando comienza a escribir sus cuentos sobre temas argentinos, porque consideraba que el cuento era "placentero al espíritu del hombre, grato al corazón del niño, fecundo entre el pueblo" (prólogo a *Leyendas argentinas*)³ y porque la historia la había atraído desde niña.

Un editor porteño le compró por esos años diez relatos por la suma de ochenta pesos, y la carta de presentación del general Mitre a la dirección de *La Prensa* le valió empezar su labor periodística con una publicación semanal a partir del 30 de abril de 1905. Así fue como todos los domingos de abril a octubre de cada año Ada María Elflein entregaba un cuento.

Nada más grato al temple de esta joven que la actividad en la que había encontrado la armonía entre sus aptitudes y el quehacer productivo. Enrique García Velloso confirma esta certeza cuando dice que *La Prensa* hizo de ella una gran escritora, disciplinada y metódica, con una labor cuyo rendimiento asombra.

Se entregó de lleno entonces no sólo a la labor de búsqueda, en archivos y bibliotecas, del pasado argentino, sino que a partir de 1913 hizo constantes viajes por nuestro

3 A. SAEZ en su repertorio de lecturas para niños y adolescentes -apéndice a Las artes del lenguaje en la escuela elemental. Bs. As., Kapelusz, 1954, menciona justamente a A. M. ELFLEIN y este libro en especial, dentro de una amplia selección en lengua española.

país, Chile y Uruguay, para andar los mismos caminos que los ilustres de la Patria y conocer la ~~idiosincrasia~~ idiosincrasia de los pobladores tanto criollos como judíos, entre quienes conquistó simpatía y admiración. Por el año 1919, y estando en las provincias andinas, nos dice Julieta Gómez Paz, se sintió enferma, y en julio de ese mismo año falleció. Mucho era lo que tenía proyectado por hacer: dos novelas, la selección de sus cuentos para publicarlos en cuatro o cinco volúmenes y además un estudio sobre las costumbres indígenas de Catamarca, Salta y Jujuy, para lo cual se proponía vivir por lo menos dos años en las serranías.

Gozaba entonces de gran prestigio y popularidad en nuestro país; sin embargo hoy, al no haberse editado su obra completa -propósito de la Comisión de Homenaje que no llegó a cumplirse- su nombre y su obra son poco conocidos.

Antonia Sáez, investigadora portorriqueña -profesora en la Facultad de Pedagogía de la Universidad de Puerto Rico-, en *Las artes del lenguaje en la escuela elemental* (Bs. As., Kapelusz, 1959), en el apéndice de lecturas para niños y adolescentes, la menciona y recomienda sus *Leyendas argentinas* dentro de un vasto repertorio seleccionado. También Dora Pastoriza de Etchebarne en *El cuento en la literatura infantil* (Bs. As., Kapelusz, 1962), no sólo menciona su obra conocida tardíamente en nuestro país, sino que lamenta no poder dedicarle el comentario detallado que merece y se compromete a realizarlo posteriormente. También María Hortensia Lacau confirma la importancia de Ada María, ya que a fines de 1984 editó en la colección "El Campanario" -obras literarias para el mundo adolescente juvenil- una selección de cuentos de la autora con el título *Historias de luz y sombra*, con una breve presentación de Ruth Pardo Belgrano.

Por su parte en el campo más amplio de la literatura, Ricardo Rojas en su *Historia de la Literatura Argentina*, "Los Modernos", Tomo II, pp. 384 y 602, la cita, aunque no juzga su obra, ya que pertenece a un período posterior a 1900, época que él no entra a analizar.

Sin embargo el relieve singular de Ada María Elflein en el campo de la literatura infanto-juvenil sólo podrá ser mostrado a través de detenidos estudios sobre sus propósitos

y sus logros. La inclusión en su narrativa de protagonistas adolescentes y el propósito de escribir para este especial destinatario, tiene tal vez parangón con el Horacio Quiroga de *Los cuentos de la selva* (1919) y *Anaconda* (1921), relatos que escribió después de narrarlos a sus hijos. En ellos, si bien está previsto un destinatario joven, no prevalecen las figuras infantiles como protagonistas, sino que el entorno geográfico y la lucha por la supervivencia en una realidad hostil conforman el haz y el envés de sus narraciones.

Luego de destacar la importancia de Ada María Elflein en el campo de la literatura infanto-juvenil cabe mostrar además su relevancia en el cultivo de la *tradición*.

Nadie niega a Ricardo Palma la creación de este género original; especie literaria en que bajo la fórmula de un discurso objetivo, de crónica minuciosa, se entrelaza la historia documentada y la historia menuda, legendaria. El mismo Palma la definiría diciendo que "la tradición es romance y no es romance, es historia y no es historia". También nos dice cómo debe ser la forma: a la vez ligera y regocijada, la narración rápida y humorística, con mucho de esmero y pulimento en el lenguaje.

Pastor S. Obligado siguió esta fórmula con empeño, pero a pesar de su rica información y del amor a nuestro pasado, no pudo igualar a su maestro en sus *Tradiciones Argentinas*.

Ricardo Palma publicó sus *Tradiciones* a partir de 1860 y a comienzos de siglo era popular en la Argentina. Algo semejante sucedió con Pastor S. Obligado, cuyo primer volumen de *Tradiciones Argentinas* apareció en 1888. Sin duda Ada María conocía ambas obras, como también las *Crónicas potosinas* de Vicente G. Quesada y los *Sueños y realidades* de J. M. Gorriti, donde hay relatos de una índole semejante a los que ella cultivara.

Estas lecturas, además de su interés por la búsqueda histórica -influencia de B. Mitre y de Vicente F. López,- fueron quizá la guía de la joven escritora. Pero su pasión vivificante recrea la receta de Palma, gracias a la observación

directa -influencia de los escritores fragmentarios del '80, entre otros Fray Mocho- y al reconocimiento del terreno en que sucedieron los acontecimientos -Los Andes, la selva misionera, la Patagonia-, además de la gracia imaginativa y del dominio del lenguaje utilizado.

Es posible señalar entonces, una armoniosa confluencia de lecturas, personalidades y propósitos interiores. Sin duda de los románticos europeos está la huella del amor a la naturaleza y al pasado; de Sarmiento con sus *Recuerdos de Provincia* y *Facundo* y de Lucio V. Mansilla con *Una excursión a los indios ranqueles*, la aproximación a lo telúrico, el reconocimiento paso a paso de la tierra y sus hombres, y el deseo de describir usos y costumbres autóctonos; de V. F. López la voluntad de "iniciar a nuestros pueblos en las antiguas tradiciones" (prólogo a *La novia del hereje*)⁴ para lo cual prefirió el testimonio oral al documento; de Fray Mocho, la seriedad en recoger los aspectos costumbristas, un lenguaje vivo y la intención humorística. Pero fue sin duda su padre quien prendió la primera llama del amor hacia esta tierra que lo cobijara y a sus primeros hacedores. Descubierta esta veta original y riquísima empezó la tarea que Julieta Gómez Paz ha clasificado como sigue, siempre atendiendo al contenido de sus relatos: cuentos tradicionales criollos, cuentos con indios, cuentos con negros esclavos, cuentos infantiles, cuentos con animales, relatos de viaje, artículos sobre temas históricos.⁵

4 Vicente Fidel LOPEZ define su propósito en el prólogo a *La novia del hereje*: "iniciar a nuestros pueblos en las antiguas tradiciones". Propósito al que se dedicó siempre, sumado a su interés por novelar la historia argentina desde el Virreinato hasta la entrada de San Martín en Lima. Su particular convicción histórica está claramente expuesta en la polémica con B. Mitre. V. Fidel López prefería el testimonio oral al documento, porque para él lo que interesa es que la historia se presente como cierta y natural por los hechos y por el particular enlace de sus movimientos.

5 Esta clasificación puede a su vez ampliarse si tenemos en cuenta el receptor. Todos los relatos de A.M.E. pueden ser leídos por jóvenes y adolescentes, además por el adulto que guste del relato ceñido, bien organizado, en que predomine la armoniosa disposición de las partes, la riqueza imaginativa y elocutiva.

A través de todos estos relatos se descubren elementos vinculadores que contribuyen a formar la especial identidad de la Argentina. Una identidad tejida híbridamente: españoles, indios, criollos e inmigrantes de diversa procedencia. Así también será el género que cultiva: un híbrido de historia y literatura. Las fronteras de los distintos géneros de la retórica clásica ya se han modificado y continúan modificándose y evidenciando cada vez más estos linderos dinámicos interactuantes. En suma, se asiste a una contaminación de los géneros que no responden ya a una sola categoría.

En el caso de la tradición, género que cultiva Ada María Elflein, se aglutinan no sólo elementos anecdóticos, aparentemente objetivos, ya que son narraciones contadas por un testigo o un protagonista y transmitidas oralmente a través del tiempo, sino también la visión particular y subjetiva, que al ser trasladadas a la forma fija agregan además la reflexión especular a la vez crítica y creadora.

Por otra parte en las dos primeras décadas del siglo -de 1905 a 1919 es la etapa de producción de Ada María Elflein- coexisten varias tendencias literarias en la Argentina -Realismo, Modernismo, Post-modernismo, Generación del Centenario- que se suelen enfrentar en los manuales como si existieran en el vacío, pero en la realidad comparten un mismo espacio y un mismo tiempo, se intercomunican y se influyen muchas veces más de lo que se piensa. Querer entonces inscribir la producción de A. M. Elflein sería vano, ya que no participa totalmente de ninguna de estas tendencias.

"Las series generacionales son un lecho de Procusto y siempre se corre el peligro, si no son manipuladas con gran sutileza, de establecer la apariencia de un proceso muy ordenado y hasta rígido que separa la literatura en armoniosos períodos y provoca sinópticos cuadros sinópticos".⁶

Sin duda en A. M. Elflein confluyen tanto elementos

6 Emir RODRIGUEZ MONEGAL. Tradición y renovación. En América Latina en su literatura. Coordinación e introducción de César Fernández Moreno. México, Siglo XXI editores, 1972.

tradicionales como renovadores. No se equivoca Emir Rodríguez Monegal cuando asevera que el signo que mejor caracteriza a las letras latinoamericanas de este siglo es la tradición de la ruptura; actitud que no es nueva, por otra parte, pues ya Sarmiento arremetió contra los discípulos de Bello con su apasionada defensa del lenguaje y del neologismo. A su vez el Modernismo aparece en las letras hispanoamericanas como una ruptura contra los epígonos del Romanticismo, actitud que vuelve a reiterarse cuando la Vanguardia rompe con los restos del Modernismo. Detrás de cada renovación, casi ritual, hay un cuestionamiento de la herencia inmediata, por eso el escritor se vuelca hacia el pasado en busca de antiguas y, ahora, raíces nuevamente percibidas y valoradas. De esta manera construye e instaura nuevas formas. En suma, ruptura y tradición, continuidad y renovación parecen términos antagónicos, pero están secreta e internamente ligados.

Retomando los aspectos que hasta ahora se han ido destacando podemos sintetizar reiterando que en la narrativa de A. M. Elflein prevalece una especie genérica que niega la frontera entre los géneros y que ésta es una de las características de la experimentación literaria de estos últimos años. Rescata además, entre otras, formas olvidadas como el folletín, el cuento popular y la anécdota circunstanciada. En sus relatos prevalecen las fuentes anecdóticas y las historias de experiencias que tienen sus raíces en el mundo, aún folklórico de la Argentina y también de América Latina. No sólo cuenta sobre lo que ha leído sino también sobre lo que ha visto y oído. Así como García Márquez elabora las historias que escuchó de labios de su abuela cuando era niño, así también A. M. Elflein teje sus relatos con las lecturas sobre Güemes, San Martín y las constantes luchas en este suelo, que escuchaba de boca de su padre, un emigrado alemán. Porque, en realidad, como diría Valle Inclán "las cosas no son como las vemos sino como las recordamos". Así sucede en A. M. Elflein y en muchos otros escritores: la memoria es el punto de partida de la fantasía, mundo mágico en el que los recuerdos y las invenciones establecen el reino de la ambigüedad. En donde las verdades son siempre a medias, relativas, porque "la recomposición del pasado que opera la literatura es siempre falaz juzgada en términos de objetivi-

dad histórica" confirma Vargas Llosa.⁷

La tradición como forma literaria le confiere a la verdad histórica una existencia posible y una función propia: rescatar una parte importante de nuestra memoria. Es el refugio de la identidad de unos hombres, unos hechos, un suelo, en un tiempo que elude y a la vez alude la precisa circunstanciación. Pues, aunque los datos se precisen en el tiempo (la historia), gracias a la ficción narrativa se transforman en paradigmáticos (la literatura), y por ello se inscriben en un tiempo desplazado del real, un tiempo absoluto, épico y ejemplar.

En suma, la verdad histórica es necesaria para recuperar lo que fuimos ya que es el testimonio de un pasado noble y heroico y la ficción es necesaria porque a través del pasado alimenta el presente y elabora un posible futuro.

¿Por qué justamente Ada María Elflein en este Congreso cuyo tema es la periodización literaria? Evidentemente, la periodización es un criterio ordenador retrospectivo que, desde nuestro óptimo punto de mira permitiría aglutinar segmentos culturales que evidencien semejantes fines y propósitos y semejantes modos formales de construcción. Ahora bien, si nos ceñimos al segmento cultural 1905-1919, etapa de producción plena de la autora, y mencionamos algunos de los libros significativos, en poesía y prosa, de ese período podremos llegar a algunas conclusiones.

Recuerdo aquí algunos títulos: 1905, *Cantos de Vida y Esperanza* de Rubén Darío, el mismo año de L. Lugones *La guerra gaucha* y *Los crepúsculos del jardín* y de H. Quiroga, *Los perseguidos*. 1906, del mismo Lugones *Las fuerzas extrañas* y de Roberto J. Payró *El casamiento de Laucha*. Al año siguiente E. Banchs publica su primer libro *Las Barcas* y en 1908 *El libro de los elogios*; ese mismo año Payró publica *Pago chico* y la colección de cuentos *Violines y toneles*.

7 Mario VARGAS LLOSA. "El poder de la mentira". En La Nación, 19 de agosto de 1987.

En 1909 aparece *El cascabel del Halcón* de Banchs y el *Lunario sentimental* de Lugones al que seguirá las *Odas seculares* de 1910, y *Las divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* de Payró, y en 1911 Banchs publicará *La Urna*. Años más tarde, aparecerán *Los Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917), *Los Cuentos de la selva* (1919) y *Anaconda* (1921) de Horacio Quiroga.

Esta simple enumeración evidencia diferentes tendencias, no sólo entre la poesía y la prosa, sino también en un mismo autor y en un mismo discurso. Influencias, renovaciones e innovaciones conviven en el texto.

Por su parte A. M. Elflein, inserta en esta realidad, elige un camino personal. Su modo de acercarse a la realidad presente -como lo hicieron Payró o Quiroga- es recuperar el pasado, ya sea por propia convicción o por la impronta de sus maestros; de allí el género que cultiva, la tradición. Y en este acercamiento al presente elige como punto de mira un nuevo lector: los jóvenes y para ellos escribe. En ambos casos correcta adecuación de pensamiento y de acción, ya que para proyectar el futuro hay que conocer el pasado a través de un lúcido presente actuante. También el de Ada María Elflein fue un lúcido presente. Por eso vale la pena recuperar su nombre y su obra para la literatura.

Universidad Nacional de Cuyo

JOSE PEDRONI
DESDE EL MODERNISMO HASTA LA CONFORMACION DE UNA
PERSONALIDAD PROPIA EN LA POESIA ARGENTINA

Ana Isabel Copes
Elba Guntern de Lamagni

Introducción

El objetivo del presente trabajo es demostrar, en la medida de lo posible, la no adhesión de la poesía de José Pedroni a un período determinado dentro de la literatura argentina.

A pesar de que su producción poética abarca casi cinco décadas (desde 1920 a 1967), y en ella se puede advertir una relación entre "lo que se dice" y "cómo se lo dice", no fue la preocupación del poeta fijarse como meta la estilización.

Recorriendo en espectro temático de la poesía de José Pedroni, donde hallamos entre otros, la libertad, la justicia, la solidaridad, el amor, la paz, el trabajo, observamos que hay una búsqueda de esencias, de su propio perfil que se sintetiza en un solo concepto: la **universalidad**.

El Modernismo en Pedroni: "La Divina Sed"

Si realizamos una lectura atenta de la obra completa de José Pedroni desde sus primeras publicaciones (1920), es posible comprender una marcada evolución hacia el paulatino desprendimiento de toda circunscripción a determinadas tendencias literarias.

Sin embargo, su primer libro, *La divina sed*¹, "proscrito por su propio autor", según palabras de su propia esposa, evidencia un marcado apego por las formas modernistas, comunes aún entre algunos de los poetas de la época.

La anécdota es mínima, como por ejemplo en los poemas "La flauta del sátiro", "De día" o "Las vírgenes blancas". Sin confesar la evasión que el poeta modernista realiza hacia épocas en que su labor fue valorada frente al positivismo reinante, comparte el refugio en el universo del mito y la fábula. No parte de un conocimiento real: la base es netamente libresca:

"Porque en su amor encuentro la curativa malva
/para eludir la insania satírica de Hamlet / y hacer
como una aurora /mi noche que era calva /mi
noche que habitaban las brujas de Macbeth."²

Ligado a la característica antes apuntada, surge el exotismo del paisaje a fin de crear incluso ese clima de atemporalidad:

"Plenilunio vernal. Ni un movimiento / se nota
en la tersura de la linfa / tranquila del Peneo.
Hace un momento / que en su riva silente hay
una ninfa. /Ligeramente pálida la luna /en el azul
monócromo se ahonda / y a su nostalgia láctea
se le aduna / la gran melancolía de la fronda."³

1 José PEDRONI. La divina sed. Rosario, Talleres de Emilio Fenner, 1920.

2-----Op. cit., "El encanto de tus ojos", p. 18.

3-----Op. cit., "La flauta del sátiro", p. 10.

No debe buscarse en esa evasión de Pedroni intención recóndita alguna; simplemente en muchos casos se quiere subyugar los sentidos por medio de evocaciones sensuales:

"Dime que todavía está en acecho / el sátiro de amor, que en la explanada, /dando caza a la dríada asustada /le mordía el pezón rojo del pecho."⁴

El amor a la elegancia se hace presente en la alusión a elementos ornamentales y exóticos, así como en la descripción de ambientes suntuosos ("góndola de marfil", "mármol anémico y pulcro", "sien ambarina", "estatua alabastrina", "cabellos como hilos de plata", "alfanjes de marfil", "cama de caoba", "y se volvieron perlas las gotas de rocío", "vasto jardín de tu imperio").

Esto conduce a una guerra hacia el prosaísmo de léxico y de intención; entre los términos seleccionados aparecen: dromedario, crisálida, sibilinas, aura, lebrel, luciérnagas, riva, ducal, náyades, dríadas, panida, linfa, ninfa, Panículas, glauco, lontana, fontana, gárgolas, entre otros.

La profusa adjetivación es uno de los rasgos más característicos de "su" modernismo; ella constituye además la base de las diversas imágenes:

"Una sinfonía muy lenta y muy grave / lloraban las lenguas cansadas del clave / vetusto del coro. La ojiva vertía /al pie de las aras un rayo violeta /de luz que espectraba la faz imperfecta/ del muerto divino.../ Suspenso en el óleo de un vaso sufría / la exigua cerilla de la eucaristía / inmóviles y mudas a un ansia secreta / unánime y mártir de vírgenes pálidas/ fingían llorarle las velas votivas / de lágrimas densas, calientes, furtivas / y blancas y cálidas..."⁵

4-----Op. cit., "Al dios Pan", p. 23.

5-----Op. cit., "La última misa", p. 7.

Asimismo, aparecen los temas preferidos por los modernistas, entre ellos:

El mundo clásico, en especial Grecia:

"En la continuidad de la pelea/por la conquista eterna del Toisón,/yo quiero una mujer que cual Medea/me inflame de valor como a Jasón./No quiero ser un Hércules de idea/y dejar que una Onfala me dé caza/para olvidar el cuerno de Nemea/y la manera de empuñar la maza."⁶

El pasado histórico a través de su evocación en países orientales:

"panículas tibias de lises de Oriente / de claras-corolas y azules pistilos / de lises que ofrecen las rivas del Nilo, / traslúcidas fingen sus manos olientes."⁷

Pedroni, como poeta modernista que se considera "ciudadano del mundo", desecha los temas filosófico-sociales, la religión cristiana, la patria y el país natal, preocupaciones que sí aparecerán en su producción posterior.

Emplea además algunos símbolos que sugieren aristocracia y refinamiento:

El cisne:

"Gargantas flexibles de cisnes soñados / en lagos ignotos de undísonas linfas, / semejan los brazos de todas las ninfas: / desnudos, perfectos, redondos, nevados."⁸

6-----Op. cit., "Réplica", p. 30.

7-----Op. cit., "Las vírgenes blancas", p. 38.

8 Idem.

La flor de lis:

"Cuando en las horas tibias de señoriales lises / renuevas en tu / piano sintiéndote feliz, / esa romanza alegre del tiempo de los luses / que te enseñó la abuela de la peluca gris."⁹

Las flores exóticas: "Nunca esos lirios, en un gesto breve, / una boca ducal quiso besarlos."¹⁰ "Aquí es la juventud. Aquí se encuentran / en dócil primavera / la rosa de Borbón y el lys de nieve."¹¹

El ritmo, la más importante renovación propuesta por el Modernismo, está apuntalado por recursos tales como: **hipérbaton, interrogaciones retóricas, exclamaciones con valor emotivo, construcciones anafóricas y paralelismos.** Dichos recursos -abandonados en su mayoría por Pedroni en su producción posterior- ejemplifican la voluntad de hacer del poema un todo rítmico, una melodía en la que las artes se conjugan para subyugar a los sentidos.¹²

En poemas como: "Propósito", "Cielo de una mañana de invierno", "La elegida", "La hora encantada", "Amenaza", "Enfermedad divina", "La divina sed", "Los buscadores de oro", aparecen además; influencias románticas, tal como sucedía entre algunos poetas de la época.

Cierto aire eglógico se hace presente en "La campiña dormida", donde aparece la figura de un "viejito de barbas patriarcales", posible antecedente del Milón de *La gota de agua*. El motivo del pastor es retomado también en otro poema: "Luminosa".

El creador, consciente de la artificiosidad de sus primeros ensayos literarios, decide negar *La divina sed* como

9-----Op. cit., "El encanto de tu boca", p. 52.

10-----Op. cit., "Postales", p. 15.

11-----Op. cit., "Desesperación", p. 67.

12 Como se puede observar en los poemas: "La flauta del sátiro", "Himno de amor", "Amenaza", "Postales".

parte de su producción poética y la excluye de sus obras completas. Sin embargo, no es lícito desconocerla pues el solo título revela ya la ansiedad de su incolmada vocación poética y despierta en él una sed divina de perfección. Sirve para exteriorizar su anhelo y aspiración eternos de belleza que se harán presentes en producciones posteriores, cuando logre un estilo propio que conformará su verdadera fisonomía poética.

Poco se sabe acerca de sus lecturas por esa época, aunque sí puede afirmarse que fue autodidacto en el cabal sentido de la palabra y que si adhirió a Darío o Bécquer (las citas figuran en el libro), su propia necesidad artística lo llevó luego a mantenerse conscientemente alejado de posturas en boga.

"La Gota de Agua": hacia la originalidad.

En la primera edición de su *Obra poética*, Pedroni hace la siguiente advertencia:

"Téngase a esta selección, con las correcciones y variantes que en ella aparecen, como definitiva de la obra del autor hasta el presente. Las producciones que faltan no volverán a publicarse. Se ha respetado el orden de aparición de los trabajos, y sólo por exigencias de tema algunos de ellos han sido ubicados en el título correspondiente."¹³

Es así como *La gota de agua* - 1923-¹⁴ fue considerado su primer libro.

El propósito de su advertencia fue respetado por el homenaje de características internacionales que durante

13 José PEDRONI. Obra poética. Rosario, Editorial Constancio C. Vigil, 1969. Tomo I, p. 4.

14-----Op. cit., La gota de agua. Tomo I, p. p. 22/43.

una semana se le tributara en Esperanza, en octubre de 1953, en celebración de los treinta años de la aparición de dicho libro.

En *La gota de agua*, cuyo estilo es simple y musical, siguen presentes rescoldos de sus influencias anteriores.

Es posible leer en la "Dedicatoria", una explicación de la elección de asuntos pastoriles que resultan de estados de una conciencia culta.

Se nota desde luego la influencia ejercida por las lecturas: muchas escenas no fueron sugeridas por la realidad, sino por los libros. A pesar de que el paisaje que pinta no corresponde a nuestro medio, Pedroni logra dar colorido y animación a esos temas tan viejos en la literatura de habla hispana, como son los amores del pastor y la zagala:

"Y siento un gran deseo de amar una pastora /por quien, sin conocerla, mi corazón ya llora. / Oh Milón, una íntima voz me manifiesta /que bailaremos juntos en la primera fiesta."¹⁶

Asimismo, la espontaneidad del sentimiento y el amor a la naturaleza afloran con primitiva sencillez:

"Un día y otro día, entre arroyo y montaña / yo segaré la alfalfa con mi primer guadaña."¹⁷

Las características antes apuntadas podrían catalogar a Pedroni como un poeta eglógico, siguiendo una línea en la que ya se inscribían Luis Franco y Enrique Banchs en algunas de sus composiciones. Sin embargo, la plasmación del mundo pastoril (con sus personajes, escenas, vocabulario, etc) no se retomará en su producción posterior.

Fuera de las composiciones aludidas, evidencia una

15-----Ibidem, "Dedicatoria". Tomo I, p. 23.

16-----Ibidem, "El sueño eglógico". Tomo I p. 28.

17 -----Ibidem, "La primera yugada". Tomo I p. 35.

postura original directamente relacionada con la personalidad poética que irá conformando en el resto de su obra. Son ejemplos de ellos: "La gota de agua", "Canto a la lluvia", "Palabras a la ovejita sola", "Palabras al caballito de la noria", "Palabras a la muchachita muda", "Juguetería" y "Gitana".

Por lo dicho anteriormente podemos afirmar que no se trata de un libro definitivo, donde si bien no hay un poeta ya realizado, existe por lo menos un loable propósito de originalidad, sustancia no siempre a mano entre los escritores del momento.

Así lo considera la crítica de sus coetáneos y el propio autor, quien expresa en el "Prólogo" de su próximo libro, *Gracia plena* (1925):

"El otro libro mío fue una niña confiada / que salía a la calle con la cara mojada. / Este, es la misma niña volviendo a su morada; / Pero toda abstraída, pero toda empolvada."¹⁸

El camino hacia una poética independiente: de "Gracia plena" a "Otros poemas"

Todos sabemos que los poetas que se destacan entre 1922 y 1930 pueden considerarse una "promoción", según la definición de Raúl González Tuñón¹⁹, debido a la congregación de un grupo donde no existe la uniformidad creativa o la sujeción a normas rígidas del pensamiento estético. De allí parte Pedroni. El comparte con sus coetáneos circunstancias políticas, sociales y filosóficas, pero saldrá a la búsqueda de una poesía de verdadero lirismo, libre de toda rigidez retórica.

18-----Gracia plena, "Prólogo", en *Obra poética*. Rosario, Ed. Constancio C. Vigil, 1969. T. I, p. 47.

19 AUTORES VARIOS. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina, 1980. T. II, p. 73.

postura original directamente relacionada con la personalidad poética que irá conformando en el resto de su obra. Son ejemplos de ellos: "La gota de agua", "Canto a la lluvia", "Palabras a la ovejita sola", "Palabras al caballito de la noria", "Palabras a la muchachita muda", "Juguetería" y "Gitana".

Por lo dicho anteriormente podemos afirmar que no se trata de un libro definitivo, donde si bien no hay un poeta ya realizado, existe por lo menos un loable propósito de originalidad, sustancia no siempre a mano entre los escritores del momento.

Así lo considera la crítica de sus coetáneos y el propio autor, quien expresa en el "Prólogo" de su próximo libro, *Gracia plena* (1925):

"El otro libro mío fue una niña confiada / que salía a la calle con la cara mojada. / Este, es la misma niña volviendo a su morada; / Pero toda abstraída, pero toda empolvada."¹⁸

El camino hacia una poética independiente: de "Gracia plena" a "Otros poemas"

Todos sabemos que los poetas que se destacan entre 1922 y 1930 pueden considerarse una "promoción", según la definición de Raúl González Tuñón¹⁹, debido a la congregación de un grupo donde no existe la uniformidad creativa o la sujeción a normas rígidas del pensamiento estético. De allí parte Pedroni. El comparte con sus coetáneos circunstancias políticas, sociales y filosóficas, pero saldrá a la búsqueda de una poesía de verdadero lirismo, libre de toda rigidez retórica.

18-----Gracia plena, "Prólogo", en *Obra poética*. Rosario, Ed. Constancio C. Vigil, 1969. T. I, p. 47.

19 AUTORES VARIOS. Historia de la literatura argentina. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina, 1980. T. II, p. 73.

Más allá de la problemática de Boedo y Florida que comienza a sentirse por estos años, el creador nos da en éste, su primer libro sin influencias detectables, una poesía hondamente subjetiva, íntima, con un lenguaje sin afectaciones ni retóricas y cuyo vocabulario ha perdido toda referencia fuera del lenguaje cotidiano.

La parte más representativa de esta obra es la que celebra el misterio de la maternidad. La validez de estos poemas reside en la humanidad de sus temas y en la sincera emoción que los origina.

Pedroni realiza holgadamente la meta propuesta en el "Credo":

"Creo en la luz, que es pura / y en el agua, que es casta, y en el sol, / y en la sombra cordial que se derrama / con la dulzura de tu corazón."²⁰

Por otra parte, el mismo Pedroni da cuenta de lo expresado anteriormente al declarar que:

"El hombre, nuestro hombre no se encuentra en nuestro primer libro:

"La gota de agua". Este es un libro libresco. El hombre argentino aparece en *Gracia plena*, no obstante estar dedicado este libro casi totalmente a la exaltación de la maternidad / que es universal."²¹

Hacia el '30, en el campo de lo literario parece cerrarse un período al cesar la publicación de la revista *Martín Fierro*. Sin embargo, martinfierristas y boedistas por ese entonces han logrado ya su madurez poética.

Por su parte, la *Novísima poesía argentina* (antología de los poetas jóvenes 1928-1931) pretende dar a conocer

20 José PEDRONI. Gracia plena, "Credo", en Obra poética. Rosario, Ed. Constancio C. Vigil, 1969. T. I, p. 48.

21 ARCHIVO GENERAL DE PROVINCIA DE SANTA FE. Carpeta I, folio 17.

los caminos de una nueva generación de poetas. Las líneas, no obstante, son y seguirán siendo diversas.

Por el otro lado, algunos poetas, entre los que se incluye Pedroni, producen en el interior una poesía altamente significativa y desligada de Buenos Aires. Así, en *Poemas y palabras* -1935-²² diferentes son las preocupaciones, pero siempre dentro de la problemática cotidiana del hombre. Canta en esta forma a su niñez inolvidable, a su hogar humilde, a la abnegación de su madre, a la herramienta del padre, al entierro del abuelo, a la paciente y rústica mesa de su casa paterna, al nacimiento de su ciudad, a la mujer de su ensoñación, a las vicisitudes de la conscripción.

Lo cierto es que en toda esa polifacética gama, se advierte ya la unidad de un estilo peculiar que habiéndose perfilado de manera inconfundible desde *Gracia plena*, se afirma aquí y hace casi imposible precisar influencias foráneas.

Al igual que otros poetas del interior, Pedroni ha sabido buscarse a sí mismo y crearse su propio mundo volcado en sus versos, sin caer en un clasicismo fuera de moda ni en un vanguardismo esnobista.

Federico García Lorca estuvo en el país desde octubre de 1933 hasta mayo de 1934. La ola de entusiasmo que despertó su presencia inspiró a Pedroni, quien publicó su libro *Diez mujeres* -1937-²³ de neto corte lorquiano, sobre todo del Lorca del *Romancero gitano*. Son diez romances donde están presentes las gitanas, la luna, los ojos claros:

"Gitanas adormecidas /tienen las faldas mezcladas.
/¡Ay, que se llevan tu nombre, / tu nombre de
dos palabras!"²⁴

"Lo que le falta a la luna / lo tiene de sobra ella:

22 José PEDRONI. Obra poética, Poemas y palabras. Rosario, Ed. Constancio C. Vigil. T. I, p.p. 108/196.

23-----Op. cit., Diez mujeres. T. I, pp. 197/232.

24-----Ibidem, "Romance de Ana María". T. I, p. 199.

/claro de luna su frente; / anuncio lunar sus pier-
nas"25

"Nadie tenía en el pueblo /su frente de luna clara,
/nadie sus hermosos dientes, / nadie sus ojos de
agua."26

Según declaraciones de su esposa: "Leyó mucho a los españoles, a los poetas de su tiempo y a los iniciados que le mandaban sus escritos. Temía sufrir influencias, como lo influyó tanto Lorca en *Diez mujeres*, precisamente porque la lectura lo apasionaba."27 Además agrega que el mismo Pedroni reconoció que esos poemas estaban influidos por la lectura del García Lorca, "pero cuando así lo advirtió el libro ya estaba publicado."

Hacia el '40, comienza a conocerse una nueva promoción poética: "el grupo neorromántico o generación del '40", cuyos rasgos principales fueron: *el lirismo, *el tono elegíaco, *el nacionalismo y *la ausencia de innovación formal.

Por estos años, Pedroni publica dos libros: *El pan nuestro* -1941-28 y *Nueve cantos* -1944-29.

En el primero de ellos, retoma el camino anterior a *Diez mujeres* y su mirada se vuelve a su alrededor; le canta a los trabajadores, como así lo anuncia en "Génesis", poema que hace las veces de prólogo en este libro: "Lector, todos los versos que este poema encierra / a hurtadillas los hice y a saltos de emoción / en una vieja fábrica -que es un temblor

25-----Ibidem, "Romance de la mujer que espera", T. I, p. 218.

26-----Ibidem, "Romance de mi primera novia", T. I, p. 206.

27 Enrique BUTTI. Una visita a Elena Pedroni, en Suplemento de 'El Litoral'. Santa Fe, 4 de febrero de 1984.

28 José PEDRONI. Obra poética, El pan nuestro. Rosario, Ed. Constancio C. vigil, 1969. T. I, p.p. 233/314.

29-----Op. cit., Nueve cantos. T. I, pp. 315/321.

de tierra-, / con la sola presencia de un retrato al carbón."³⁰ Está constituido por composiciones disímiles, a nuestro juicio de valor dispar, en las que el centro lo conforman el trabajo y el esfuerzo cotidiano para ganar "el pan".

Aparece ya la preocupación por algunos de los elementos que cotidianamente "viven" junto al trabajador ("Muela esmeril", "Sierra", "Versos a la máquina de escribir", "Palabras a la caja de hierro", "Serenos y máquina", "Máquina de coser"), material que servirá de sustancia a *El nivel y su lágrima* (1963).

Paralelamente, en algunas composiciones ("Paga", "Taberna", "Serenos y Dios", entre otras), es dable rastrear la intención social y fundamentalmente humana que prefigura la problemática medular de sus últimas obras.

En el segundo (*Nueve cantos*), fructifica la inquietud ya declarada en el poema "Génesis" antes citado:

"Es Aarón el salteño, capitán sin espada, / que hasta la pampa nueva, de la Europa cansada, / trajo los hombres rubios que sabían arar. / ¡Veinte años frente a frente! / Sin serlo, de su estirpe yo soy el descendiente. / Sin serlo, yo soy uno de los que fue a buscar."³¹

"Se trata ahora de poemas dedicados a exaltar la colonización; vibra el espíritu de una estirpe heroica, de abuelos y padres todavía sudorosos, creando la ejemplaridad tesonera y viril que los hijos deben continuar"³²

¡Salud, Gustavo Cochet! / salud en Esperanza,

30-----El pan nuestro, "Génesis", en Obra poética.
Rosario, Ed. Constancio C. Vigil, 1969. T. I, p. 235.

31-----Idem.

32 AUTORES VARIOS. Diccionario de la literatura latinoamericana. Argentina. Washington D.C., Unión Panamericana, Secretaría General de la O.E.A., 1961 p. 357.

que se alegra a tus pies / (...) /Salud en Esperanza
-te digo-. Tuya es: de tu mujer e hijo, felices
todos tres."³³

Como puede advertirse, si bien hay una preocupación incipiente por la búsqueda de las raíces que podría ligarse a la intención nacionalista de la gente del '40, dicha búsqueda se restringe a los definidos límites de su comarca: Esperanza, y será desarrollada plenamente en su siguiente libro.

Así, más allá de la división sufrida por la generación neorromántica hacia el año 1945, y que produce a partir de dicha fecha la posibilidad de no pocos caminos literarios que carecen de la homogeneidad de años anteriores (recuérdese la escisión en invencionistas y surrealistas, con sus variantes, y creacionistas, como así también las diferentes revistas literarias a través de las cuales se expresaron), Pedroni publica en 1956, *Monsieur Jaquin*³⁴, consagrado definitivamente a su terruño, a los hombres, al trabajo, a la paz, a la justicia y a la igualdad social:

"Con tu nacimiento se alegró la tierra. / Fue el
día de la Virgen. / No fue un día cualquiera. /
Júbilo de campanas / a lo largo de América. /
Fue el ocho de setiembre. / Alabado sea. / Hombres
y mujeres habían llegado / de lejanas tierras. /
(...) / Bajo un árbol los hombres / se reparten
la tierra."³⁵

En este libro no necesita emitir protestas ni amenazas, sino sencillamente mostrar cuán hermosa y fructífera es la solidaridad humana, en la armonía y en el ejercicio justo de la capacidad individual: "Los unos no pueden disponer

33 José PEDRONI. Nueve cantos, "Saludo a Gustavo Cochet", en Obra poética. Rosario, Ed. Constancio C. Vigil, 1969. T. I, p. 320.

34 -----Obra poética, 'Monsieur Jaquin.. Rosario. Ed. Constancio C. Vigil. Tomo II, pp. 5/100.

35 -----Ibidem. "Nacimiento de esperanza", T. II, p. 40.

que se alegra a tus pies / (...) /Salud en Esperanza
-te digo-. Tuya es: de tu mujer e hijo, felices
todos tres."³³

Como puede advertirse, si bien hay una preocupación incipiente por la búsqueda de las raíces que podría ligarse a la intención nacionalista de la gente del '40, dicha búsqueda se restringe a los definidos límites de su comarca: Esperanza, y será desarrollada plenamente en su siguiente libro.

Así, más allá de la división sufrida por la generación neorromántica hacia el año 1945, y que produce a partir de dicha fecha la posibilidad de no pocos caminos literarios que carecen de la homogeneidad de años anteriores (recuérdese la escisión en invencionistas y surrealistas, con sus variantes, y creacionistas, como así también las diferentes revistas literarias a través de las cuales se expresaron), Pedroni publica en 1956, *Monsieur Jaquin*³⁴, consagrado definitivamente a su terruño, a los hombres, al trabajo, a la paz, a la justicia y a la igualdad social:

"Con tu nacimiento se alegró la tierra. / Fue el día de la Virgen. / No fue un día cualquiera. / Júbilo de campanas / a lo largo de América. / Fue el ocho de setiembre. / Alabado sea. / Hombres y mujeres habían llegado / de lejanas tierras. / (...) / Bajo un árbol los hombres / se reparten la tierra."³⁵

En este libro no necesita emitir protestas ni amenazas, sino sencillamente mostrar cuán hermosa y fructífera es la solidaridad humana, en la armonía y en el ejercicio justo de la capacidad individual: "Los unos no pueden disponer

33 José PEDRONI. Nueve cantos, "Saludo a Gustavo Cochet", en Obra poética. Rosario, Ed. Constancio C. Vigil, 1969. T. I, p. 320.

34 -----Obra poética, "Monsieur Jaquin". Rosario. Ed. Constancio C. Vigil. Tomo II, pp. 5/100.

35 -----Ibidem. "Nacimiento de esperanza", T. II, p. 40.

sin el consentimiento de los otros", nos dice en su poema "Teodoro Meurzet"³⁶.

Pedroni completa así el ciclo iniciado con *El pan nuestro*, donde su poesía no obedece a programas de lucha o intereses de clase: no es por lo tanto proletaria. Dado que no persigue reivindicaciones sociales ni ninguna especie de redentorismo de solapada política, no es tampoco socialista a pesar de que, según palabras del propio autor: "La poesía debe tener una función. Hasta una flor tiene una función social."³⁷

Con posterioridad a la candidatura de Frondizi (que echa por tierra las esperanzas de un gobierno nacional y popular), la producción poética se enriquece al hacer suyas las experiencias, ilusiones y fracasos. Deviene así una poesía más abierta y menos forzada, tendiente a lograr un equilibrio entre posiciones estéticas e ideológicas. Es un período que puede ser considerado como de síntesis, en virtud de la confluencia de posturas estéticas y existenciales. En ella se pretende además consolidar rasgos poéticos que se proyectaban como peculiares del proceso cultural argentino. El acento se coloca ahora en la experiencia creadora y en la necesidad de expresión y comunicación.

Según Francisco Urondo:

"La nueva poesía (...) tiende a procurar un lenguaje propio que nace justamente de un ejercicio compartido de la realidad, y tal vez de una necesidad de objetivarla (...) designándola, incorporándola al poema y, por tanto, signando nuestra cultura."³⁸

Es durante este lapso cuando Pedroni publica cuatro

36-----Ibidem, "Teodoro Meurzet". T. II, p. 63.

37 Enrique BUTTI, Op. cit.

38 Francisco URONDO, Veinte años de poesía argentina (1949-1960). Buenos Aires, Galerna, 1968. p. 87.

libros: *Cantos del hombre* -1960-³⁹, *Canto a Cuba* -1960-⁴⁰, *La hoja voladora* -1961-⁴¹ y *El nivel y su lágrima* -1963-⁴².

En coincidencia con cierta poesía de la época, que trata de interpretar al mundo y procurar su modificación, nuestro poeta manifiesta una apertura más universal, como él mismo lo declara:

"Para comprenderme mejor, quiero que me ubique como un poeta que ya ha salido de su piel y comparte el drama de la humanidad, y especialmente el del mundo que lo rodea, dentro del cual es actor y testigo. Me regocijo de los hechos buenos tanto como me desespero de los errores e injusticias, sea cual fuere el lugar donde tales cosas ocurran."⁴³

Dicha apertura se hace evidente desde el primero de los libros anotados (*Cantos del hombre*), a través de dos caminos:

En poemas como: "A Ethel Rosenberg", "Saludo a Waldo Frank", "25 de Mayo de 1947", "Palabras al Pandit Nehrú", "El niño de Guatemala", donde parte de personajes y hechos concretos situados -repetimos- más allá de los límites de su comarca.

En cambio, en poemas como: "La mesa de la paz", "Canto al ciudadano del mundo", "Canto al compañero de ruta", "El edificio", abriga la esperanza en un mundo mejor, un mundo de paz y de libertad, que según su particular

39 José PEDRONI. Obra poética, Cantos del hombre. Rosario, Ed. Constancio, C. Vigil, 1969. T. II, pp. 101/179.

40-----Op. cit., Canto a Cuba. T. II, pp. 181 196.

41-----Op. cit., La hoja voladora. T. II, pp. 197/240.

42-----Op. cit., El nivel y su lágrima. T. II pp. 241/310.

43 Enrique BUTTI, Op. cit.

cosmovisión, sólo será posible si los hombres logran purificar su egoísmo individualista, merced a una mayor solidaridad:

"Por el fresco camino / del agua en libertad / (...) / hacia donde reclama la paloma está la mesa de la paz. / (...) / Hacia el lado del día hay que buscarla, / donde la flor se da. / (...) /Tira el arma en la hierba mancillada / de sangre y alquitrán."⁴⁴

A pesar de que en *Canto a Cuba*, se evidencia una marcada carga ideológica de profunda humanidad, quizás un tanto más explícita que en el resto de su poética, siempre lo estético está por encima de lo político o lo ideológico partidario.

En *La hoja voladora*, retoma la búsqueda de lo nacional, entroncada con las inquietudes que desde décadas pasadas ya aparecían en una de las líneas de la poesía, a través de una figura consular: Sarmiento. Esta temática no es nueva en Pedroni, puesto que ya la había desarrollado en "Las Malvinas" y en "Canto a la patria"⁴⁵.

En *El nivel y su lágrima*, como ya lo mencionáramos anteriormente, rescata los elementos que conviven a diario con el trabajador: Destornillador, Escuadra, Nivel, Martillo, Guadaña, Arado, Cosas, entre otros. Elementos todos igualmente prosaicos, pero que el cantor logra elevar al ámbito de lo sublime a través de la poesía.

En este libro el autor se repliega sobre sí mismo, circunscribiéndose a lo cercano y abandonando por ende la problemática netamente universal que caracterizó -como dijimos- composiciones anteriores. Así, se puede considerar una transición con respecto a sus últimos poemas: "André Martinet" -1964-, "Nguyen van Troi" -1965-, "Los hombres grandes" -1966- y "La bicicleta con alas" -1967-⁴⁶, en los

44 José, PEDRONI. Cantos del hombre, "La mesa de la paz", en Obra poética. Rosario, Editorial Constancio C. Vigil, 1969. T. II, pp. 120/122.

45-----Ibidem, "Las Malvinas", "Canto a la patria", T. II, pp. 171/173.

46-----Obra poética, Otros poemas. Rosario, Ed. Constancio C. Vigil, 1969. T. II, pp. 311/341.

que nuevamente su mirada, hondamente humana, se vuelca hacia el universo.

Poesía y poeta: reflexiones de José Pedroni

A excepción de su primer libro, *La divina sed*, y de *La gota de gua*, con las salvedades apuntadas oportunamente, Pedroni (sobre todo a partir de *Gracia plena*), emprende su propio derrotero a través de casi cincuenta años de búsqueda de su personalidad poética. Es simplemente un poeta, "el hermano luminoso", como lo llamó Lugones, cantor del hombre y de su mundo, de la tierra y de sus demandas, del amor y el trabajo, de la paz y de la solidaridad. El mismo lo confiesa:

"Doce libros de versos y ninguno de otro género (...) sin tentaciones extrañas dan fe de cuanto creemos conocer de nosotros mismos. El poeta, a nuestro ver, es un ser candoroso, sufriente y valeroso al mismo tiempo, dueño de poderosas intuiciones, que vive sumergido en un mundo íntimo, donde tiene sus sustancias; pero con el pensamiento puesto en el exterior, porque desea que sus vivencias personales trasciendan y triunfen del olvido."⁴⁷.

47-----Discurso pronunciado en la S.A.D.E.
Junio de 1967. Resulta muy interesante además reproducir las reflexiones que Pedroni efectuara acerca del hecho poético, las líneas de la poesía argentina y su postura respecto de ellas:

"La poesía se origina en la emoción donde el sujeto goza o padece, y ésta usa del lenguaje musical para desahogarse y hacerse presente transfigurada en belleza. Tampoco la voluntad o la reflexión cuentan en el hecho poético; antes bien, son éstas presiones desfiguradoras, porque la poesía nace del alma del poeta y tiene la pureza de la lágrima.

Asimismo, "esta dicho que el arte no se puede crear en el vacío. Se vale de estímulos, de excitantes exteriores. Pero también es cierto que no todo fenómeno de la creación, que es de orden simpático, tiene la misma fisonomía. La inquietud social, que está originada por un fuerte amor y por la atracción que su peripecia ejerce sobre el ánimo del poeta, crea la poesía comprometida. La contraparte de ésta es

En cuanto a su lenguaje, hace suyas las palabras de Neruda: "Pienso que es mucho más fácil escribir poesía difícil que poesía sencilla", y agrega:

"damos fe de que es así (...) porque siempre la hemos compuesto con el lenguaje cotidiano, espeso y caliente que anda por la calle (...); el arte tiene un destinatario que es el pueblo (...) y la gloria del poeta consiste en ser cantado en la calle por un hombre que se cree autor de lo que canta."⁴⁸
 "(...) Porque estoy hecho a la idea de que es el medio quien crea a sus poetas, y consiguientemente, es el hombre quien memoriza aquello que ha de perdurar, porque se reconoce en cuerpo y alma en la voz del que canta."⁴⁹

Conclusión:

Hasta aquí hemos tratado de mostrar cómo Pedroni, partiendo de una lírica fuertemente influida por el modernismo y, en menor grado, por el romanticismo y cierto clasicismo

la poesía viciosa de soledad, que sólo atiende a su intimidad dolorosa y que suele usar el hermetismo pedante para expresarse. En el otro extremo se encuentra el poema tendencioso, mensajero de idea, que descuida la emoción, y que al faltarle esa virginidad original se pierde totalmente, aun cuando está inspirado en el móvil nobilísimo de ser útil al hombre."

Pedroni se encarga de aclarar el mote de poeta social con que a veces se lo ha tildado: "Un crítico prevenido o mal dispuesto con la poesía social, confundiría con pasión política la pasión de bien público que nace del descubrimiento del pueblo que hace el artista, de una incontenible necesidad de darse a la lucha desinteresada por medio de la palabra y de una exaltada capacidad de amar: condiciones sin las cuales la poesía social no existe." (Poesía y poesía social, conferencia pronunciada en la Peña "Romulo Etcheverry". Mar del Plata, 30 de marzo de 1967).

48 José PEDRONI. Ibidem.

49 Enrique BUTTI. Op. cit.

decadente, evolucionó hacia un canto de temática y lenguaje propios. Esa búsqueda esta apuntalada -en cierta medida- por la misma decisión de proscribir sus primeros poemas; en otras palabras, Pedroni, a la manera de un crítico fue, antes que nadie, el primer observador del camino andado por su poesía a la que trató de mantener en todo momento en la senda iniciada con ciertas composiciones de *La gota de agua*. Fue crítico y custodio de su obra; de ahí que buscar insertar a ésta en una posible periodización de la literatura argentina en base a tendencias más o menos homogéneas -a las que el autor que nos ocupa deliberadamente trató de ignorar- no resulte un esfuerzo demasiado acertado. Conjugaría, sí, con la postura de nuestro creador de volverse siempre sobre su propia letra, aproximar una periodización de su obra en cuanto a ciclos que muestran, simplemente, la evolución de sus inquietudes interiores, el curso de sus necesidades espirituales. Así, la maternidad, el trabajo, la gesta gringa y las preocupaciones marcadamente sociales conformarían los cuatro mundos prácticamente cerrados, visitados por el poeta a lo largo de su vida. Es que, como lo dijera su esposa, "Pedroni está en su obra", allí es donde él presenta su alma desnuda, su vocación:

"Dejadme marchar con vosotros, / poetas surgidos del pueblo; / dejadme ser vuestro compañero de ruta / en mi último trecho. / No quiero quedarme olvidado en el mundo viejo. / Quiero marchar con aquellos que "entonan / los cantos nuevos de los tiempos nuevos". / Para alcanzarlos en la marcha / me aligeré de todo peso. / Tuve que atravesar mi propia noche / de extremo a extremo; / abrirme paso entre las ramas negras / de un bosque seco.../ Para alcanzarlos en la ruta / del aire fresco."⁵⁰

50 José PEDRONI. Cantos del hombre. "Canto al compañero de ruta", en Obra poética. Rosario, Ed. Constancio C. Vigil, 1969. T. II, p. 123.

UNA OPTICA NATURALISTA DEL PROCESO INMIGRATORIO EN LA LITERATURA ARGENTINA

Adriana Corda de Ceballos Paz

La inmigración europea en la Argentina comienza a pautar cada vez más su impronta a partir de la década del '70, de ese modo las modificaciones desde comienzo de siglo son más rápidas, tratando siempre de encontrar una identificación entre las características diferentes que predominan en esa época. La apertura del siglo XX descubre un país con grandes adelantos, con vicios de fondo, con el desarrollo de las industrias agropecuarias, con problemas demográficos y con una élite que está formada no sólo por los viejos criollos sino también por inmigrantes que habían logrado adquirir bienes materiales y culturales. El país cobraba día a día nuevas dimensiones, mutando su antigua imagen colonial para dar lugar a la cosmopolita, a la moderna nación.

En el plano social se observa que la clase dirigente subestima a la clase obrera y sólo cuando comienzan los fuertes movimientos como el de 1919 se ven obligados a reconocer que existe una problemática social profunda. Conflicto presentado en gran parte por la literatura -uno de los instrumentos para documentar una realidad, denunciarla y buscarle soluciones- entre los que practicaron el quehacer literario para difundir su ideología, su postura, se encuentran los escritores de la generación del '80 y es durante este

período que la inmigración conforma un tema en casi toda la producción literaria. Los autores indagan y buscan el ser nacional, el producto del choque de culturas opuestas, a través de dos posturas estéticas: el Naturalismo y el Realismo, escuelas que al mismo tiempo son los vehículos de las tendencias científicistas e ideológicas. En la teoría naturalista la causalidad rige el criterio de la verdad psicológica de los temperamentos, utiliza el método de observación de las ciencias naturales que no descuida circunstancia alguna, de allí la abundante utilización de pormenores y detalles.

La exigencia de exactitud en la descripción de los hechos, el atenerse al presente como único objeto importante, la tendencia popular en temas y en público lector, el activismo y el contenido político son las características básicas de este movimiento, incluso representan lo feo y lo exótico como parte de la protesta contra el estilo idealizador. Para denunciar los males sociales se basa en el método experimental, copiado de las ciencias naturales e inspirado en las ideas de Claude Bernard, también le agrega el concepto de las leyes de la herencia de instintos y tendencias y la que corresponde a la influencia del medio y de acuerdo con las normas de Taine. Según el Dr. Guillermo Ara "en América el Naturalismo mostró más de una vez las consecuencias de una conducta instintiva, primaria, como fuerza de irrefrenable potencia. Y se vio también que el organismo social carecía de poder formador en medios inferiores, donde las exigencias físicas no se cumplen a satisfacción; es el medio de la libertad del instinto"¹.

Estos conceptos se comprueban directamente a través del análisis textual de *¡Inocentes o culpables?* de Antonio Argerich; quien mediante la aplicación del Naturalismo ofrece una óptica casi despiadada de lo que significó la inmigración italiana en la Argentina. Es importante señalar que Argerich perteneció a la generación del '80, esta filiación ideológica pauta indudablemente una dirección en el pensamiento de este autor. Los escritores del '80 tienen una marcada tendencia por la literatura de evocación: todo es factible

¹ Guillermo ARA. La novela naturalista hispanoamericana. Buenos Aires, E.U.D.E.B.A., 1965. p. 7.

de ponerse en las fibras del recuerdo, ¿cómo era antes la sociedad argentina, antes de que la ola inmigratoria y la economía modificaran la ciudad más importante del país? Surge así una serie de obras que evocan el pasado ante un presente problemático, advierten sobre la pérdida de la identidad nacional, aconsejan. Otras manifiestan una profunda xenofobia, un rechazo por el inmigrante que viene a conferir a la ciudad una característica diferente e incomprendible, incluso la lengua se modifica por influencia de otros idiomas. Argerich, a través de *¡Inocentes o culpables?* denuncia el excesivo materialismo de los inmigrantes y los vertiginosos cambios que se operan en Buenos Aires, generando una sociedad despersonalizada y positivista, con el enfrentamiento de dos tendencias antagónicas: el liberalismo y el catolicismo.

La novela se proyecta a través del Naturalismo y del Costumbrismo realista, de esa manera la obra es el vehículo para canalizar los interrogantes existenciales del hombre, que busca su identidad y su lugar en la sociedad mutante. La literatura es entonces, el instrumento que testimonia y espeja a la realidad.

El autor conoce la teoría Naturalista, incluso su profesión le facilita una mayor aprehensión de la misma, de allí la minuciosidad de la observación, el desarrollo de situaciones tales como el parto de Dorotea o la locura de Dagiore. Tiene como objetivo fundamental demostrar los males que trae la inmigración. Lo hace mediante una deliberada intención que se manifiesta en su afán de sobredimensionar los elementos negativos. La analiza y observa que no es conveniente por la situación social que trae aparejada y que se manifiesta, en muchos casos, por la desocupación, la vivienda hacinante e inadecuada como es el conventillo, la falta de educación. La heterogeneidad en las masas inmigrantes producen una población notable en cantidad pero no en calidad, responsabilizándola directamente de las perturbaciones y desequilibrio que ocasionan. Argerich, mediante una focalización omnisciente, realiza una novela de tesis, plantea el origen y desarrollo de una familia de inmigrantes italianos, a través de la que define su postura, condenando la inmigración en general, desordenada e inculta, y en forma particular, destaca como la peor a la italiana.

El código temático queda planteado en el título mismo de la obra: *¿Inocentes o culpables?*, el tono de pregunta evidencia una premisa del autor e implica directamente al lector a participar emitiendo su juicio. Tampoco es una mera casualidad que la novela se cierre con una discusión en tierra santa entre un abogado y un sacerdote. El primero, representante de las ideas liberales de la época; el segundo, del catolicismo y defensor de las ideas religiosas del mismo, consideran, uno inocente y el otro culpable a José por haberse suicidado. Esta situación es simbólica y nos remite a una realidad más profunda aún: la culpabilidad o la inocencia de la sociedad que había llevado al país a una transformación que sólo produce desarraigo y resentimientos.

A partir de la última década del siglo pasado, la Argentina modifica sus cánones con un vértigo peligroso, incluso manifiesto a través de un pronunciado cambio edilicio: las múltiples obras públicas perfilan la dirección política que había tomado el gobierno durante esos años. El desarrollo físico y material es más rápido que el espiritual, y no se rige por ninguna ley determinada. De allí, el hombre comienza a sumirse en una profunda soledad e incomunicación que se establece, a veces, por la imposibilidad de dialogar en un mismo idioma. La Argentina recibe el aluvión inmigratorio, preparada sólo en algunos aspectos, pero la buena voluntad del país se evidencia en el ofrecimiento gratuito, sólo por unos días, de abrigo y comida en el Hotel de Inmigrantes. La novela refleja este hecho histórico, cuando presenta a José Dagiore como un "rudo italiano" quien al "salir del Hotel de Inmigrantes se juntó con una manada de compañeros"². El sustantivo "manada" representa la cantidad de personas y el estado espiritual de desorientación en que se encuentran apenas llegan al país. Analiza minuciosamente a "una familia de inmigrantes italianos" como lo especifica en el prólogo, para representar los peligros a los que se expone la nación, desde el momento que acepta la entrada de una raza inferior y que según los postulados del cientificismo, nunca dará un ser superior.

² Antonio ARGERICH. *¿Inocentes o culpables?*. Buenos Aires, 1984. p. 1. En adelante se cita: (Ioc, p.).

Presenta a Dagiore desde una óptica naturalista, describiendo paso a paso los inconvenientes laborales que debe sortear, mediante un cambio que va en sentido creciente de importancia con las labores que lo sustentan: lustrabotas, peón, vendedor ambulante, dueño de una mísera fonda y finalmente, antes de enloquecer, poseedor de un decente café-billar, siempre con un objetivo fundamental: "ganar mucho dinero" (10C, p. 2). Mediante la aplicación del método experimental, analiza los contextos que reflejan los personajes, así cada uno de ellos le servirá de modelo para aplicar la ley de la herencia, el evolucionismo biológico y las influencias del medio ambiente.

Reviste a José Dagiore de características negativas: grosero, agresivo, ignorante, desconfiado y torpe. Hasta el excesivo afán de trabajo, no es en este caso un signo positivo, pues su materialismo se transforma en avaricia: "pertene-cía a esa raza cretina de la avaricia por la avaricia" (10C, p.45). En este sentido el autor demuestra que su esfuerzo no tiene como finalidad alcanzar un mayor nivel de vida, por ejemplo, no aspira a vivir en una casa confortable u otorgar un alto nivel educativo a sus hijos; lo único que lo motiva, es ganar dinero para esconderlo de la codiciosa mirada de Dorotea.

Argerich, realiza un análisis exhaustivo de la personalidad de Dagiore, a través de la teoría del evolucionismo psicológico y de la ley de la herencia, y determina que no puede tener otro comportamiento, pues es el producto de su origen pobre, embrutecido. Proviene de un pueblo del sur de Italia, lugar de donde llegaban los inmigrantes con mayores problemas sociales y económicos. Las vicisitudes y el hambre, habían transformado su afán ahorrativo en una enfermedad. De allí, también, que su falta de visión y relación social, lleven a Dagiore a considerar su fonda como el universo entero, fuera de allí seguía siendo un extranjero.

Su casamiento con Dorotea no se realiza por amor sino para conseguir una "sierva" conocida, pues era hija de otros inmigrantes italianos; quedando de manifiesto una vez más, los prejuicios sociales que embargan a los extranjeros, porque tratan de casarse sólo con los de su

comunidad; el amor no importa, sí en cambio el afán de prolongar la sangre y las costumbres que traen del país de origen, al cual se aferran inconscientemente. Esta situación se observa sobre todo durante la primera inmigración, cuando aún los descendientes nacidos en el país no llegan a conformar una clase dentro del organigrama social argentino.

La vida de Dagiore transcurre sin tradición histórica, por lo tanto, no puede aprehender la realidad que le toca vivir. Pero no en vano, el autor, la atribuye una enfermedad mental, que es el único corolario posible para un individuo que no manifiesta la capacidad de adecuarse a la sociedad y a la época que le toca vivir. Es por ello que tampoco interviene en la educación de sus hijos, y de la única manera que puede retener a su lado a Dorotea, es por medio de la violencia y del temor. Otra característica de su personalidad se manifiesta a través de la influencia que ejerce en él el Mayor Paz, cuando lo presiona para que cambie de trabajo: la fonda por un café-billar. No sólo lo atiende sino que también le teme por ser representante de la autoridad. La ironía de esta relación radica en escuchar al que mayor traición había cometido con él, pues era el amante de su esposa.

El alcohol es otro elemento del que se vale el autor para mostrar las falencias de Dagiore. En esa época, el hacinamiento en que viven los inmigrantes los lleva a adquirir vicios. El alcoholismo lo transforma, a tal punto, que lo sume en la categoría de idiota, quedando prácticamente borradas las fronteras que lo encaminan hacia la locura. Su degradación, primero, se manifiesta por la incomprensión hacia su familia y luego, cuando abandona su hogar, al volver a instalarse en el mísero cuartucho de la fonda. Pronto, la falta de fortaleza espiritual, hace que se quiebre el orden mental. Desde entonces, hasta que es llevado al manicomio, las situaciones y las secuencias con las que ejemplifica el autor el comportamiento del personaje son dramáticas, por ejemplo: vivir durante días enteros sentado sobre un baúl donde guarda su dinero y su comida, la falta de aseo durante más de un mes, etc. Estas circunstancias están manejadas con un marcado rigor naturalista. El final de Dagiore es simbólico porque responde al deseo de mostrar las razones por las que un ser inferior, según la postura de Argerich,

no puede otorgar a la nación ningún tipo de ayuda o cambio. Por el contrario, es un peso para la sociedad argentina en formación; un grave escollo, porque de acuerdo a la ley de la herencia y según las teorías de Darwin y de Spencer, al prolongar su raza, ésta no mejora, sino que sigue manteniendo los gérmenes negativos de su antecesor. Eso es lo que efectivamente ocurre con su primogénito José: tampoco sirve al medio porque su enfermedad, la sífilis, lo sume en un mundo desesperanzado, cuya única salida es el suicidio.

La similitud entre Dorotea y Madame Bovary de Flaubert no es casual. Esta influencia demuestra que el autor bebe de la escuela realista y naturalista para después aplicarla al entorno argentino y mostrar la otra realidad del país. Dorotea, al igual que Dagiore, es inmigrante italiana, con la diferencia que siempre está presente en ella el afán de superación, el que se entrevé por la adquisición cultural, el cual finalmente la lleva a rechazar a sus padres, su hogar y al medio ambiente que la rodea. Las lecturas de las novelas le permiten crear un mundo ficticio, basado en un desorden interior que se manifiesta constantemente. Es un personaje abúlico y romántico que huye de la realidad circundante; de allí que comienza a detestar a Dagiore porque no responde al tipo de hombre que ella ha formado, a nivel inconsciente, por influjo de sus lecturas. Cuando se siente superior, ambiciona el ascenso social: primero, logra salir de la fonda para alquilar una pequeña casa, a la que decora con exageración, sin delicadeza, respondiéndole a la moda de la época. Luego, trabará amistad con otras "señoras" que le sirven al autor para ejemplificar la vida de un político: el Dr. Ferreol, y la de la clase media alta con sus representantes: el médico y el boticario. Dorotea vive su propio mundo, el que ella ha creado gracias a su ingenio e imaginación. La realidad la hiere y la ofende. Su filosofía bovática, la lleva a un enfrentamiento continuo entre realidad-irrealidad, por esa razón vive enamorada de una idea, no de un hombre. Su primera experiencia de culpa se establece con el Dr. Ferreol, pero queda en un plano más bien superficial, donde sólo las miradas conllevan otros sentimientos. Es con el Mayor Paz, con quien comete el

adulterio en medio de una atmósfera de pecado y engaño. Le otorga dimensiones de héroe porque la había defendido de los golpes que le propinara Dagiore, aunque en realidad "el Mayor Paz distaba mucho de ser un héroe o una figura verdaderamente interesante: no pasaba de ser una de tantas vulgaridades que nacen porque nacen y viven porque viven" (*loC*, p. 112).

Para poder resaltar determinados morbos sociales es que Argerich ensaya con Dorotea otro método diferente al de Dagiore y hace que ella misma reniegue de su origen y de la inmigración en general.

José, el primogénito de Dagiore y Dorotea, por influencia de la implacable ley de la herencia, es un ser débil, pues "la vida real con sus deberes prácticos se le hace horrible" (*loC*, p. 123). El contorno real no existe en la esfera de sus sueños (similitud con Dorotea), es irritativo, exagerado y grandilocuente. Representa a la primera generación de hijos de padres inmigrantes nacidos en el país. Pero, también aquí, encontramos la visión desconfiada y negativa del autor respecto de estos hombres; pues su origen es desastroso y aunque en algo evolucione siempre va a responder al principio de sangre. Argerich mismo lo explica cuando dice: "Dorotea asustada y Dagiore rendido por la fatiga, al darle la vida a José le transmitieron esa debilidad que podríamos llamar del momento funcional, agregado a la debilidad congénita de sus cerebros toscos" (*loC*, p. 248). La vida de José está llena de inseguridad y desencuentros y cuando tiene la posibilidad de redimirse, a través del amor que siente por Carlota, la enfermedad lo derriba. Sus andanzas con amigos por las casas de tolerancia nos permiten observar otro aspecto que había traído consigo la inmigración: la prostitución. Este hecho es un reflejo histórico de la época porque muchas mujeres extranjeras, al permanecer dentro de los límites de la gran ciudad, no encontraban trabajo o si lo tenían era por breves períodos, entonces, otros de los medios de subsistencia radicaba en el ejercicio de actividades prohibidas y censuradas.

Argerich, no sólo hace la crítica a la inmigración a través de las casas de tolerancia, sino también a los políticos

de la época, a los liberales libertinos cuando desata la "gran pelea" en una de esas casas y se descubren a varias personas importantes, como ser el Dr. Ferreol y un conocido sacerdote, mediante el cual simboliza la pérdida de los valores morales en una sociedad en continuo cambio y crecimiento. Así, Víctor, José, Guillermo, Juan Diego y Andrés, son los transmisores de las ideas de la juventud de la época, insertos en una realidad espacial Buenos Aires, que se ha transformado en una "verdadera Babel" (IoC, p. 30). Al respecto, los caracteriza diciendo que "era una generación educada para la fortuna y al primer embate de la adversa suerte desencuadernan y aniquilan" (IoC, p. 245): son los prototipos del positivismo, de la vida fácil y sin complicaciones. La falta de educación familiar no le había permitido a José internalizar una tabla de valores que le posibilitara: ser un hombre útil para el medio, es decir, una persona fuerte y activa. También aquí Argerich defiende su postura.

Las hijas del matrimonio Dagiore, María y Victoria, están apenas delineadas como personajes. No son participantes activas en el desarrollo de la historia, de ese modo, el autor, muestra la indiferencia en el comportamiento social que tienen algunos hijos de inmigrantes, situación motivada, en parte, por la falta de cultura y por la inadaptación al medio ambiente.

Los diálogos son abundantes en la narración, y no reflejan la realidad de la lengua que está en un franco proceso de transformación. Argerich, al respecto muestra su objetivo de educar a través de la literatura: "(...) es uno de los deberes del escritor respetar el idioma en que se escribe para instruir de esta manera a las masas incultas (...)" (IoC p. 185). El lenguaje que utiliza es culto, no registra ningún modismo particular en el habla de los personajes, por lo tanto, hace que la historia no tenga tanta veracidad, recién cuando los escritores captan el habla de los personajes, la literatura es fiel reflejo del medio circundante.

En conclusión, la isotopía profunda que emerge del texto está configurada por los elementos negativos que trae la inmigración al país, critica la falta de adaptación y de integración social mientras la masa de inmigrantes sea inculta

y torpe. El país necesitaba hombres fuertes de pensamiento y cuerpo, y no sólo aquellos que trabajan por avaricia. Debía traerse una inmigración numerosa cualitativamente, de lo contrario la conciencia nacional tardaría en formarse.

Esta óptica naturalista de un representante de la generación del '80 aporta nuevos elementos críticos para dilucidar problemas que aún hoy afectan a la conciencia e identidad nacional; cabe entonces la pregunta: ¿son los inmigrantes inocentes o culpables?.

Universidad Nacional de Tucumán
CONICET

BIBLIOGRAFIA

- ALSINA, Juan A. *La inmigración en el primer siglo de la Independencia*. Buenos Aires, F.S. Alsina, 1910.
- ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz *Literatura y sociedad*. Buenos Aires, Hachette, 1983.
- ARA, Guillermo. *La novela naturalista hispanoamericana*. Buenos Aires, E.U.D.E.B.A., 1965.
- ARGERICH, Antonio. *¿Inocentes o culpables?*. Buenos Aires, 1984.
- CUNEO, Dardo y otros autores. *Inmigración y nacionalidad*. Buenos Aires, Paidós, 1978.
- DIKMAN, Enrique. *Población e inmigración*. Buenos Aires, Losada, 1946.
- GARCIA, Germán. *El inmigrante en la novela argentina*. Buenos Aires, Hachette, 1970.

GOLDMAN, ESCARPIT, HAUSER y otros. *Literatura y sociedad.* Buenos Aires , C.E.A.L, 1977.

JITRIK, Noé. *Producción literaria y producción social.* Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1975.

MERCADANTE, Luis. "Presencia de Italia en la Argentina durante el período 1880-1914". En *Nuovi Quaderni Italiani*, N°3. Buenos Aires, Instituto Italiano di Cultura, 1970.

SARLO, Beatriz. "Profesionalización e ideologías literarias" . En *Nuestro Siglo.* Buenos Aires, Hyspamérica Ed. arg, 1984. t. III.

MACEDONIO O LA FICCIÓN DE PERIODIZAR

*Amelia Inés Decándido
Alejandra Montanari
Cristina Corea*

"Hacia 1938, Paul Valéry escribió: La Historia de la Literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de Literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un sólo escritor."

Jorge Luis Borges

La historia literaria y su periodización

Abordar el problema de la periodización de la literatura implica inevitablemente establecer su relación con la historia. Entendemos, además, que el propio concepto de "literatura" está históricamente determinado: no es pensable fuera de la historia; ni ésta fuera de la literatura.

Se constituye así la "ciencia literaria" como discurso y en el mismo gesto crea su objeto.

¿Cómo construye su campo la historia literaria? Continuidad (pseudo-continuidad) que opera sobre lo discontinuo, estableciendo así su propio régimen de exclusiones (exclusión de lo Otro que emerge como diferencia, descomponiendo la forma tranquilizante de lo idéntico).

Estamos en el dominio de lo que nuestra cultura, a partir de los griegos, denominó "ciencia histórica".

En el plano del análisis histórico, nos encontramos siempre con el problema de la determinación de los criterios con los que aislamos las unidades con que operamos; el nivel en que nos colocamos al definir las y la forma que toma entonces el análisis. Pero cualquiera sea la unidad que resulte: época, grupo, generación, escuela, movimiento, el principio que rige su determinación es el de la generalización que, eliminando las diferencias, borra la problemática específicamente literaria: que lo esencial de la literatura radica en lo singular.

Relacionar dos órdenes, en última instancia irreducibles, es sustentar, en una operación analógica, un determinismo filosófico que elimina la especificidad del campo.

Una larga tradición ha establecido homologaciones y correspondencias entre fenómenos de diverso orden (histórico, político, estético, social, económico) y las formas literarias. Ni aun la noción de estructura significativa de Goldman escapa a esta tendencia.

Lo que se impugna aquí es la historia lineal que ha sometido siempre al texto a una representación, un sujeto, un sentido, una verdad que reprime bajo esas categorías teleológicas de sentido, de sujeto y de verdad el enorme trabajo que opera en el texto.

Proponemos, por lo tanto, como artificio metodológico la puesta entre paréntesis de este amplio conjunto de categorías continuistas, a fin de descomponer estas series de instancias unitarias.

Situar la pregunta en el cómo se produce el texto (instancia de su producción), reemplazando la pregunta por la esencialidad (instancia obra-producto).

Localizamos una discontinuidad y la problematizamos.

Entendemos que la historia -y, en consecuencia la historia literaria- no es un movimiento paciente hacia lo mejor sino la irrupción del acontecimiento fracturándola en una serie de regímenes heterogéneos.

Es preciso renunciar a estas categorías cuya función es garantizar la infinita continuidad, mostrando a partir del trabajo en el texto, que las mismas no se deducen "naturalmente", sino que son el resultado de una construcción.

A modo de método...

"No hay otro conocimiento de la literatura más que la literatura experimentada".

M. Blanchot

Si consideramos la literatura como ciencia, la obturamos en tanto acto de escritura. ¿Por qué? Porque un método presupone siempre un objeto de conocimiento que él se encarga de reproducir. Aplicar un método de análisis es reencontrar en casos concretos, particulares, las determinaciones abstractas que constituyen el objeto. Empeñarse en la construcción de un método de análisis de los textos literarios implica sostener un modelo de "literaturidad" del que se supone que éstos participan. Idear un método es un intento de preservarnos en la lectura de los acontecimientos azarosos: los vacíos, los excedentes. Es garantizar que, antes de leer, ya sabemos con qué vamos a encontrarnos y cuál es el recto camino del encuentro. Es desconocer, negarse a experimentar el texto en su diferencia. Nuevamente entonces: ¿qué es la literatura? Si ya no es posible responder a esta pregunta en los términos en que ella se plantea (definir lo que la literatura es en general) no podemos pasar aún a otra cosa. La "cosa" literaria, enigmática, nos sigue inquietando. En nuestro horizonte se entrelazan, paradójicamente, la imposibilidad de abandonar su búsqueda, dice Blanchot que "la esencia de la literatura consiste en escapar a toda determinación esencial, a toda afirmación que la estabilice o realice: ella nunca está ya aquí, siempre

hay que encontrarla o inventarla de nuevo". No se trata entonces de contentarnos, con establecer *a priori* que no hay esencia de la literatura, o bien, lo que es lo mismo, que la literatura ya no existe. Ese camino se muestra tan estéril como su opuesto simétrico: establecer, a modo de fundamento, lo que la literatura es. De lo que se trata, para nosotros, es de desconocer esa *paradoja*¹ en la que antes nos situamos sino, por el contrario, de afirmarla y de extraer de esa afirmación todas las consecuencias.

"(...) pienso que la literatura no existe porque no se ha dedicado únicamente a este efecto de desidentificación, el único que justificaría su existencia y que sólo esta belarte puede elaborar (...)"²

El proyecto realista: literatura y categorización

¿Qué nombramos cuando decimos Realismo? La asociación inmediata es "expresividad". En un comienzo, el realismo es definido como discurso mítico, es decir, un discurso que nos persuade acerca de su natural expresividad, ocultando su carácter convencional e histórico.

Lo que sostiene el discurso realista es una ilusión: creer que lo real exterior al lenguaje puede ser representado por éste. Desde la antigüedad hasta los intentos de vanguardia, la literatura se afana por representar lo Real.

Lo real no es representable, y es debido a que los hombres quieren sin cesar representarlo mediante palabras, que existe una historia de la literatura. Los hombres no se resignan a esta falta de paralelismo entre lo real y el lenguaje y es ese rechazo posiblemente tan viejo como el lenguaje mismo el que produce una agitación incesante: la literatura. Podría imaginarse una historia de la literatura o, para decirlo mejor, de las producciones del lenguaje, que fuera la historia de los expedientes verbales que los

1 Es la figura de la trasgresión, del exceso.

2 Macedonio FERNANDEZ. Museo de la novela de la Eterna. Buenos Aires, Corregidor, 1975. p. 36, vol. VI.

hombres han utilizado para reducir, domeñar, negar o por el contrario asumir lo que siempre es un delirio, a saber, la inadecuación fundamental del lenguaje y lo real. Digamos entonces que la literatura realista lo es en la medida en que sólo tiene a lo real como objeto de deseo; pero también es obstinadamente irrealista: cree sensato el deseo de lo imposible.

La literatura es posible debido a que el mundo no está hecho. Para el escritor moderno, la verdad del mundo es imposible en tanto es indecible. La literatura es la experiencia misma de esa imposibilidad. Para el escritor realista, por el contrario el mundo (lo real) ya está hecho, acabado, y la literatura, que debe imitarlo, es por eso posible. Presuponer que el mundo ya está hecho implica, además, pensarlo como un todo centrado, coherente, es decir, con sentido. Para el realismo el mundo no es problemático. Está allí para que lo describan; la descripción es el artefacto mayor del realismo.

Redefinimos entonces al realismo como el discurso dirigido a desconocer lo problemático, lo inquietante de lo real. Por ser un arte la literatura como plentitud; un arte de la verdad, de la expresión, del sentido, el realismo se exige una coherencia obsesiva de la que se vale como un arma defensiva, un medio para protegerse de lo real. ¿Qué es, en este contexto, lo real? Lo monstruoso. El realismo, que tiene horror al vacío, desea volver familiar esa exterioridad irreductible.

"(...) La tentativa estética presente es una provocación a la escuela realista, un programa total de desacreditamiento de la verdad o realidad de lo que cuenta la novela, y sólo la sujeción a la verdad del Arte, intrínseca, incondicionada, auto-autenticada. El desafío que persigo a la Verosimilitud, al deforme intruso del arte, la Autenticidad —está en el Arte, hace el absurdo de quien se acoge al Ensueño y lo quiere Real— culmina en el uso de las incongruencias, hasta olvidar la identidad de los personajes, su continuidad, la ordenación temporal, efectos antes de las causas, etcétera, por lo que invito

al lector a no detenerse a desenredar absurdos, coonestar contradicciones, sino que siga el cauce de arrastre emocional que la lectura vaya promoviendo minúsculamente en él."³

Escribir, entonces, es retirar el lenguaje del curso del mundo (hacerlo dis-curso), despojarlo de lo que hace de él un poder por el cual sí hablo, es el mundo el que se habla. Con las palabras hablamos sólo de palabras.

Macedonio se cuestiona acerca de la problemática de la verdad a lo largo de su obra. Así, en una carta de 1938 a J. L. Borges:

"(...) Nunca pudo fundarse la inducción, ni verdad alguna. Todo lo que se conoce se conoce por evidencia; no hay verdades evidentes y otras no evidentes, ni paradójicas ni a priori, ni "prima facie" ni a posteriori; no hay más que descripción de una experiencia imprevisible... (...) Orden, racionalidad, sería lo que imaginamos suceda; pero no sucede sino lo mismo que antes sucedió como se le antojó al Cosmos. (...) En suma, no hay ni un Todo o Mundo, ni una identificabilidad de él; la Realidad, como la Persona, no tienen identidad ni historia..."⁴

"(...) -Mi Viajero vive allí enfrente. Y no sale de su casa sino a la hora de fin de capítulo en la novela. Funciona únicamente como extinguidor de la alucinación que llegue a amenazar de realismo el relato."⁵

3 Macedonio FERNANDEZ. Op. cit., p. 39.

4 Macedonio FERNANDEZ. Epistolario. Buenos Aires, Corregidor, 1976. p. 21 y ss., vol. II.

5 Macedonio FERNANDEZ. Op. cit., p. 43.

¿Cómo ubicar a Macedonio en la "Historia de la Literatura Argentina"?⁶. Creemos que ésta es una tarea imposible: su lugar se excluye desde el momento en que su obra se muestra como un acto escriturario. Ahora bien, ante la imposibilidad de su ubicación cronológica, planteamos la alternativa de su ubicación topológica: hablamos de "ubicuidad" con relación a la obra macedoniana. Su obra no tiene asignado un lugar en la historia de nuestra literatura. Siendo pura escritura, el texto macedoniano teje y se entreteje en sus relaciones con otros textos: Macedonio en Borges; Macedonio en Marechal nos habla de la resistencia de ese texto a su cristalización en la historia.

Macedonio entiende estas cuestiones, que se convierten en verdaderos nudos de sus reflexiones. Desde el comienzo de *Museo...* avisa al lector que su texto va a estar conformado por la absorción y transformación de otros textos:

"(...) Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que le decía y aún no había creado al mundo, todavía no había nada. También eso ya me lo han dicho, repuso quizá desde la

6 Cronológicamente debiera ubicarse a Macedonio junto a Lugones, sin embargo se lo conecta con el grupo martinfierrista de la generación del '22 por sus propuestas estéticas. Las opiniones de este grupo, con respecto a su valorización, son diversas: Córdova Iturburu lo considera un colaborador más de la revista Martín Fierro; para González Lanuza, tuvo una influencia decisiva de la formación literaria del grupo pero no aclara por qué. Con la aparición de los ensayos críticos de César Fernández Moreno comienza a aclararse esta influencia. Su generación no lo lee, no lo promulga, excepto Borges, ya que la opinión generalizada era valorizarlo como humorista más que como literato, opinión que, por otra parte, se extiende hasta la actualidad. Con la publicación en 1963 de Rayuela se instala la línea de consecución directa que va desde Macedonio hasta la generación siguiente. La obra de Macedonio incomoda pero resiste el tiempo; las últimas generaciones lo retoman aunque no lo imitan en hondura sino superficialmente.

vieja, hendida Nada. Y comenzó. Una frase de música del pueblo me cantó una rumana y luego la he hallado diez veces en distintas obras y autores de los últimos cuatrocientos años. Es indudable que las cosas no comienzan cuando se las inventa. O el mundo fue inventado antiguo."⁷

Al respecto, dirá Borges:

"(...) Yo por aquellos años lo imité hasta la transcripción, hasta el apasionado y devoto plagio. Yo sentía: Macedonio es la metafísica, es la literatura. Quienes lo precedieron pueden resplandecer en la historia, pero eran borradores de Macedonio, versiones imperfectas y previas. No imitar ese canon hubiese sido una negligencia increíble."⁸

"(...) Sólo es Belarte aquella obra de la inteligencia que se proponga no un tópico o faz de la conciencia, sino la conmoción del ser de la conciencia en un todo, y que para ello no se valga nunca de raciocinios."⁹

"... La Belarte Conciencial, única digna de la conciencia del hombre que, en su grado presente de agudización, de iluminación refleja, queda intocada, ignorada por todo lo que ha llamado hasta hoy "arte" ha hallado su órgano completamente puro por su perfecta insipidez intrínseca, que es la escritura."¹⁰

7 Macedonio FERNANDEZ. Op. cit., p. 13.

8 José ISAACSON. "Macedonio, maestro de Borges". En Macedonio Fernández, sus ideas políticas y estéticas. Buenos Aires, Belgrano, 1981. p. 71.

9 Macedonio FERNANDEZ. "Para una teoría de la Humorística". En Teorías. Buenos Aires, Corregidor, 1974. p. 260, vol. III.

10 Ibidem.

La escritura macedoniana persigue un doble propósito:
 -destruir la realidad;
 -desconstruir la literatura, que hace, paradójicamente,
 que perdure esta realidad.

Es así como el espacio textual habrá de destruir la existencia, desconstruyendo todo el sistema literario ligado a ella.

"(...) Todo realismo en arte parece nacido de la casualidad de que en el mundo hay materias espejantes; entonces a los dependientes de tiendas se les ocurrió la Literatura, es decir, confeccionar copias."¹¹

Decimos entonces aquí indistintamente literatura, escritura o texto. Las fuerzas de libertad que se hallan en la literatura no dependen de la persona civil, del compromiso político del escritor, ni inclusive del contenido doctrinario de su obra, sino -como dice Barthes- del trabajo de desplazamiento que ejerce sobre la lengua. Su responsabilidad es con la forma.

Ahora bien, según el discurso de la ciencia el saber es un enunciado; en la escritura es una enunciación, y éste es el compromiso del que se trata la obra de Macedonio Fernández. Esa enunciación expone el lugar y la energía del sujeto, es decir, su carencia -que no es ausencia-. Esto apunta a lo real mismo del lenguaje. Las palabras no son concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, sino lanzadas como proyectiles, explosiones, vibraciones; la escritura convierte el saber en una fiesta.

"(...) 'Yo pienso' nunca tuvo consecuencias sino inocentes, pero puede decirse, si bien ociosa y distraídamente, puede ser un hecho y un juicio sentido. Existir es un hecho pero nunca yo existo puede ser un juicio 'sentido'."¹³

11 Macedonio FERNANDEZ. Op. cit., pp. 126 y 40.

12 Ibídem.

"(...) Soy el imaginador de una cosa: la no-muerte; y la trabajo artísticamente por la trocación del yo, la derrota de la estabilidad de cada uno en su yo."¹³

Convendría aclarar que las buenas tentativas de hacer pasar a Macedonio por "filósofo" están condenadas al fracaso, en tanto aquél escribe el fracaso mismo de la filosofía: la re-flexión es captura y escisión del sujeto; la filosofía es una rama de la literatura fantástica.

Macedonio: un nuevo lector

Nuestro intento es problematizar la posibilidad de la periodización en la literatura. Creemos que periodizar implica presuponer evidencias. ¿Qué son evidencias para Macedonio? Interpretaciones enmascaradas.

Lo que se propone natural al periodizar es una elección histórica constreñida por ciertos intereses. En estas supuestas evidencias hay en juego posiciones de valor. Lo que se da como evidente implica la desvalorización de otra cosa y la afirmación de ese valor. Estas evidencias obstaculizan la escritura.

La tarea es entonces desenmascarar las evidencias supuestas que resguarda la tradición. El único camino es la escritura como valor que viene a descomponer esas evidencias. La escritura como exploración del nombre: como trabajo sobre la referencia -que es lo que nos aflige según Macedonio-, de ese vínculo entre el nombre y lo real.

La literatura pasará por esa instancia infinita entre el nombre y la cosa. Lo que viene a cuestionar la escritura es el lazo palabra-realidad. Es la *experiencia* de la referencia y no el acto de referir lo que está en juego.

La propuesta será entonces leer de otro modo la "Literatura Argentina". Esto implica vislumbrar cualquier reduccionismo doctrinario: ahí donde se marca lo singular, ahí la doctrina aparece como faltante, en tanto eso singular

13 Macedonio FERNANDEZ. Museo... . p. 35.

es irreductible a cualquier doctrina. En ese momento la doctrina falta.

Queremos decir con esto que la lectura está en relación de intimidad con la falta. Se trata de constituir un espacio en donde eso que falta (esa singularidad de que la doctrina no puede dar cuenta) encuentre eco, pero sabiendo que en ese encontrar eco se constituye como faltante.

Reconocer en definitiva lo que de desconocimiento hay en esas supuestas evidencias: cualquier teorización de la literatura se construirá en el intento de desconocer lo que ella trata.

Contra la ciencia lo que se trata de afirmar es la valorización de la literatura que sólo vive de la escritura. Esta valorización de la literatura no es el resultado de un deshecho de lo anterior. Sabemos que los cortes radicales no existen; éstos, por el contrario, se reinscriben siempre en un viejo tejido que hay que continuar destejiendo interminablemente.

Sabemos también que acerca de la escritura se transmite más en esos momentos en que las categorías vacilan, que cuando se consolidan ciertas definiciones. Pero ésta consolidación de definiciones (historia, evolución, periodización) es condición del destejer. Las categorías vacilan pero después de un intento de categorización.

Para que la lectura acontezca es necesario que los saberes vacilen.

"(...) Hay un lector con el cual no puedo conciliarme: el que quiere lo que le han codiciado para su descrédito todos los novelistas, lo que le dan éstos a ese lector: la Alucinación. Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando "vida". En el momento en que el lector caiga en la Alucinación, ignominia del arte, yo he perdido no ganado lector. Lo que yo quiero es muy otra cosa, es ganarlo a él de personaje, es decir, que por un instante crea él mismo no vivir. Esta es la emoción que me debe agradecer y que nadie pensó procurarle."¹⁴

14 Macedonio FERNANDEZ. Op. cit., p. 39.

**CONTRIBUCION A LA HISTORIA DEL LECTORADO
ARGENTINO DEL SIGLO XIX:
LOS LECTORES DE EDUARDO GUTIERREZ**

Jorge Adrián Dubatti

El problema ante la crítica

Bajo las sugerencias teóricas de la Escuela de Praga y de la "Konstanzer Schule" los estudiosos de la literatura argentina han focalizado el problema del lector en recientes ensayos¹. La perspectiva del estudio de la recepción de la literatura argentina si bien el auge actual de que goza tiene mucho terreno por recorrer para lograr ofrecernos el ancho panorama de lo que podríamos llamar la historia del lector argentino. Con esta ponencia proponemos una contribución a esa historia y en especial a uno de sus capítulos: el del nacimiento del público de la novela popular en la Argentina a través de la circulación de los folletines de Eduardo

¹ Entre los textos más recientes: Beatriz Sarlo, El imperio de los sentimientos (1985), especialmente el Cap. I; Bastos, María Luisa, Borges ante la crítica (1923-1960); Gnutzmann, Rita, Roberto Arlt o el arte del caleidoscopio (1984); Antonio Pagés Larraya, "La recepción de un texto sarmientino: Facundo", Discurso de Recepción Académica en la Academia Argentina de Letras, en 1984.

Gutiérrez.

Hablamos del desamparo en que se encuentra todavía la problemática del lector de la literatura argentina en el siglo XIX a partir del testimonio concreto de que la crítica especializada no ha dado todavía respuestas últimas a esta cuestión. Un caso claro al respecto es el de los lectores de Eduardo Gutiérrez.

Tras el intento de componer una bibliografía sobre Eduardo Gutiérrez hemos rastreado cuanto artículo o mención ha caído en nuestras manos², y hemos tratado de compilar todas las referencias a los lectores de Eduardo Gutiérrez que figuran en estos textos. Las propuestas nunca son definitivas sino contradictorias, vagas e incluso equivocadas. La mayoría resuelve el problema recurriendo a motivos comunes y erráticos, de consistencia inasible. Términos como *el pueblo*, *todo el mundo* o *la gente común* campean en los inteligentes ensayos de B. Verbitsky y León Benarós³. Un poco más adelante Verbitsky acotará una diferenciación: el lector de Gutiérrez necesariamente debía *saber leer* o en principio el analfabeto debía tener a mano alguien que supiera hacerlo⁴. Tanto Jorge B. Rivera como Angela B. Dellepiane coinciden en precisar este lectorado como *urbano*. Dice la última:

"El haber elegido la factura folletinesca estaba demandado por la urgente necesidad de alcanzar el mayor número posible de lectores y posibilitado por la existencia, en la época, en Buenos Aires,

2 Hemos reunido ya unas ciento cincuenta fichas de material bibliográfico dispar sobre la producción de Gutiérrez y la resonancia de la dramatización del Juan Moreira.

3 Bernardo VERBITSKY, "Juan Moreira", introducción a E. Gutiérrez, Juan Moreira. Buenos Aires, Eudeba, 1961. p. 5-12; León BENARÓS, estudios preliminares a E. Gutiérrez, El Chacho, Buenos Aires, Hachette, 1960, p. 7-68 y Los montoneros, Buenos Aires, Hachette, 1961, p. 7-69.

4 B. VERBITSKY, op. cit., p. 9.

de un lectorado urbano, no precisamente altamente ilustrado pero sí suficientemente alfabetizado"⁵.

Contradictoriamente propone un "pequeño y limitado lectorado consumidor" porteño⁶ y señala las pingües ganancias que obtuviera Gutiérrez por los derechos de sus folletines. Jorge B. Rivera por su parte no va más allá de estas afirmaciones y parece coincidir con Dellepiane en rasgos generales: "Hacia 1880 existe en Buenos Aires un rudimento de clase media aluvial que constituirá el núcleo de lectores potenciales de Gutiérrez"⁷ o más adelante dice "Gutiérrez elige a través del folletín a esa masa urbana y aluvial y con ello decide su estilo"⁸. Sin duda quienes se han planteado más orgánicamente la problemática de los lectores de Gutiérrez son estos dos últimos especialistas pero creemos que con algunos aportes documentales y con ciertos indicios desde la textualidad de los folletines de Gutiérrez puede hacerse una nueva contribución.

Testimonios sobre los lectores históricos de Eduardo Gutiérrez

En principio tenemos que discrepar con los investigadores que hablan de un lector exclusivamente urbano o porteño, incluso con aquellos que podrían llegar a sugerir que se trataba de lectores bonaerenses porque hay numerosos testimonios de la época en los que se refiere la circulación y recepción de los folletines de Eduardo Gutiérrez en la campaña y sobre todo en provincias como Santa Fe, Córdoba, Entre Ríos o también en países vecinos como Uruguay. Martín García Mérou opina que los "dramas policiales" de Gutiérrez sólo

5 Angela B. DELLEPIANE. "Los folletines gauchescos de Eduardo Gutiérrez". En Revista Iberoamericana, n° 104-105, jul. - dic. 1978. p. 492.

6 Angela B. DELLEPIANE, op. cit., p. 490.

7 Jorge B. RIVERA. Eduardo Gutiérrez. Buenos Aires, CEAL, 1967. p. 26. (Colección Enciclopedia de la Literatura Argentina, 2).

8 Jorge B. RIVERA, op. cit., p. 27.

sirven "para enervar los sentimientos sencillos y las imaginaciones ardientes de *los hijos errantes de la campaña*" en su *Libros y autores*⁹. El *Anuario Bibliográfico* insiste al referirse a los "dramas del terror" que se trata de textos para "lectores de campaña"¹⁰. Las similitudes de vocabulario y conceptos con el artículo de *Libros y autores* nos hacen suponer a García Mérou también autor de las pequeñas reseñas del *Anuario Bibliográfico* sobre los folletines de Gutiérrez. Otro autor que repite el dato de la circulación de los folletines en provincia es el crítico que descubre en el drama *Juan Moreira*, todavía pantomima, el nacimiento del teatro nacional: Carlos Olivera. Puede leerse en su libro *En la brecha*: "Se anuncia, en cambio, la pantomima *Juan Moreira*. La mayoría de los diarios hace el vacío alrededor del suceso. Se ha leído de *Juan Moreira* novela, se continúa riendo de *Juan Moreira* pantomima. Se dice "es cosa para la plebe" pero la novela hace el éxito de un diario y se vende a miles de ejemplares en la ciudad y la campaña"¹¹.

Los datos más importantes y numerosos en cuanto a los lectores los ofrecen las pequeñas informaciones que se encargaba de publicar periódicamente *La Patria Argentina*, el diario donde por primera vez aparecieron en Buenos Aires las novelas de Gutiérrez. Con fecha del 28 de enero de 1880, es decir a pocos días de terminada la publicación por entregas del *Juan Moreira*, puede leerse una nota transcripta del diario *La Capital* de Rosario que lleva por título "Traducción del *Juan Moreira* al alemán". En ella se refiere que el Vicerrector del Colegio Nacional de Rosario, Dr. Wilmes "se ha propuesto traducir al alemán para hacerlo publicar en

9 Martín GARCIA MÉROU. "Los dramas policiales". En su Libros y autores. Buenos Aires, Lajouane, 1886. p. 16.

10 Alberto NAVARRO VIOLA (dir.). Anuario Bibliográfico de la República Argentina (1883). Buenos Aires, año V, 1884. p. 302, art. 475. Sobre el folletín Juan Manuel de Rosas.

11 Carlos OLIVERA. "Juan Moreira". En su En la brecha. Buenos Aires, Lajouane-Charles Bouret, 1887. p. 318.

un periódico de Berlín el drama *Juan Moreira*¹². La nota agrega entre otros datos que

"muchos lectores de *La Capital* en más de una ocasión en que la abundancia de materiales nos ha obligado a suspender por un día la publicación de *Juan Moreira*, demostrando el interés con que seguían la lectura de este poema, hanse presentado a nosotros pidiendo se suspendiera cualquier cosa antes que el drama policial a que nos referimos".

Al día siguiente en *La Patria Argentina* del 29 de enero de 1880 se lee otra nota:

"Traducción del *Juan Cuello* al italiano" que revela que "el conocido literato D. Carlos Francesco Scotti (...) está traduciendo actualmente nuestros folletines *Juan Cuello* y *Un capitán de ladrones en Buenos Aires*. El objeto de esta traducción es que ambos trabajos sean publicados en el famoso diario *Il Secolo* de Milán y en el periódico ilustrado *L'Epoca* de Génova"¹³.

Sobre la distribución del diario en la provincia a causa del éxito del *Juan Moreira* dice un aviso del 10 de enero de 1880 en el que se anuncia la próxima edición en libro: "A LAS CASAS ANUNCIADORAS. Estando por salir a circulación un lujoso folleto ilustrado con la celebrada como verídica historia de *Juan Moreira* cuyos pedidos sólo de la campaña ascienden a cinco mil ejemplares"¹⁴.

¿Qué lugares de la campaña sabemos que publicaron en sus periódicos los folletines de Gutiérrez? *La Patria Argentina* se encarga de informarnos parcialmente de esto porque quedó casi completamente fuera de su alcance la posibilidad

12 La Patria Argentina, 28 de enero de 1880, p. 1, col. 6.

13 La Patria Argentina, 29 de enero de 1880, p. 1, col. 5.

14 La Patria Argentina, 10 de enero de 1880, p. 4, col. 2.

de controlar las ediciones pirata hechas en el interior. El 12 de marzo de 1880 el diario de José María Gutiérrez publica una nota en la que se registra la polémica entre *La Capital* de Rosario y el diario *La República* por el problema de la obligación o no de los pagos de la propiedad intelectual¹⁵. El 5 de marzo *La Patria Argentina* publicó un breve anuncio donde informaba la compra de derechos por parte de *La Capital* de Rosario para reproducir el *Juan Cuello*¹⁶. Bajo el título de "El sétimo no hurtar" se cita de *La República* lo siguiente:

"*La Patria Argentina* asegura que *La Capital* de Rosario le ha comprado el derecho de reproducir su folletín *Juan Cuello*. Si esto fuera cierto *La Capital* habría cometido una tontera pues no habiendo en nuestro país ley que proteja las propiedades literarias, todo el mundo está autorizado para reproducir folletines y lo que le dé gana sin comprar derecho a su autor. Más cuerdos han andado un diario del Río Cuarto y otro de Entre Ríos que publican el *Juan Moreira* del mismo autor sin gastar un comino"¹⁷.

Gracias a la irreverencia de este texto de *La República* sobre la situación de desamparo del escritor ante su propiedad conocemos dos provincias en las que se editaron los folletines de Gutiérrez.

Más adelante, en nota del 1 de abril de 1880 *La Patria Argentina* reproduce un artículo elogioso del diario *La Voz del Río Cuarto* en el que se alaba la producción de Gutiérrez y entre otras cosas se habla del "*Juan Moreira*, que ha tenido tan buena aceptación entre nosotros", a la par que prometen

15 *La Patria Argentina*, 12 de marzo de 1880, p. 1, col. 6.

16 *La Patria Argentina*, 5 de marzo de 1880, p. 1, col. 6.

17 *La Patria Argentina*, 12 de marzo de 1880, p. 1, col. 6.

a sus lectores cordobeses la edición en folletín de *El jorobado*¹⁸.

La Patria Argentina encierra, como éstos, numerosos testimonios sobre la publicación de los folletines de Gutiérrez en provincia. Por otro lado debemos buscar los rastros de las ediciones que *La Patria Argentina* parece haber desconocido. Es por ejemplo el caso de la publicación simultánea de *El Tigre del Quequén* en Buenos Aires y en el pueblo de Dolores (Provincia de Buenos Aires), en el diario *La Patria*, dato que fuera obtenido por León Benarós a través de César Vilgré La Madrid, informante originario del lugar¹⁹.

Por otra parte un análisis semiológico de la sección de avisos del amplísimo diario de José María Gutiérrez verifica su circulación en la campaña: si bien buena parte de la publicidad está ligada a los lectores porteños, muchos avisos van dirigidos especialmente a la venta de productos agropecuarios y maquinarias para el mejoramiento del trabajo. A pesar de ser diario de reconocida filiación mitrista y de encarnar una tendencia ideológica no muy potable ni en la Provincia de Buenos Aires ni en el resto de las mayorías del interior, ofrecía en sus grandes cuatro páginas numerosa información de variada especie que lo volvía un diario útil y completo.

No debe sorprendernos el estado de alfabetismo de la campaña según los índices que sugieren las ventas de los folletines de Gutiérrez. La realidad de la campaña, cuenta Vicente Gil Quesada en sus *Memorias de un viejo* (enmascarado tras el seudónimo de Víctor Gálvez) ha sufrido una importante transformación, según su opinión, después de la caída de Rosas. Dice al respecto:

"En todos los centros de población, villas, pueblos, aldeas o ciudades de la campaña, se publican periódicos y diarios, y eso significa que hay lectores, y donde hay lectores hay necesidades intelectuales

18 "Juicio imparcial". En La Patria Argentina, 1 de abril de 1880, p. 1, col. 7.

19 León BENAROS. "Prólogo" citado a El Chacho, p. 47, nota 52.

que prueban cultura. De manera que la campaña se ha transformado material e intelectualmente"²⁰.

Incluso resulta muy probable que muchos más diarios que los que mencionamos de las provincias argentinas hayan reimpresso en folletín los textos de Gutiérrez. Una singular referencia de Ernesto Quesada en su *El "criollismo" en la literatura argentina* nos da a entender acaso la posibilidad de que los folletines de Gutiérrez se publicaran antes en provincia que en *La Patria Argentina*. Esto es sólo una hipótesis sugerida por lo oscuro de la siguiente expresión de Ernesto Quesada:

"La popularidad de Gutiérrez fue sin embargo tan grande que nada pudo contra ella el mismísimo José Hernández, quien reparando que su *Martín Fierro* era utilizado para fomentar esa vena camorrista, quiso desviar la corriente con su *Vuelta de Martín Fierro* en la cual describe el regreso de éste, su transformación en gaucho bueno, pacífico y ordenado, que termina por dar excelentes consejos a sus hijos y por enaltecer el trabajo"²¹.

El párrafo no es transparente pero podemos entenderlo así: a pesar de los esfuerzos de Hernández por neutralizar las reacciones revulsivas generadas por la *Ida*, algo después de la publicación de la *Vuelta* (de febrero de 1879) aparece un folletín de Gutiérrez en la segunda mitad del año 1879 que retoma según Quesada el tipo del gaucho malo. ¿Quién utilizaba la *Ida* para desatar los impulsos de rebeldía en el gaucho contra el orden social? Lo de vena camorrista y corriente que hay que desviar, ¿está referido a algún tipo

20 Víctor GALVEZ (Vicente Gil Quesada). Memorias de un viejo (Escenas de costumbres de la República Argentina). Buenos Aires, Ediciones Argentinas Solar, 1942. Cap. "Mi tierra: las campañas y las ciudades". p. 312.

21 Ernesto QUESADA. El "criollismo" en la literatura argentina. Buenos Aires, Imprenta y Casa Editora de Coni Hermanos, 1902. p. 37.

de literatura? ¿Qué literatura posible utiliza antes de 1879 la *Ida* para fomentar el matonismo? Las investigaciones del Prof. Myron I. Lichtblau han demostrado hasta el momento que la novela de temática gauchesca anterior a Gutiérrez no responde a las características revulsivas que señala Quesada ni fue de tirada o de circulación excepcionales²². En todo caso debe tratarse de una literatura suficientemente poderosa como la de Gutiérrez para despertar en el público tan alta adhesión. Esta digresión nos conduce a una pregunta acaso productiva: ¿no pudo Gutiérrez haber publicado antes folletines, especialmente en diarios menores de provincia? ¿Es realmente *Un capitán de ladrones en Buenos Aires* su primera producción folletinesca?

Lo que resulta indudable es que la resonancia de esas supuestas publicaciones previas nunca pudo alcanzar por ejemplo las ventas del folletín *Juan Moreira*. Podemos guiarnos al respecto por un dato que provee *La Patria Argentina* al anunciar la salida de la tercera edición en libro del folletín. Si bien es necesario confrontar en lo posible esta cifra con la cantidad real de libros puestos en el mercado, sabemos en principio que "desde hoy ponemos en circulación en nuestras oficinas la tercera edición de esta obra que incluso [sic] con ésta ha alcanzado un tiraje de once mil (11.000) ejemplares después de haber sido publicada en los folletines de nuestro diario. Es un éxito"²³. Esto a fines de 1882, casi exactamente tres años después de la primera emisión en volumen.

Hablamos además de la circulación de los folletines de Gutiérrez en Uruguay. Encontramos al respecto el siguiente testimonio publicado también en *La Patria Argentina* el 5 de noviembre de 1880, transcripción de un *suelto* del diario montevideano *El Uruguay*:

22 Myron I. LICHTBLAU. "Formation of the gaucho novel in Argentina". En *Hispania*, vol. 41, n°3, 1958. p. 294-299. Considera todas las novelas anteriores a la producción de Eduardo Gutiérrez ligadas a la temática del gaucho.

23 *La Patria Argentina*, 12 de diciembre de 1882, p. 1, col. 7.

"Publicamos en el primer número y en la cuarta página una obra que merece que llamemos hacia ella la atención de nuestros numerosos lectores. *Juan Moreira* es un libro en que la brillante pluma de Eduardo Gutiérrez tomando como tema un tipo histórico nos pinta a nuestro gaucho y nos describe sus costumbres del modo más acabado y siempre ameno. Las costumbres nacionales de Buenos Aires [sic] y las nuestras son idénticas; el tipo del gaucho que nos retrata Gutiérrez es el tipo de nuestro gaucho. La obra que damos como folletín causó en Buenos Aires una sensación inmensa; cuando se publicaba en *La Patria Argentina*, para cuyo diario fue expresamente escrita, los números de dicho diario eran buscados con una avidez extraordinaria; tal era el interés que había despertado *Juan Moreira*".

Se agrega a continuación, sensible al problema de los permisos de edición, un párrafo devoto de una actitud válida y precursora hacia la profesionalización del escritor:

"conociendo que en Montevideo no gustaría menos que en Buenos Aires el ya célebre *Juan Moreira*, no hemos ahorrado sacrificio para hacerlo conocer de nuestros lectores. De cual es el respeto que nos merece la propiedad literaria y a la vez de cuál es el sacrificio que nos cuesta esa publicación de *Moreira*, se impondrán nuestros lectores leyendo la siguiente carta que nos ha dirigido su renombrado autor. Hela aquí: Sr. D. Isaac de Tezanos. Mi querido amigo: Es un honor para mí que Ud. quiera comprar para su diario mis pobres romances. Puede publicarlos todos, conforme al precio que hemos convenido de trescientos patacones cada uno. Sin más y agradeciéndole su recuerdo lo saluda su affmo Eduardo Gutiérrez. Buenos Aires, octubre 29 de 1880"²⁴.

24 "Nuestros folletines en Montevideo". En La Patria Argentina, 5 de noviembre de 1880, p. 1, col. 4.

El "lector implícito" en los folletines de Eduardo Gutiérrez

Otra fuente de materiales hacia el conocimiento de los lectores históricos o reales de Eduardo Gutiérrez está en el seno de los textos mismos. Utilizaremos para esto la categoría propuesta por Wolfgang Iser en su *The act of reading*²⁵: el "lector implícito", fijado por el narrador desde la superficie textual. Nuestra intención es complementar con ciertas informaciones históricas el desempeño del lector implícito en los folletines de Eduardo Gutiérrez. Hemos advertido que su función varía según las quiebras ideológicas que están en la génesis de los folletines. Así la función del lector implícito no es la misma en *Juan Moreira* o en *La muerte de Buenos Aires*. La separación de Eduardo Gutiérrez del diario de su hermano José María y su pasaje a *La Crónica* de otro de sus hermanos, Carlos, marca un importante giro ideológico que redundará en la composición de los cuatro volúmenes de *El Chacho* y se manifiesta con claridad en la dinámica textual del lector implícito²⁶.

Por razones de tiempo nos limitaremos a *La muerte de Buenos Aires* cuyo lector implícito es lo suficientemente complejo dentro del *corpus* de la producción de Gutiérrez como para manifestar que la cuestión de los lectores del creador de nuestra novela popular no es lineal, encierra una textura problemática.

Ya es un lugar común la cita de una carta de Miguel Cané a Martiniano Leguizamón en la que le refiere un encuentro callejero con Gutiérrez. La carta dice:

25 Wolfgang ISER. The act of reading. Baltimore, J. Hopkinsun Press, 1978. Sobre el desarrollo dentro del pensamiento crítico de Iser del concepto de 'lector implícito' véase Rita GNUTZMANN, "Diez años de teoría de la recepción" en Letras de Deusto, Bilbao, Universidad de Deusto, n° 25, enero-abril 1983, p. 179-193.

26 La crítica no ha registrado con suficiente conocimiento este problema personal de Gutiérrez que marcó su distanciamiento de José María y del mitrismo, que zaherirá desde las páginas del folletín sobre el Chacho Peñaloza. Véase al respecto la explicación de León Benarós en el prólogo citado a Los montoneros, p. 12 y Jorge B. Rivera, op. cit. p. 53.

"Después del '80, cuenta Cané, dejé mi tierra para ir a representarla en el extranjero; a mi regreso los primeros libros de Eduardo, género Moreira, que yo no había leído, empezaban a hacer ruido. Un día lo encontré en la calle y después del buen apretón de manos le reproché no haberme enviado a Viena los dos o tres volúmenes que había publicado. Se puso rojo como una amapola e inclinándose me dijo al oído: '*Eso no es para Ud. Prométame Ud. no leerlos nunca*'. Comprendí y me alejé deplorando una vez más que esta atmósfera de nuestro país, tan contraria al desarrollo de las altas facultades intelectuales, sea tan propicia para desviarlas, viciarlas y aniquilarlas"²⁷.

Referencias complementarias a ésta pueden ser las que proveen Ernesto Quesada y Enrique García Velloso cuando se refieren respectivamente a "la clase inferior de lectores" y al "desprecio de los lectores de 'élite'" que tomaban sus textos como "cosa subalterna"²⁸. Pareciera que los lectores de Eduardo Gutiérrez están definidos por su exclusión de una clase social alta, por su diferencia en cuanto a formación intelectual respecto de la aristocracia culta especialmente porteña. Sin embargo podemos comprobar que en *La muerte de Buenos Aires* el lector implícito abarca los dirigentes políticos, los participantes de la revolución porteña de 1880 y fundamentalmente lo más distinguido del mitrismo de Buenos Aires. Muchas marcas del lector implícito son suficientemente fuertes como para definir este rol. Luego de exponer una de las tantas extensas listas de nombres

27 Esta carta fue dada a conocer por Juan Canter en su Bibliografía de Martiniano Leguizamón, Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas, 1942, t. XXVI, n. 89-92, jul. - dic. 1942, p. 800.

28 Ernesto QUESADA, op. cit., p. 36; Enrique GARCIA VELLOSO, "Los primeros dramas en los circos criollos" en Cuadernos de Cultura Teatral, n° 2. Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1936, p. 73. Reelaborado más tarde en su Memorias de un hombre de teatro.

de soldados porteñistas a los que identifica como "su juventud más distinguida"²⁹, de origen aristocrático y de formación universitaria, quienes han tenido que ir a la guerra (dice Gutiérrez) sin la compañía de sus criados, este folletín justifica la enumeración constante "porque Buenos Aires (es decir, quien va a leer este texto) debe conocer uno por uno el nombre de sus buenos hijos"³⁰. Gutiérrez emplea formas pronominales y adjetivos posesivos en primera persona del plural que sirven para expresar la idea de complicidad con el lector en la pertenencia al mismo grupo político y social: "nuestras principales familias"³¹, "Nuestras damas y nuestros ancianos (...) y el comercio más respetable de Buenos Aires"³², "nuestra catedral respecto a nuestra imprenta"³³ o también "los que nos trataban de cobardes e insolentes"³⁴.

Gutiérrez se encarga de expulsar retóricamente al lector no porteñista: "No nos lean los culpables de la muerte de Buenos Aires y no habrán pasado un mal momento"³⁵, lugar desde el que se incorpora como *lector implícito rechazado* la dirigencia del partido oficialista, es decir, también una clase alta y formada en los modales de lo aristocrático. La competencia que Gutiérrez atribuye al lector implícito cómplice en *La muerte de Buenos Aires* lo hace claramente porteñista y mitrista (el texto no incluye a los tejedoristas ya que en 1882, fecha de la edición del folletín, las relaciones entre mitristas y tejedoristas, de apoyo común en 1880 bajo la fórmula Tejedor-Laspiur, se han distanciado):

29 E. GUTIERREZ. La muerte de Buenos Aires. Buenos Aires, Hachette, 1959. p. 118. Prólogo de Juan Carlos Ghiano.

30 La muerte de Buenos Aires, p. 93-94.

31 La muerte de Buenos Aires, p. 57.

32 La muerte de Buenos Aires, p. 117.

33 La muerte de Buenos Aires, p. 146.

34 La muerte de Buenos Aires, p. 242.

35 La muerte de Buenos Aires, p. 134.

"Si en el mismo Buenos Aires se reclutaron tipos como los que el lector conoce, para integrar las Legislaturas de la Liga, entre los que llegaron a figurar hasta extranjeros nacionalizados al efecto, sin más mérito que la elasticidad en la espina dorsal, calcule el lector lo que pasaría en las provincias de la Liga"³⁶.

Otro rasgo singular está en el uso de la palabra *pueblo*, diferente en este caso del que empleara en los folletines anteriores, que ahora designa en numerosas ocasiones a la aristocracia mitrista o del autonomismo lírico: "todo Buenos Aires, dice, o al menos todos los miembros de Tiro Nacional..."³⁷.

Conclusiones

Tras la intención de restituir su imagen histórica verdadera a los lectores de Eduardo Gutiérrez, los lectores de nuestra primera novela popular, hemos buscado materiales documentales y testimonios del momento de muy distinta procedencia, enunciados desde diversos lugares políticos y sociales. A través de estos datos que la crítica hasta ahora no ha manejado podemos recomponer con mayor competencia esa imagen histórica: el lector de Gutiérrez no fue únicamente urbano y porteño sino que también un populoso lector de campaña, de muchas provincias argentinas, y un lector extranjero, de Uruguay y posiblemente Italia y Alemania, consumían en gran número los folletines del autor de *Juan Moreira*. Este plexo de datos nos ha permitido además superar un lugar común de la crítica: el lector interno de los textos de Gutiérrez no es homogéneo sino que está atado a los vaivenes ideológicos de la producción del autor como demues-

36 La muerte de Buenos Aires, p. 187.

37 La muerte de Buenos Aires, p. 209.

tra la contradicción entre la advertencia de Gutiérrez a Cané y los lectores implícitos en su epopeya porteñista. Esperamos con estas reflexiones contribuir a esa progresiva definición cada vez más nítida del lectorado argentino en el siglo pasado.

Universidad de Buenos Aires
Universidad de Lomas de Zamora

SAVERIO EL CRUEL Y UN MUNDO IRONICO Y POLIFACETICO

Mario Cristina Félix

Relación entre los hechos históricos, sociales y políticos -desde 1919 hasta 1936- y sus alusiones en la obra

La hipótesis de este trabajo consiste en demostrar que en la obra *Saverio el cruel*, de Roberto Arlt, estrenada en 1936 por el Teatro del Pueblo, se presenta la realidad de un mundo en crisis, irónico y farsesco a la vez. Un mundo en el que de pronto la demencia de un oportunista puede arrastrar consigo una gran masa de hombres débiles y ambiciosos que admiran y siguen a los gobernantes crueles y astutos, sin escuchar la voz de los sabios y justos ni importarles la muerte de los inocentes.

Como periodista y humorista que era, el autor no dejó escapar detalles de lo que en ese tiempo de postguerra constituía una verdadera preocupación para las grandes potencias y para todo hombre que ama la Paz:

- 1) El intento de establecer la seguridad internacional por medio de la Liga de las Naciones y la Corte Mundial;
- 2) la negativa por parte de los Estados Unidos, Japón y los Dominios Británicos a asumir responsabilidad por cosas que estaban fuera de su interés;

3) los esfuerzos del Japón para dominar el Lejano Oriente y de los Estados Unidos para dominar a las Américas a través de una política de buena vecindad;

4) la lucha entre los franceses para mantener su posición directiva en Europa, establecida por arreglos de paz, y los intentos alemanes para modificar las condiciones establecidas en el Tratado de Versalles de 1919;

5) el problema de restablecer el comercio mundial y la prosperidad general en un mundo empobrecido por la guerra;

6) los intentos de alcanzar la seguridad y la prosperidad mediante ideas neomercantilistas impuestas como medidas de emergencia;

7) el paulatino incremento y perfeccionamiento de los armamentos bélicos en las grandes potencias.

Roberto Arlt se valió de sucesos reales como ingredientes veraces para condimentar sus historias fantásticas.

Veamos entonces cómo se relacionan los hechos históricos, sociales y políticos que se suceden desde 1919 hasta 1936 con ciertos fragmentos de la obra en que aparecen aludidos:

David Lloyd George fue un político inglés (1863-1945), Jefe del Partido Liberal, encargado del Ministerio de Armamento durante la Primera Guerra Mundial y Primer Ministro de Inglaterra desde 1916 hasta 1922. Tuvo un papel destacado como representante de Gran Bretaña y del Imperio en la firma del Tratado de Versalles el 28 de junio de 1919. Se hallaba más o menos dispuesto a concertar una paz moderada, pero estaba profundamente comprometido por promesas hechas en las elecciones generales recientes, en el sentido de que los criminales de guerra deberían ser sometidos a la justicia y de que Alemania debería pagar la guerra.

Intervino en la formación de la Liga de las Naciones la cual nace oficialmente el 10 de enero de 1920. Los miembros de la misma deberían proporcionarse ayuda mutua contra la agresión; someter sus controversias a arbitraje o investigación y abstenerse de iniciar la guerra hasta después de tres meses de un laudo. La Liga se dedicaría a los proble-

mas del desarme, a la legislación sobre el trabajo, a la administración internacional, etc. Desapareció en 1939 al iniciarse la Segunda Guerra Mundial.

Las citas que se transcriben a continuación están todas tomadas de *Saverio el cruel* *.

"IRVING -Ahora que, como dice Lloyd George, hemos colgado muy alto de una cuerda muy corta a los pacifistas, no tenemos inconveniente en abrir ciertas cuentitas. ¡El trabajo que nos ha dado esa canalla!"

"SAVERIO -¿Y a qué debo el honor de su visita?"

"IRVING - Por principio, Excelencia, visitamos a los jefes de Estado que se inician en su carrera. Huelga decir que nuestras relaciones con generales y almirantes son óptimas. Podemos darle referencias...."

"SAVERIO - Entre caballeros huelga..."

"IRVING (restregándose las manos) -Realmente, entre caballeros sobran estas bagatelitas... (carraspea), pero como los caballeros no viven del aire, quería informarle que si su país tuviera la desgracia o suerte de tener un conflicto con su estado vecino, gustosamente nuestra fábrica le concedería a usted el diez por ciento de prima sobre los armamentos adquiridos, el cinco por ciento a los ministros y generales y el uno por ciento a los periódicos serios..." (pp. 80-81).

"ALTOPARLANTE 1º -Noticias de último momento. Saverio, el Cruel, oculta sus planes a la Liga de las Naciones". (p. 91).

* Roberto ARLT. La isla desierta-Saverio el cruel. Buenos Aires, Kapelusz, 1974. Colec. Golu. En adelante se cita (p.) en el texto.

El 24 de octubre de 1922 se forma en Italia un cuadrivirato encabezado por Benito Mussolini quien a su vez exigió la formación de un gabinete fascista. El 31 de octubre Mussolini es llamado por el rey y forma un gabinete de fascistas y nacionalistas. El 25 de noviembre el Rey y el Parlamento otorgan a Mussolini poderes dictatoriales hasta el 31 de diciembre de 1923 para restablecer el orden e introducir reformas.

El 14 de noviembre de 1923 antes de expirar sus poderes dictatoriales, Mussolini hizo aprobar por el Parlamento una ley tendiente a asegurar la mayoría permanente al partido del gobierno. Es así como el 6 de abril de 1924 obtiene el triunfo con el 65% de los votos gracias al dominio que el gobierno ejerció sobre la maquinaria electoral.

"SAVERIO -Yo de Coronel... soy antimilitarista."
(p. 71)

"SAVERIO - Es que yo no soy actor, señorita. Además, los coroneles nunca me han sido simpáticos." (p. 72).

"SAVERIO - Si yo me dedico a la profesión de Coronel perderé los clientes." (p. 72).

"PEDRO - Compraremos el uniforme de coronel en una ropería teatral". (p. 73)

"SAVERIO (impaciente) -¿Pero no te das cuenta, mujer, que en las palabras que pronuncias radica tu absoluta falta de sentido político? ¡Ingenua! Se toma el poder por quince días y se queda uno veinte años". (p. 78)

"SAVERIO (a Simona) -(...) Te faltan esas condiciones básicas que convierten a una criada en un accidente histórico de significación universal."
(p. 79).

El 10 de junio de 1924 muere asesinado el diputado

socialista: Santiago Matteotti quien había escrito *Los Fascistas al descubierto*, libro que contenía relatos detallados de cientos de actos violentos ejecutados ilegalmente por ellos. El 1° de julio de aquel año se establece una rígida censura de prensa y se prohíben las reuniones del grupo de la oposición.

El 7 de abril de 1926 Mussolini fue herido en la nariz por Violeta Gibson, dama noble irlandesa trastornada. Hubo otros dos atentados para asesinar al Duce a consecuencia de lo cual se dicta la pena de muerte para los que cometieran atentados contra el rey, la reina o el Jefe de Estado.

"SAVERIO - Convéncete, Simona, tu fuerte no es la sensibilidad política (grave), ese siniestro sentido de la oportunidad que convierte a un desconocido, de la mañana a la noche, en el hombre de Estado indispensable." (p. 79)

"SAVERIO -Hablo como un director de pueblos, Simona." (p. 79)

"SAVERIO -¡Oh, menestrala timorata! De escuchar tus consejos, Mussolini estaría todavía pavimentando las carreteras de Suiza, Hitler borroneando pastorelas en las cervecerías de Munich." (p. 79).

"SAVERIO (a Ernestina)- Es cuestión de posesionarse, señorita. Nuestra época abunda de tantos ejemplos de hombres que no eran nada y terminaron siéndolo todo, que no me llama la atención vivir hoy dentro de la piel de un coronel." (p. 83)

En 1925 muere a los 47 años de edad José Ingenieros, iniciador del juego de bromas organizadas, algunas de las cuales llegaron a ser feroces.

"JUAN (saltando al estrado) - Distinguida concurrencia. Un minuto de silencio, que no será latero. Tengo el gusto de presentarles a la inventora

de la tragedia y de la más descomunal tomadura de pelo que se tiene conocimiento en Buenos Aires. Nosotros los porteños nos hemos especializado en lo que técnicamente denominamos cachada. La cachada involucra un concepto travieso de la vida. Si mal no recuerdo, el difunto literato José Ingenieros organizó, con otros animales de su especie una peña de cachadas, pero todas palidecen comparadas con ésta, cuya autora es la pulcra jovencita que con ojos apasionados contemplamos todos." (p. 96)

En 1926 se admite a Alemania como miembro de la Liga de las Naciones. En 1927 termina el control militar de los Aliados en Alemania. En 1928 se da una solución provisional al problema de las reparaciones de guerra con la firma del Pacto Briand Kellog; se renuncia además a la guerra como medio de resolver los problemas internacionales. Se adhieren 54 naciones. Pero en 1929 Italia invade a Albania que se convierte en protectorado del nuevo "Imperio italiano". Hitler intenta un nuevo golpe de Estado que fracasa.

"IRVING (sacando un puro y ofreciéndoselo a Saverio) -Nuestra obra civilizadora se extiende a todas las comarcas del planeta. Las usinas Armstrong, Excelencia, son benefactoras de cincuenta y dos naciones. Nuestro catálogo ilustrado, lamento no tenerlo aquí, involucra todas las armas de guerra conocidas y desconocidas, desde el superdreadnought hasta la pistola automática". (p. 80)

En 1929 se estrena el film norteamericano de Ernst Lubitsch *El desfile del amor*, producida por Paramount. La película trata sobre una reina, llamada Louise (Jeannette Mac Donald), del imaginario reino de Sylvania, quien contrae matrimonio con el apuesto conde Alfred Renard (Maurice Chevalier), agregado militar de la embajada de Sylvania en París. Aunque las razones de Estado, que postergan y humillan al príncipe consorte, hacen peligrar la unión

de la pareja real, al final recobrarán la felicidad y el príncipe consorte se convertirá en el rey Alfred. I.

Es una sátira de las viejas monarquías europeas, en un reino de opereta. Fue la primera cinta sonora de Lubitsch y la primera auténtica comedia musical del cine americano adaptada de la comedia francesa *Le prince consort*, de León Xanrof y Lules Chancel. Su éxito comercial fue inmenso y alentó a Lubitsch a proseguir cultivando el género perfeccionándolo en *Montecarlo* (1930) y *El teniente seductor* (1931).

Resulta interesante comprobar que, además de estar mencionada la película en la obra cuando Luisa dice a Ernestina: "¿No es cierto que se parece a Chevalier en *El desfile del amor*?" (p. 82), también su argumento satírico guarda cierta relación con la farsa tramada por Susana para burlarse de Saverio.

El 11 de febrero de 1929 se firma el Tratado de Letrán con el papado a los efectos de crear el Estado libre del Vaticano y reglar las relaciones de Italia con la Iglesia, las que habían sido interrumpidas desde 1870.

"SAVERIO- (...) Eminencia, la impiedad de los tiempos presentes acongoja nuestro corazón de gobernante prudente. ¿No podría el Santo Padre solicitar a los patrones católicos que impusieran un curso de doctrina cristiana a sus obreros?" (pp. 76-86).

En 1931 Hitler es proclamado aspirante a la presidencia del Reich. Ossiesky es encarcelado por denunciar el rearme de Alemania. En 1932 Hindenburg derrota a Hitler en las elecciones y se frustra el proyecto de Mussolini de crear un bloque de cuatro potencias: Italia, Alemania, Francia y Gran Bretaña. Finalmente se llega a un acuerdo y se firma dicho Pacto el 15 de julio de 1933. Esto era una idea de Mussolini quien deseaba reemplazar la influencia de los Estados pequeños en la Liga de las Naciones por un bloque de las potencias principales. En la práctica el Pacto de las Cuatro Potencias careció de significación.

En 1933 Hitler es nombrado Canciller de Alemania. Exigió la obediencia indiscutible de sus partidarios, y en cambio prometió hacer de Alemania una nación fuerte, autosuficiente y respetada; una nación aria purificada de elementos judíos, capaz de hacer revivir "las tradiciones del primitivo heroísmo teutónico". Ofreció a las clases medias arruinadas económicamente eliminar la competencia judía. En síntesis, se puede decir que la revolución nazi resultó ser un momento clave en la historia alemana, europea y mundial. Se inicia la carrera armamentista en Europa.

"PEDRO (consternado) -¿Pero para qué una guillotina, Saverio?" (p. 90)

"SAVERIO - ;Y cómo quieren gobernar sin cortar cabezas! "

"PEDRO - Pero no es necesario llegar a esos extremos."

"SAVERIO (riéndose) -Doctor, usted es de los ingenuos que aún creen en las ficciones parlamentarias". (p. 90).

"SAVERIO. - (...) El populacho admira a los hombres crueles."

"ALTOPARLANTE 2º -Comunicaciones internacionales del Mensajero del Aire: Saverio rechaza toda negociación con las grandes potencias. Los ministros extranjeros se niegan a comentar la actitud del déspota."

"ALTOPARLANTE 3º - (...) Informaciones de la Voz del Aire. Comunicados de última hora. La actitud del dictador Saverio paraliza toda negociación internacional. Desconcierto en las cancillerías. ¿Saverio provocará la guerra? (...) "

"SAVERIO- (...) Las cabezas caerán en el cesto de la guillotina como naranjas en tiempo de cosecha (...)" (pp. 91-92)

El 30 de junio de 1934 se produce la "gran purga sangrienta" de Alemania. Setenta y cuatro personas, muchas de ellas altos dirigentes del partido, fueron ejecutadas sumariamente, acusadas de conspiración contra Hitler y el régimen. El 2 de agosto muere el presidente von Hindenburg y el 19 un plebiscito aprobó que Hitler asumiera la presidencia como único Jefe de Estado, siendo reconocido como el Führer .

El 5 de diciembre de aquel año se produce el choque entre las tropas italianas y las etíopes en Ualual, sobre la disputada frontera de Etiopía con Somalía. El gobierno italiano aprovechó el incidente como punto de partida para la conquista de Etiopía, la que finalmente es anexada a Italia el 9 de mayo de 1936. Más de 5000 personas fueron condenadas en Italia por oponerse al régimen fascista.

"SAVERIO - (...) ¡Fuera, perros, quitáos de mi vista! (Mirando al costado) General, que fusilen a esos atrevidos. (Sonríe amablemente) (...)" (p. 76).

Como última comparación entre los hechos de la historia y lo que la obra nos presenta, es interesante señalar que ni siquiera el oficio de vendedor de manteca fue elegido al azar. Cuando Mussolini proclama su discurso, desde la Plaza de Roma, a una muchedumbre enfervorizada, poco tiempo antes de la conquista de Etiopía, le da a elegir al pueblo entre "manteca o cañones" y el pueblo elige "cañones".

Si tomamos la palabra "manteca" como sinónimo de las negociaciones diplomáticas entre las naciones y la palabra "cañones" como sinónimo de la guerra y lo que ésta implica, las palabras de Saverio, cuando dice: "La civilización de un país se controla por el consumo de la manteca", adquieren un significado fundamental.

La obra es una gran farsa irónica como lo es a su vez el mundo. Encierra dentro de ella cuatro farsas más

que muestran el polifacetismo de los personajes, menos Simona y Julia que son sinceras y positivas. En Saverio y en Susana el sentido de la astucia y la oportunidad están siempre presentes -como lo estuvieron en Hitler y Mussolini- ya que se guardan un segundo plan por si el primero fracasa. Ambos encarnan la figura de los locos dictadores que son capaces de mover naciones enteras para realizar sus propósitos de dominio sin importarles los medios que deban utilizar para lograr sus fines materialistas.

BIBLIOGRAFIA

Sobre Historia:

Historia de la Literatura Argentina. Buenos Aires, C. E. A.L. Vol. IV.

William LANGER. *Enciclopedia de la historia del mundo.* Buenos Aires, Sopena, 1957. Vol. VII

Ricardo LEVENE. *Historia argentina y americana.* Buenos Aires, O.M.E.B.A.

Archivo de la Cinemateca Argentina.

Archivo del Diario "La Prensa".

Sobre Roberto Arlt:

José AMICOLA. *Astrología y fascismo en la obra de Arlt.* Buenos Aires, Neimar, 1984.

Mirtha ARLT. "Estudio preliminar". En ARLT, Roberto. *La isla desierta-Saverio el cruel.* Buenos Aires, Kapelusz 1974. Colec. Golu.

Raúl CASTAGNINO. *El teatro de Roberto Arlt.* Buenos Aires, Nova, 1978.

**EL PROCESO DE DIFUSION Y LEGITIMACION DE LA
LITERATURA EN MISIONES A TRAVES DEL PERIODISMO
(1912 - 1940)**

Silvia E. Ferrari de Zink

Con la colaboración de:

Gisela Julien

Dora Riveros

Olga Stolaruk

1- Introducción

El tema de este trabajo, forma parte de un Proyecto de investigación en curso, destinado al estudio de "La literatura a través del periodismo". Está precedido por dos etapas de elaboración sobre la "Literatura del Diario *La Tarde*, de Posadas" (1912-1940) que dieron como resultado una importante muestra de serie literaria periódica¹.

De la lectura del material, surge esta propuesta de análisis que intenta exponer el proceso de difusión y legitimación de la literatura en Misiones, como consecuencia

1 El diario La Tarde fue fundado en Posadas, Misiones, el 2 de diciembre de 1912, y se publicó ininterrumpidamente hasta el 31 de enero de 1944.

de la estrategia conjunta, entre el periodismo y la literatura.

Nuestra hipótesis de trabajo es que, la literatura que promueve el diario *La Tarde* hacia 1912, se convierte en expresión de un sistema socialmente constituido, a partir de los modos de producción y las condiciones de reconocimiento que se establecen en el contexto. Los pasos seguidos en el análisis están dirigidos a: 1) señalar el carácter de la relación entre literatura y periodismo; 2) determinar las marcas de la producción en la zona de actuación de los editores, escritores y público; 3) describir las huellas de reconocimiento de esa producción en las zonas aludidas anteriormente; 4) analizar esos mecanismos en tres géneros destacados: la poesía, el cuento y la anécdota.

Se han seguido métodos adecuados a la naturaleza del objeto de estudio fundamentalmente categorías de la teoría de la producción social de los textos (Bordieu, Verón, Sarlo) y del estructuralismo y semiótica (Tinianov, Barthes).

2- El periodismo y la literatura: una estrategia en conjunto:

El periodismo es un sistema complejo. En su estructura peculiar convergen, circulan y se entremezclan, diferentes tipos de discursos². Sus mensajes tienen una marcada direccionalidad. Mediante el código persuasivo de que se vale, apela continuamente al lector, depositario final de su acción, cuyo reconocimiento busca y reclama.

Así, la representación que el diario se hace de su razón de ser y de su función, coincide casi siempre, con la representación que sobre las diversas cosas, tienen sus lectores potenciales. Esas marcas del objeto y del sujeto permitirán entender la naturaleza de la literatura que hallamos objetivada en *La Tarde*.

2 Según la idea de Ricardo Piglia, que dice: "El periódico es un sistema complejo, producto de una suma (...). Da entrada a todo tipo de discursos que aparece diseminado en su texto", en "Ideología y ficción de Borges". En: Punto de vista, N° 5. Buenos Aires, 1980.

El orden económico que encarna el periodismo, hace que sus métodos y técnicas -periodización, fragmentarismo, anecdotismo, etc.- sean puestos al servicio de la publicidad de la literatura. Esta, a su vez, secuela en él y aporta todo su caudal expresivo, prestigioso³.

Desde la estrategia en conjunto entre la literatura y el periodismo se elabora un discurso de socialización que se percibe en los modos de producción y en las condiciones de reconocimiento de los agentes involucrados: editores, escritores y lectores (público).

a) *Los modos de producción*

En los enunciados del discurso periodístico se perciben las marcas de la producción editorial en el valor que los editores dan a su práctica y a su función en el medio. Naboulet, dice en 1937:

"(...) Escuela, biblioteca, deporte, municipalidad, administración y justicia, cultura e higiene, industria y libertad. Tales fueron nuestros objetivos fundamentales (...)" (cfr. Apartado I).

La postura vanguardista que los responsables del diario asumen, se deriva también de los autores y obras que seleccionan y publican Almafuerte, Ingenieros, Ghirardo, (cfr. Apartado II), así como de su posición frente a los demás editores del contexto y de fuera de él.

También los escritores dan a su práctica una misión elevada. Desde su posición privilegiada en el campo intelectual, acercan a los lectores un gran número de obras legitimadas en el campo de la literatura nacional y universal (cfr. Apartado II).

Construyen su práctica a partir de esos modelos, románticos o modernistas, institucionalizados en otras

3 Véase Juan J. Saer. "La literatura y los nuevos lenguajes". En: América Latina en su literatura. México. pág. 301 y ss.

coordinadas de espacio y de tiempo. En el sector del público, la práctica literaria halla su lugar en las manifestaciones de la vida cotidiana, que determina no pocos trabajos de creación. Es aquí donde se perciben las marcas del trabajo social de la literatura y donde se comprueba la existencia de un mercado literario.

b) *Las condiciones de reconocimiento*

¿Cómo develar los significados culturales de tales prácticas discursivas?

En lo que respecta al editor, los referentes textuales del género dejan inferir las huellas de su relación con el público, especialmente en lo que atañe a la promoción de la lectura en los títulos: "El deber del lector"; "La necesidad de la lectura" (cfr. Apartado III); las huellas del propio sistema de producción periodística y de sus nuevas condiciones de "traspaso de información" y de reconocimiento, en: "El periodismo y sus excesos" (1915); "Transmisiones permanentes de las revistas de la Editorial Atlántida" (1936); "Periodistas de pantalón corto" (1938) títulos que remiten a la existencia de un público ampliado que ejercita esas prácticas o participa en ellas; las huellas de formas periodísticas que dan idea de la evolución del género (diario, revista, radio) en los títulos: "El misionense" (1915); "El cuento ilustrado" (1918) "Caras y Caretas" (1935); "Billiken" (1938); "Audición especial de Año nuevo" (1938) (cfr. Apartado III), que señalan diferentes canales y grados de circulación, diversos códigos y temas, nuevos roles periodísticos y distintos sistemas económicos; las huellas de formas literarias estereotipadas, novela de aventuras, novela policial, leyendas, etc. insertas en la simple noticia, en el comentario editorial o en la propaganda.

En lo que hace a los escritores, los referentes textuales permiten deducir las huellas del valor que dan a su propia práctica, así como de la auto-imagen de la literatura que se ha difundido en la región. En un artículo en que Naboulet reseña los escritores de *La Tarde*, dice: "(...) me reservo para el final de esta larga mención (...) los nombres de

Macedonio Fernández y Andrés Chabrilón. Es una gloria para La Tarde haberlos contado entre sus colaboradores vernáculos de los primeros años (...) Un día biógrafos investigadores de la literatura nacional irán a Misiones en busca de las huellas dejadas por esos dos hombres..." (1937) (cfr. Apartado I); huellas de un populismo urbano, como construcción original de esta generación de escritores, que expresa de ese modo su posición en el campo intelectual, como instancia de legitimación en las luchas políticas, económicas, etc. en "Las Milongas Judiciales" (1916) y en otras (cfr. Apartado IV); huellas de su integración a un campo cultural común (el periodismo, escritores y público, escuelas, maestros y alumnos; instituciones públicas y colectividades extranjeras) en títulos que aluden a discursos, conferencias, veladas, (cfr. Apartado V); integración que se da también en el campo cultural más amplio de lo nacional y universal, en los títulos de obras y comentario de autores (cfr. Apartado II).

En lo que hace a las obras, *La Tarde* particulariza:

A) *La poesía*: Es el género más sostenido por los escritores locales, quienes publican sus poesías en el diario y las dan a conocer en acontecimientos sociales del ambiente. El periódico, a su vez, promueve la creación poética y difunde las obras de poetas consagrados de la literatura nacional y universal (cfr. Apartado VI).

Desde la perspectiva del público, es la forma literaria que más le agrada por las posibilidades de evasión que el género le brinda, además por su prestigio. La poesía es la que fija reglas, orienta el gusto y señala formas de comportamiento. El público sabe que el dominio de esas reglas y de esos códigos lo ayudan a formarse para actuar con corrección en una sociedad fuertemente estratificada socialmente, como se mostraba el sector del campo intelectual y cultural misionero de las primeras décadas del siglo.

La poesía es el género que más imitaciones provoca. En el diario aparecen, con frecuencia, discursos de temas políticos, económicos, sociales y hasta policíacos, teñidos de expresiones artificiosas, que, dan idea de los fuertes condicionamientos que las formas legitimizadas y legitimizantes de la poesía imponían en la sociedad de la época.

Con respecto a los temas, las poesías de *La Tarde* remiten, por un lado a los escenarios elegantes y exquisitos del modernismo, con sus cisnes y princesas; a Europa, especialmente a Francia con su cultura y refinamiento. Sobre poesías de Darío, Verlaine, Lugones, aparecen poesías de imitación, artificiosas, extensas, que amenizan largas veladas y espectáculos de Asociaciones extranjeras o de colegios (cfr. VI).

Por otro lado, hay poesías de tema popular, que surgen de los conflictos políticos del momento, como las "Milongas", ejemplo de la práctica social de la poesía entre el público, como respuesta de un Concurso que *La Tarde* organiza contra las actuaciones de un juez: "A un concurso original/ Me presento caballeros/ Por ver si tengo/ de sacar el primer premio/ Digo premio o reprensión/ Que pál caso da lo mismo/...Pues a mí jamás un gringo/ Me va a ganar un tirón (...) Pero si ese loco es juez/ Dios nos libre de tal peste!/ Porque para cada caso/ Aplica el "dos treinta y siete" (...) Si es periodista ¡pa pior! / Con más ganas le acomoda/ El máximun del artículo/ Que hoy lo tenemos de moda" (cfr. Ap. VI). La poesía como forma, se traslada también a otros sistemas que el diario inserta, principalmente a la propaganda comercial (cfr. Ap. VI).

B) *El cuento*: Está ampliamente representado en *La Tarde*. Es el género que compromete más seriamente la misión del periodista para con el lector: brindarle el placer de la lectura, más que de aprendizaje, de entretimiento.

Desde la perspectiva de la práctica literaria, el cuento es una forma conocida, quizás no tan prestigiosa como la novela, que se amolda a todas las situaciones en las que alguien desea transmitir un hecho a los demás. Fácil es deducir que, en un medio social que comienza a dimensionar su historia, como ocurría en la región misionera hacia 1912, la contribución del cuento, plasma estéticamente una realidad compleja y contradictoria.

Desde la perspectiva del lector, las propias condiciones estructurales del cuento, su brevedad, su linealidad, etc., sabemos que hacen posible una lectura rápida, que no obliga a la retro-lectura.

Es la condición reconocida para el lector ocasional del diario, quien a veces no dispone del tiempo suficiente o del nivel de reflexión adecuado para manejar una trama complicada⁴.

En cambio, la aparente simplicidad de la composición del cuento, que deja entrar en él todo cuanto ocurre en el entorno cotidiano, lo coloca en una situación de privilegio en el gusto de los lectores. Así la expresión de lo inesperado como forma típica del desenlace del cuento produce la sorpresa, esto se liga por un lado, con la intencionalidad de la producción periodística, que busca el sensacionalismo⁵, por otro, con las expectativas del lector que recibe con placer lo inesperado, por ej. en "Qué jetta" de J. B. Mercadal (1915), Amadeo el protagonista, luego de haber realizado los intentos necesarios y logrado el traslado de su prometida al lugar donde él vive, recibe de su patrón una noticia que parece una burla: "...Acabo de recibir este telegrama de Puerto Puna -le dijo don Damián-. El contador que allí teníamos ha fallecido y cuento contigo para sustituirlo. A fin de este mes debes estar en tu nuevo puesto" (cfr. Ap. VII).

La posibilidad que ofrece el cuento de dar entrada a todo el caudal material y espiritual que constituye el mundo de los afectos, conflictos y sueños del lector y de su lenguaje, hace que su número sea considerable en *La Tarde* (cfr. Ap. VI). Su práctica y reconocimiento es notable entre los escritores y lectores de esos años. En el cuento "Negocio, novia y mujer" de C. Néstor (1914), hallamos el uso de un lenguaje característico de un personaje, fácilmente reconocible por el lector del lugar: el turco vendedor de baratijas: "... -Pucha la sorte-Nu mi han cumbrado ni un centavo! Ay, si me cumbraran la trensiya... yo ganaría..." (cfr. Ap. VI).

La temática de este cuento, es el amor, sentimiento

⁴ Véase Beatriz Sarlo. "La trivialidad de la belleza-La novela semanal argentina (1917-1925)". En: Cuadernos Hispanoamericanos, 430. Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, abril, 1986. pp. 126-127.

que aparece en forma reiterada en varias obras del sistema y que está expresando, quizás, el deseo de propiedad de un espacio que se está incorporando a la memoria simbólica de la comunidad; junto al amor están la mujer y el paisaje: "... Los rayos del sol bañaban de luz a los paseantes y teñía de iris las pomas cristalinas de las olas del gran río que adormece con su murmullo las rocas ribereñas... Los paseantes cruzaban abstraídos... los peones hacían su faena y los vendedores ambulantes, en oposición a las placeras sedentarias con charutos en la comisura de la boca, ofrecían a gritos su mercancía... Una joven criolla, sexual y amorosa, perezosamente sentada en una tosca silla de madera contemplándole (sic) trabajar. El la mira... ella busca con ansias sus ojos pardos..."

Está aquí representado un mundo que el habitante de Posadas reconoce: el puerto, con el movimiento incesante de vendedores, villenas mujeres criollas, y el río que da el marco adecuado y que enciende las pasiones. El tema del "flirt" callejero, es motivo también de las "Siluetas", trasladado al centro de la ciudad (cfr. Ap. VII).

Otro tema entrevisto en el cuento anterior, es el del inmigrante. En "Los deseos del vasco" de J. B. Mercadal (1915), el argumento gira en torno a las ansias de superación del extranjero, motivo que aparece también en "Ideal" del mismo autor (1915), donde el lector reconoce al hombre extranjero y entiende perfectamente el sentido del cuento, pues sabe cómo ha vivido ese personaje, porque remite a una situación real del contexto.

Una ausencia significativa: La de los cuentos de Horacio Quiroga.

C) *La anécdota:* Si atendemos a la vertiente del relato de tipo anecdótico veremos, de acuerdo con el momento conjuntural político y desde la perspectiva cultural de una clase determinada, cómo toma difusión el suceso. En la anécdota encontraremos la historia de todos los días, cuadros o fragmentos de la realidad que circula a través de expresiones lingüísticas, conductas, formas de razonar y de percibir ese razonamiento. *La Tarde* canaliza esta forma expresiva a través de estos títulos, que en la *Crónica Social* aparece

como "Alberto de Bélgica y la moda" (1915) y en Locales como "Ecos de un peludo" (1915). La elección de estas anécdotas desde nuestra tarea investigativa, es operativa, tanto en una como en otra, distinguiremos las marcas sociales y la posición del que habla y a quiénes habla, ambas permitirán percibir la difusión y adopción del género. En la primera, "Alberto de Bélgica y la moda", dice:

"El rey... exigente en cuento a las costumbres sanas de la corte, y que no transige con las extravagancias de la moda, (...) notó una señora que exagerando la moda que comenzaba, había dejado su pollera abierta abajo, de modo que enseñaba algo más que el tobillo (...) Con un signo discreto (...) llamó al maestro de ceremonias y le habló al oído (...) se dirigió a la dama y galantemente le ofreció su brazo. Sorprendida por tan alta distinción, pregunta al funcionario, que le dijo: -Señora, su majestad el rey, ha notado que su vestido se ha descosido y me encarga conducirnos a lo de las camareras de su esposa para que os lo compongan. Y sin más, acompañó a la señora a un automóvil que la condujo a su domicilio" (cfr. Ap. IX).

Aquí el suceso se constituye por la relación de contradicción existente entre la casualidad (exageración de la moda) y la coincidencia (gusto del rey)⁶. En ese desplazamiento, el suceso se comporta como un signo de la cultura europea en 1915 y es un hecho cultural, como lo es la moda, institucionalmente a través de la sanción de una autoridad (el rey) quien además censura. El suceso queda descontextualizado en cuanto a la forma localizable en el código empleado, un fenómeno de desregionalización lingüística⁷ que señala una particular preocupación del ambiente: el hablar con

6 En la estructura interna del suceso tenemos: a- desdoblamiento de la información, relación de dos términos; b- relaciones inmanentes de causalidad y de coincidencia (R. Barthes, "Estructura del suceso". En: Ensayos críticos, p. 227 a 235).

7 "La desregionalización lingüística remite (...) a un nivel de lengua que, si bien no es el de la literatura alta, coincide con el inculcado en la escuela (...). Este ideal puede considerarse también prestigioso en el horizonte de un público ampliado" (B. Sarlo, op. cit.)

distinción. El tema alude a un referente europeo que se trata de imitar o que se sabe, ya que el diario ofrece información acerca de la guerra y fotografías de personalidades, entre ellas las de príncipes o reyes (cfr. Ap. X), y a ello hay que agregar la presencia de personajes de la aristocracia europea en Misiones (cfr. Ap. X). El que habla posee el conocimiento para formular el relato, es portavoz de una clase⁸. En la esfera de la recepción se dan las condiciones sociales para que la anécdota circule: forma parte del *saber* de una comunidad, el lector reconoce el suceso y se reconoce en él.

La anécdota se contextualiza, y es desde la perspectiva cultural donde tenemos una de las vertientes de la anécdota: Dominante sobre el Dominado; identificación con una nueva aristocracia.

Si atendemos a una perspectiva social, tendremos la otra vertiente de tema anecdótico, y lo encontramos en "Ecos de un peludo", donde prevalece la temática del dominado sobre la del dominante.

"Un buen ciudadano de esos que para calmar las penas y las negruras crónicas de la vida se agitan en una perpetua primavera de alcohol y se caen, (...), anoche anduvo dando un paseo por la esquina de San Martín y Alto Paraná (...) Pero fatalmente dió contra unas plantas espinosas y sus carnes casi anesteciadas por el alcohol sintieron los alfretazos agudos de las espinas (...) Grito (...) Todos los que oyeron sus quejidos acudieron a la cita curiosa. Y muchos brazos alcanzaron un cuerpo sangrante (...) Pero el hombre seguía gritando (...) Hasta que los vecinos se cansaron y lo llevaron a una habitación generosa donde le darían un poco de café amargo sobre un vomito. Oh! Beber, beber..." (cfr. Ap. IX). El suceso se circunscribe en el contexto posadeño de 1915 y podemos notar las marcas sociales en el relato:

⁸ En el análisis de la estructura del suceso, refiriéndose a la autoría del mismo, Barthes aclara: "(...) aquí se trata de un mundo cuyo conocimiento siempre es sólo intelectual y analítico, elaborado en un segundo grado por el que habla del suceso, no por el que consume (...)" (R. Barthes, op. cit., p. 226).

el ebrio (clase marginal-indigencia) aluden a la crisis en el contexto (cfr. Ap. XI).

En la anécdota, el que habla, el agente, interioriza las posibilidades objetivas que le ofrece el mercado y produce así el relato. Tanto al emisor como al receptor los une un principio generador: el habitus¹⁰. Ambos internalizan esas estructuras objetivas a través de un sistema de disposiciones inconscientes; este hecho se corrobora en la gran circulación y difusión que tienen las anécdotas en el diario (cfr. Ap. IX). Son de estructura simple, espontáneas, ejemplarizantes, ágiles. Por las vías de la difusión y de la circulación, el relato pone a prueba la capacidad inventiva del que lo emite, y el acto de contarlo supone el dominio de un lenguaje ágil y picaresco, que invita al lector a recibirlo con una dosis de placer e interés.

El ambiente familiar del Posadas de antaño y de otros pueblos del interior -la rueda de amigos, los paseos, los viajes- aportaban esa tonalidad de humor exigida para la elaboración o adopción espontánea de la anécdota.

3- Conclusión

A partir del trabajo de lectura realizado, es posible arribar a las siguientes conclusiones: por un lado, como significación, puede afirmarse que la literatura que el diario *La Tarde* difunde y legitima en el contexto social misionero entre los años 1912 a 1940, elabora un verdadero discurso social -discurso que transita por el diario junto con su compromiso directo ante las cuestiones del momento; y por la sociedad, cada vez que ésta expresa sus elecciones o sus urgencias. Por otro lado como mercancía, descubre el trabajo social de una comunidad que crea sus formas expresivas colectivas, a partir del placer o de la superficialidad combativa.

Finalmente, desde la perspectiva elegida -en la dialéctica entre la sincronía y la diacronía- es posible vislum-

10 Ibidem.

brar los primeros vestigios de una historia de la literatura misionera. Una literatura real y viva que encuentra su lugar en las páginas de un diario, en una época en la que eran escasas las obras de edición⁺.

Universidad Nacional de Misiones

BIBLIOGRAFIA

Roland BARTHES. *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix-Barral, 1977.

Roland BARTHES. *Investigaciones retóricas*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.

Pierre BOURDIEU. "Campo intelectual y proyecto creador"
En: VV. AA. *Problemas del estructuralismo*. México, Siglo XXI, 1971.

Beatriz SARLO. "La trivialidad de la belleza - La novela semanal argentina (1917-1925)". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 430. Madrid, abril, 1986.

Tzvetan TODOROV. "Sobre la evolución literaria". En: VV.AA. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. 2 e. Siglo XXI, 1976.

Eliseo VERON, "Semiosis de lo ideológico y del poder". En: *Revista Espacios*, N° 1. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1985.

+ Básicamente el trabajo sigue la propuesta metodológica y categorías de análisis de Eliseo Verón. "Semiosis de lo ideológico y del poder". En: *Revista Espacios*, N° 1. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1985. pp. 43-51.

SUSTANCIA Y LA CARPA EN EL DISCURSO CULTURAL TUCUMANO DEL 40

Nilda María Flawiá de Fernández

La creación de revistas literarias no fue tarea fácil de concretar sobre todo en el interior del país. Allí los grupos que podían producirlas fueron mucho menores en número que en la Capital Federal, de recursos también escasos y quizá, lo más importante, deficientes en cuanto a la cohesión necesaria.

Sin embargo, el afán de edición y difusión de las ideas no dejó de alentar alternativamente a todos los grupos de intelectuales tucumanos desde el comienzo del siglo. La revista cultural se constituye así en una suerte de necesidad de diálogo entre pares, sin importar la coincidencia en mayor o menor grado de su pensamiento y a la vez, de apertura hacia los demás. Es precisamente el examen detenido de ellas el que nos permitirá la interpretación más completa de la incidencia del escritor en la sociedad y al mismo tiempo la impronta de ésta sobre aquél.

Es decir, en "esas hojas que acusan el paso del tiempo, muchos pioneros de la cultura dejaron algunas ideas o expresaron sus opiniones, que acertadas o no, son las de los protagonistas de la aventura espiritual del momento, válida como

tales y útiles para delinear los rasgos de ese pasado de borrosa imagen¹.

La importancia de su estudio para comprender el discurso cultural en el que estaban insertas lleva a Guillermo de Torre a afirmar: "En el principio el verbo? no. En el principio fue la revista"².

La década del 40 encuentra a Tucumán protagonizando un renacimiento cultural, a partir de un discurso, que impregnado de un profundo conocimiento y comprensión por lo telúrico, aspira a universalizarlo presentando una imagen esencial del hombre y de sus relaciones con el medio.

La permanente apelación de décadas anteriores a lo folklórico y a una imagen patriarcal y arcádica del medio había desgastado y desvalorizado el discurso cultural. Por el contrario, el pensamiento del 40 se nutre de una reubicación del hombre, del medio y del escritor. Contextualmente, responde a la nueva situación política y social consecuencia de la revolución del 30, del auge del peronismo y de la revisión de los pilares culturales e históricos.

La revista literaria se convierte de ese modo en un órgano de absorción de las nuevas corrientes ideológicas, de difusión de éstas, de recolección de la producción local, de su análisis y estudio y de su inserción en el panorama mundial. Contribuye al mismo tiempo a la cohesión de los grupos, al transformarse en el eje de diferentes canales de la creación y del pensamiento.

Tucumán, culturalmente deudora de la generación del Centenario aún a comienzos del 40 había asistido a momentos de gran brillo con la creación de la *Revista de Letras y Ciencias Sociales*, dirigida por Ricardo Jaimes Freyre en 1907 como de calma, que si bien no sería adecuado llamar de decadencia, por lo menos de un "impasse", etapa

1 Vicente A. BILLONE. "Tucumán y sus revistas literarias. A propósito de una reaparición". En: *Revista Norte*, tercera época, año 1, n° 1. Tucumán, diciembre, 1975. Sin número de página.

2 Arturo CAMBOURS OCAMPO. *Letra viva. Reportaje y notas sobre literatura argentina*. Buenos Aires, La Reja, 1969. p. 57.

en la que germinaron ideas renovadoras que hacen eclosión a partir de esta década.

Este período se inicia con un clima de ebullición cultural. La transformación de la Escuela de Filosofía y Letras en Facultad es la meta de un grupo de visionarios que ven a la provincia como polo de irradiación cultural en el NO del país. El entusiasmo por el avance científico y humanista no es patrimonio de una clase particular, por el contrario se expande rápidamente a todos los niveles y estratos socioculturales.

Estas ansias se ven estimuladas por la presencia de personalidades de otras partes del país o del extranjero (exiliados de las guerras europeas), pensadores, creadores cuyas actividades no se cifan a los claustros sino que sienten la necesidad de donarse al medio que tan calurosamente los había acogido. De ese modo, las clases académicas continúan en amenas reuniones de amigos en las que se comparten diálogos enriquecedores y se planifica el quehacer cultural.

Los pensadores y creadores anteriores al 40 pero que ejercen su influencia en ésta, sobre todo aquéllos que habían entrado a la madurez, pertenecen a los grupos de poder político y social. Realizan un tipo de discurso en el que a pesar de la autoridad reconocida y ejercida, necesita para completarse de la trascendencia y de los ecos que ella despierte, sobre todo en el círculo de sus pares.

El reconocimiento de la sociedad de estos modelos culturales establecidos casi definitivamente propicia en la generación de los jóvenes un afán de búsqueda de nuevos valores, de nuevos modelos, de un nuevo discurso. No se abre sólo una brecha generacional sino también en la concepción cultural. Es este punto el que nos permite entender la frase "la literatura comienza con nosotros" que en su momento emitiera el poeta Raúl Galán y que tanta polémica generara en el medio. Es decir, el proceso de producción literaria manifiesta no sólo diferencias en cuanto a su concepción ideológica sino también en cuanto a la concepción estética en sí misma.

Las renovaciones del discurso cultural del 40 es posible

ejemplificarlas a través del estudio de la revista *Sustancia* y de las obras que publica *La Carpa*.

Sustancia: Revista de Cultura Superior, publicación trimestral fue creada por Alfredo Coviello en junio de 1939 con la colaboración entre otros de Juan Alfonso Carrizo, J. Carlos Dávalos, Marcos Morínigo, Pablo Rojas Paz, Eugenio Pucciarelli, Aníbal Sánchez Reulet.

La manifestación de propósitos deja en claro la dirección que se imprimirá a su discurso: se constituye en "tribuna de cultura superior" es decir, para los ya iniciados, no para lectores masivos. Es la cultura que proviene de la contemplación, de la meditación y que se evidencia en el hacer. Son conscientes sus autores de pertenecer al medio; se sienten orgullosos de ello y de sus raíces, por lo tanto *Sustancia* será una forma de probar la eficacia de una escala de valores, de un modo de vida y de pensamiento. Busca su resonancia en el alma del hombre, más que en programas de combate, por lo tanto la geografía y la raza no serán barreras para la fraternidad universal por el arte.

La orientación será filosófica, literaria y artística privando los artículos de corte universalista y filosófico sobre las necesidades locales, aunque debemos reconocer la preocupación por difundir las creaciones del medio.

El artículo con el que se abre esta revista pertenece a Ricardo Rojas quien ve en ella el instrumento de cambio. Desde su postura nacionalista observa la distancia cultural entre Buenos Aires y el interior y propone superar la situación mediante la federalización de la cultura y del arte. Para ello, sus colaboradores, quienes han estudiado en la Capital Federal, vuelven a su tierra en un afán de búsqueda y de reconocimiento de lo propio como lo único que les permitirá acceder a lo universal. Es la posición de los hijos de familias tradicionales del medio que se ven como ejes de la cultura. Reconocen lo propio pero la mirada sigue pendiente de lo europeo en cuanto a técnica, procedimiento y temáticas. A través de los temas nacionales se inserta esta revista en la línea del ensayo ontológico de búsqueda y preocupación por el ser nacional.

En los primeros años de la década, pues, los hacedores

de *Sustancia* son los conductores de la cultura, constituyen la generación adulta prestigiosa, apoyatura del discurso oficial.

A partir de 1943 con el cambio de orden político, los estamentos sociales sufren una profunda sacudida. Si bien la generación adulta sigue siendo respetada, poco a poco crece una nueva generación que la deja de lado y que instauro un nuevo discurso. Son los jóvenes del grupo de *La Carpa*, inconoclastas, soñadores de lo nuestro pero sin falsas deudas. No idealizan el pasado, ven el presente pleno de conflictos, no se aferran a un estado de lengua particular sino que la usan para transmitir su fragmentada visión del mundo, su interioridad caotizada por los acontecimientos externos, su estado permanente de indagación del hombre. Entonces el bucolismo deja paso a la mirada social, lo universal a lo particular, el academicismo a lo espontáneo, el optimismo a la angustia.

Porque "conscientes de las solicitudes del paisaje y de las urgencias del drama humano no renunciamos ni al Arte ni a la Vida. Esa conciencia nos hace en cierto sentido -o en todo sentido- políticos. Es la responsabilidad que, a nuestro entender, recae sobre quien ofrece a los otros los frutos de su alma.

En fin, creemos que la Poesía tiene tres dimensiones: belleza, afirmación y vaticinio"³.

Une a estos jóvenes la preocupación por la poesía entendida en su sentido etimológico de creación, sin apego a determinadas retóricas. Es la tarea que acompaña al hombre y la que lo sustenta en las horas dramáticas que vive.

Se sienten hombres del norte pero no en una mera acepción regionalista sino como herederos de la tradición y de la responsabilidad que significa el intentar revalorizar su hombre, su paisaje y su lenguaje. Por ello "proclamamos nuestro absoluto divorcio con esa floración de poetas folkloristas que ensucian las expresiones del arte y del saber

3 LA CARPA. Muestra colectiva de poemas. Ed. Facsimilar. Salta, Universidad Nacional de Salta, 1986.

popular utilizándolos de ingredientes supletorios de su impotencia lírica". Prefieren buscar la esencia misma del paisaje e interesarse en la tragedia del nativo al que comprenden como a sí mismos y no como "elemento decorativo".

Publican costeando cada autor su obra diez números de poesía y cuatro de prosa. Integran este grupo escritores que apartados ya de este primer intento de juventud continúan muchos aún hoy su trayectoria cultural. Podemos mencionar a Julio Ardiles Gray, Nicandro Pereyra, María Elvira Juárez, Manuel J. Castilla, etc.

Sustancia y *La Carpa* son dos formas de concebir el discurso cultural del 40 ubicada la primera al comienzo de la década como nexo con la generación anterior y la segunda a mediados de la misma como forma de cambio. Generacionalmente la primera representa la madurez y la segunda la juventud; una el discurso oficial y la segunda el que intenta desmitificar falsos conceptos. *Sustancia* es el discurso del conductor de la cultura desde fuera en la medida en que sus hacedores se sienten artífices exteriores de la misma, desde un plano superior social, política y culturalmente hablando. *La Carpa* es por el contrario el discurso del que hace la cultura desde la esencia del pueblo mismo.

En el caso de *Sustancia* el fundamento ideológico hay que buscarlo aún en las ideas del Centenario, esencialmente optimista a pesar de la desilusión que el momento imponía. El discurso de *La Carpa* pone de manifiesto el vacío de estructuras culturales anteriores, vacío que proviene de la reiteración de significantes sin significados, de la pérdida del sentido, de un hombre angustiado en la búsqueda de nuevos valores que le permitan comprender el mundo e insertarse en él. Por ello admite la heterogeneidad de opiniones. Es el discurso alternativo al del poder, se le opone desconociendo a sus mayores y refundando el mundo por su palabra.

Todo esto "...los lleva a conjeturar que nada será lo mismo después de esa etapa. Y con razón, pues es entonces cuando se empieza a preparar el revulsivo cultural y literario de las dos décadas siguientes: la adopción de formas originadas en una cultura popular cuyos rasgos eran desconocidos previamente; la propuesta de adecuación a lo latinoamericano

y el consiguiente replanteo del acatamiento a lo europeo; el uso de un lenguaje no prestigioso en el discurso literario, etc."⁴.

No podemos hablar pues en Tucumán de una generación del 40; ninguno de estos grupos se autotituló de esa forma y actuó en consecuencia, pero sí de hombres aunque ideológicamente enfrentados que consolidaron ya sea desde un punto de mira tradicional o renovador el quehacer de nuestra cultura. Por ello *Sustancia* y *La Carpa* constituyen dos hitos en los cuales se apoyaron las revistas posteriores y sobre todo la renovación del discurso cultural.

Universidad Nacional de Tucumán

4 Andrés AVELLANEDA. El habla de la ideología. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1983. p. 11.

EXPRESIONES DE UN TEATRO REGIONAL, ARGENTINO Y AMERICANO. RICARDO ROJAS, JUAN PONFERRADA Y BERNARDO CANAL FEJOO

Graciela González de Díaz Araujo

En el período comprendido entre 1939 y 1963, los pensadores argentinos vuelcan en sus ensayos literarios una actitud de indagación y búsqueda de lo argentino y americano en los paisajes, hombres, costumbres, mitos y raíces telúricas y raciales. La meta planteada es el descubrimiento de lo substancial del país en sus ámbitos rurales o urbanos¹.

En este clima fecundo de cuestionamiento y renovación espiritual, tres poetas norteos, trasladan dichas inquietudes a la escena nativa. Sus originales obras de teatro regional trascienden el localismo, con una evidente proyección hacia lo argentino y americano. Las puestas en escena congregan a importantes actores, directores, escenógrafos y coreógrafos que participan de estos verdaderos "espectáculos dramáticos" donde la música, el coro y la danza resultan

¹ Ver en las obras Radiografía de La Pampa (1933), La cabeza de Goliath (1940), Sarmiento (1946), Los invariantes históricos en el Facundo (1947), Muerte y transfiguración de Martín Fierro (1948) de Ezequiel Martínez Estrada; Historia de una pasión Argentina (1935) de Eduardo Mallea y El hombre que está solo y espera (1931) de Raúl Scalabrini Ortiz.

importantes signos de teatralidad" que recuperan rasgos de las fiestas y rituales primitivos.

En el transcurso del trabajo, intentaremos establecer una caracterización, relación y diferenciación de los textos más representativos, considerados por separado hasta la actualidad.

Búsqueda de un teatro regional, argentino y americano.

Los tres dramaturgos estudiados parten de algunas premisas básicas que los identifican, más allá de sus diferencias. Son hombres del interior, que a pesar de vivir en Buenos Aires, mantienen un vínculo estrecho con su lugar natal y producen obras originales de inspiración autóctona en lo literario, musical y plástico.

El tema vertebrador de sus producciones es el de la relación con la tierra. Esa tierra, teñida por las sugerencias y recuerdos de infancia y adolescencia, aparece mostrada en lo hondo, con su historia, tradiciones, mitos y leyendas y con su religiosidad particular en la que convergen elementos paganos e ideas cristianas en la suma de un pasado indígena e historia española.

Ponferrada participa de esta inquietud y aunque no sostenga medulosas tesis expresadas en ensayos, insiste en el vínculo o "nexo umbilical con el solar nativo que es la tierra en lo más hondo con sus anejos de tradición y cierta religiosidad"².

En textos destinados a la reflexión crítica, Rojas y Canal Feijóo denuncian y cuestionan la actitud cosmopolita y europeizante propia del "colonialismo" que engendra miedo a la autenticidad. "La necesidad de apelar al gran teatro ajeno revela la incapacidad de producir el propio,

2 Juan O. PONFERRADA . En: "Encuesta a la literatura argentina Contemporánea"; Buenos Aires, CEAL. (Capítulo N° 140. "La historia en la literatura argentina"). p. 291.

en pos de la copia de los últimos procesos de los tablados extranjeros."³

El rescate de las tradiciones vernáculas se proyecta raigalmente en el ámbito de una cultura indoamericana -en la visión euríndica de Rojas- o simplemente americana -para Canal Feijóo- superadora de los aislamientos localistas y caracterizada por un ancho sentido universal.

La perspectiva del teatro histórico recreador o formulador de mitos lejanos o próximos en el tiempo rescata el pasado para expresar e interpretar el presente y explicar los hechos actuales y proyectarse al futuro.

Ambos insisten en el carácter orientador del teatro como una especie de antorcha de verdad y libertad, revelador del destino del pueblo. Si Rojas "enseña, aclara, avisa, denuncia"⁴, Canal propone un hecho escénico nacional como expresión de la lucha de un pueblo por su libertad y con carácter comunitario y convocador.

El teatro histórico, localizado en el tiempo debe captar el idioma, los problemas sociales, morales o estéticos de la comunidad "y dirigirse al espíritu, la conciencia o a la sensibilidad de sus prójimos y contemporáneos". En un movimiento de zig-zag propio del folklore, el teatro sale del pueblo y vuelve a él transformado en materia artística propiciando la identificación y la reflexión." El dramaturgo cumple la misión de alcanzar las apetencias nacionales para que el pueblo-público, destinatario directo se reconozca en la expresión de esa conciencia colectiva"⁵.

Las obras -por el particular tratamiento de los mitos- ofrecen símbolos de la fe en el destino de la Nación y la

3 Bernardo CANAL FEIJOO. "Historia y Teatro". En: Revista de Estudios de Teatro, V. Buenos Aires, INET. Comisión Nacional de Cultura, 1962.

4 Antonio PAGES LARRAYA. "Imagen de Ricardo Rojas". En: Revista Iberoamericana, Vol. XXIII, N° 46, Iowa Julio, Diciembre 1958. pág. 314.

5 Cf. Bernardo CANAL FEIJOO. "En el principio era el teatro". En: Cuaderno de Cultura Teatral, N° 18. Buenos Aires, INET. Comisión Nacional de Cultura, 1941.

esperanza en la concreción de un orden nuevo, construido por el Hombre americano, en pos de la libertad.

En *Sobre el americanismo de Ricardo Rojas*, Canal Feijóo alude a los conflictos de la tierra y de las razas aborígenes y critica la concepción euríndica por antiindigenista. "Percibe un fondo de indigenismo escenográfico y ceremonial que depende de un rigorismo dogmático no exento de esoterismo y escamotea el drama humano auténtico, la acción espontánea y libre del alma americana deseosa de librarse del yugo de la servidumbre impuesto por la conquista. Empero, estos defectos se atenuan en *Ollantay* y *La Salamanca* en favor de la construcción teatral"⁶.

Por último, se advierten propuestas teatrales comunes superadoras del realismo por medio de la transfiguración y sugestión poética y por el deseo de trascender la realidad particular y elevarla al plano universal, mediante el acertado uso de los símbolos y el desplazamiento de masas en escena.

Las obras se insertan en las líneas evolutivas del teatro regional de raíz folklórica con casos, leyendas y fiestas tradicionales o en el teatro histórico de temática gauchesca o indígena.

Teatro regional de raíz folklórica: casos, leyendas y fiestas.

Bernardo Canal Feijóo reelabora *Los casos de Juan* (1954)⁷, el Zorro o Juancito y dramatiza el ciclo de la picaresca criolla.

Realiza una verdadera "proyección" del material folklórico respetando sus características métricas y temáticas. En esa tarea de juglar se advierte su propia personalidad y particular concepción del teatro popular. La obra se estructura con un prólogo y epílogo en verso y dieciocho casos en verso y prosa. Reaparece el tema del pueblo que recobra

6 Bernardo CANAL FEIJOO . "Sobre el americanismo de Ricardo Rojas". En: Revista Iberoamericana, ya Cit., pp. 224-225.

7 Citaremos las obras con las fechas de los estrenos.

su individualidad en la búsqueda de su libertad: "Y es que en los casos del pueblo/el pueblo sueña su teatro/.Dramatizar esas fábulas/es llevarlas a su efecto;/quien logre hacerlo fielmente/logrará el teatro del pueblo"⁸.

El teatro ligado por la temática a la tierra natal y basado en leyendas y supersticiones muestra intentos de síntesis de "elementos que conectan el pasado indígena, la historia española y los substratos religiosos a través de los grandes temas de la conciencia universal"⁹. Para la articulación de dichos elementos, Rojas, Ponferrada y Canal Feijóo seleccionan la forma escénica del "misterio medieval" por su carácter alegórico y sus posibilidades expresivas.

En *La Salamanca* (1943) los personajes genéricos, característicos del "misterio" -en el que finalmente triunfa el Bien-Amo, Peregrino, Doncella y Viuda se introducen en una cueva mágica o Salamanca. El demonio autóctono, Zupay, posee cortejo de personajes mímicos o "figurantes" formado "por seres mitológicos y legendarios de prosapia folklórica. El runutaurunco (hombre tigre), la mulánima (mula con alas), el Basílico (pequeño dragón), el Chiqui (genio de la fatalidad), el Kacuy (pájaro nocturno) y el "Mandinga" participan del aquelarre y danzan frenéticamente".

Rojas vuelve al paisaje natal y a la tradición legendaria enraizada en el Noroeste, como fuentes inspiradoras. Reelabora, una vez, más la leyenda fáustica, para desentrañar el sentido de un tema universal, situándolo en una comarca provinciana, en una región hispanoamericana, con personajes reales, españoles nacidos en América, aborígenes y seres imaginarios extraídos del substrato de creencias y supersticiones del ámbito de Santiago del Estero. La doctrina euríndica respalda el texto y la ambientación escenográfica. Se

8 Bernardo CANAL FEIJOO, Los casos de Juan. Buenos Aires, CEAL, 1967. pág. 136.

9 Perla ZAYAS de LIMA . Relevamiento del teatro argentino (1943-1975). Buenos Aires, Rodolfo Alonso, 1983. p. 58.

advierte la alusión al mestizaje entre lo español y lo indígena.

El trigo es de Dios (1947) de Juan Ponferrada refleja elementos del ritual de la siembra y de la leyenda de "la higuera en la Cruz" que gravita en las costumbres del Noroeste Argentino. La historia bíblica de Ruth y Booz se enraiza en la propia tierra natal conjugando lo regional con lo universal.

La tierra, tema vertebrador de la obra de Ponferrada, se enlaza a "un inoculto amor por el hacer del pueblo y las motivaciones del folklore" en *El carnaval del diablo* (1943).

Con el celo de un cuidadoso investigador folklórico-similar al de Augusto Raúl Cortazar en *El carnaval en los valles calchaquíes*— describe los pasos rituales de la fiesta, dándole la forma escénica de "tragicomedia". Género mixto en el que alterna el conflicto trágico de los dueños de casa y el forastero con el clima propio de fiesta, el lenguaje elevado en verso con el lenguaje coloquial y regional que apunta al pintoresquismo y color local. "Tragicomedia" que rescata de la aparente oposición en la búsqueda de la salvación "el fondo común derivado de la antigua Fiesta en la que se unen la alegría y felicidad del cambio, al dolor de saber que se exige un sacrificio del pasado y que el pasado, pese a todo retorna"¹⁰

El carnaval aparece regido por deidades indígenas. El Chiqui —genio de la fatalidad— ha cambiado su máscara por la del Pucllay —Dios de la alegría— y desencadena el conflicto trágico que se inserta en un espectáculo de rara vistosidad y belleza.

Las acotaciones preliminares a la obra anticipan su originalidad. El autor aporta un glosario de voces y modos regionales usados, notas sobre "La Chaya" y el ritual de la fiesta del Pucllay y las partituras de los seis motivos corales.

Ponferrada ha expresado la honda raigambre mitológica y mágica del carnaval, la tendencia a la nivelación social

10 Francisco ADRADOS R... Fiesta, comedia y tragedia. Barcelona, Planeta, 1972. p. 607.

y el desborde orgiástico de los seres libres de ataduras que buscan el desahogo y el estallido durante este período. Nuestro poeta catamarqueño ha captado y expresado mejor que ningún otro autor la relación entre Rito y Teatro. Ha planteado una estructura teatral en la que presenta la germinación, la plenitud el marchitamiento y la degradación del ciclo agrario. "El espíritu del Pucllay (Baco-Zagreo, muerto y asociado a las vicisitudes de la naturaleza) brotará de nuevo con los primeros frutos del estío"¹¹.

Teatro regional histórico gauchesco.

El mito popular heroico y el mito popular religioso.

Pasión y muerte de Silverio Leguizamón (1944) de Bernardo Canal Feijóo, confeccionado como un "film" - por su extensión, cantidad de personajes y dificultades para ser representada en escenarios cerrados- plantea también la relación entre Rito y Teatro. Canal, estudioso por excelencia de los rituales y de los espectáculos dramáticos primitivos,¹² ha observado el carácter de representación de los actos de culto primitivo y ha señalado el nacimiento de la tragedia en el momento en que lo que es culto vuelve la espalda al altar y se dirige al mundo. En su "misterio popular" formula un mito. El protagonista se va transformando en el arquetipo. Sus escasas intervenciones que resultan decisivas en la lucha por la libertad y el respeto alcanzan tintes legendarios en los cantares y decires de los paisanos. El pueblo, en un acto de reflejosocial y de adhesión afectiva, deposita su confianza y admiración en el héroe que simboliza una imagen tácita de redención, esperanza y deseos de liberación.

Nuevamente estamos en presencia de un ritual que promueve la esperanza mediante la visión de un héroe enfren-

11 Juan PONFERRADA :. El Carnaval del Diablo. Buenos Aires, Eudeba, 1968. p. 162.

12 Ver Bernardo CANAL FEIJOO. Burla, Credo y Culpa en la creación anónima. Buenos Aires, Nova, 1951.

tado en un "agon" o combate en el que muere y resucita. Sus seguidores advierten en él, la encarnación del héroe. El mito pleno de simbología puede ser interpretado en "el misterio siguiendo a Raúl Castagnino, en tres direcciones. Como variante de un teatro gauchesco que yacía en el olvido, como legítimo "misterio" en relación con la forma medieval cristiana que universaliza y aporta mayor trascendencia a las denuncias de la literatura gauchesca proyectando la figura rebelde del gaucho protector de desvalidos en un sentido de redención, dolorosa pero esperanzada en la que Silverio se equipara con la figura de Jesús en el Calvario 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"¹³.

El tema del arraigo y la propiedad de la tierra, estudiado por Jorge Rivera, surge en el marco histórico y como factor desencadenante del conflicto y se relaciona con "los fantasmas de la imposición y la imposibilidad de arraigar en la tierra y concebirla como centro de gravedad de su cultura, su identidad espiritual y su vida material"¹⁴.

El tratamiento del tema de la rebeldía del hombre enfrentado y enfrentando a una autoridad abusadora y prepotente que lo persigue injustamente y lo despoja de lo suyo se inscribe en la línea de la literatura y el teatro gauchesco heredero de Martín Fierro, de Moreira, del Zoilo de *Barranca abajo*. La localización en el tiempo y los documentos consultados en los archivos santiagueños le confieren el carácter de teatro histórico localizado en el tiempo. El autor proyecta la anécdota de la región natal, en un marco argentino y americano. El conflicto de Silverio es la encarnación del sentimiento trágico gravitando en función de la historia. Más allá del regionalismo se proyecta a un plano nacional y por ello mismo, auténticamente americano.

13 Cf. Raúl CASTAGNINO. "Dos siglos de teatro gauchesco" En: Teatro, Año 4, N° 12. Buenos Aires, Teatro Municipal General San Martín. 1983. pág. 9.

14 Jorge RIVERA.: "El drama de la posesión de la tierra". En: Teatro ya. cit., pp. 29-30.

Teatro regional de temática indígena.

La temática indígena es tratada desde dos perspectivas diferentes por nuestros autores. Si bien coinciden en la elección de la "tragedia americana" como unidad expresiva, en la recuperación de temas tradicionales y en la proyección de lo individual al plano de lo americano, rescatan los temas históricos con diferentes modulaciones.

El *Ollantay* (1939) de Ricardo Rojas no pretende solamente ser una pieza con indios sino una tragedia que refleje una etapa de las Indias como tierra de América. El autor recupera el tema del *Ollantay* tradicional, cambia el final feliz por considerarlo inauténtico y propone otra versión en la que el héroe es ajusticiado y muere. En la obra aparece otro rebelde, el indio Ollantay -hombre de la tierra-, que se subleva por amor contra el orden establecido por el Inca y fecunda a Coyllur -mujer de origen solar- fundando un orden nuevo. El hijo de ambos será el Hombre Americano, en el que se depositan todas las esperanzas de una futura libertad, como punto de partida para una civilización. Con celo arqueológico, con una encomiable escenografía, con la fuerza poética propia de su original estilo, respaldado por su teoría culturoológica euríndica, recrea el motivo tradicional para rescatar el "mito del ser americano".

Tungasuka (1963) de Canal Feijóo retoma la rebelión indígena, que a fines de 1780 estalló en el Perú liderada por el Inca Tupac Amará. En la tragedia americana reaparece el vínculo tragedia e historia. Luis Ordaz ha reparado en los rasgos substantivos del "misterio" que se reiteran en el tratamiento de la temática indígena¹⁵. Un pequeño Prometeo que sueña con la restauración de su antiguo imperio inca, se levanta ante la fuerza de la autoridad y encuentra la Muerte encarnada por el implacable Visitador Real Areche. Es ajusticiado y sometido a cruentos sufrimientos en la plaza pública. "No se ciñe a una mera reedición histórica, sino que ahonda en un tema de significación histórica decisiva

15 Cf. Luis ORDAZ. Historia del Teatro Argentino. Capítulo. Buenos Aires, CEAL, 1980.

al mostrar el conflicto del conquistador inmerso en un continente impenetrable, la resignación fatalista del indígena, en la política de la Corona y de la Iglesia; las cobardías de los criollos que no saben asumir el destino de su raza, el ansia de libertad, la rebelión ante la injusticia y el nacimiento del ideal americano¹⁶.

La terrible ejecución es narrada por voces del pueblo entre el fragor de los truenos. Se suceden los simbolismos bíblicos y otra vez más, el pueblo contempla a su héroe vencido por la adversidad y lo transforma en el símbolo del Hombre Americano que entrega su vida por los demás en pos de un Nuevo Orden de libertad y de una esperanzada redención.

Música, coro y danza: signos de teatralidad.

En estas obras, aparecen como importantes "signos de teatralidad" o de "escenario", la música, el coro y la danza, apoyados por la iluminación y sonorización. Las memorables representaciones congregaron a figuras de primera línea en el campo de la interpretación, dirección coral, dirección, coreografía, música y artes plásticas¹⁷. Participaron de una empresa común, la de la concreción de estas propuestas escénicas que recuperaban rasgos del "espectáculo dramático primitivo", con un teatro de grandes masas, de inspiración original y autóctona en lo literario, plástico y musical.

Hacia el final de *La Salamanca*, acentuando la victoria del poder celestial, un coro entona el *Magnum Mysterium* del padre Victoria. En *Ollantay*, Rojas se refiere a una composición sinfónica jalonada de temas que se suceden en un progresivo "leit-motiv". El poeta utiliza las modulaciones corales, el plañido y la plegaria para la invocación al Sol y configura un "idilio" o dúo amoroso, con un procedi-

16 Perla ZAYAS de LIMA, op. cit., p.21.

17 Ver Luis ORDAZ, op.cit.

miento musical típicamente romántico¹⁸. El texto de 1939 incluye un fascículo de 26 páginas titulado *Coros*, compuesto por Gilardo Gilardi que aporta la partitura sinfónico coral.

En *El carnaval del diablo*, Ponferrada ofrece las seis partituras de los temas corales "Algarrobo Algarrobal, Vidala, Carnaval Alegre, Alegre como has llegado, Carnaval, Carnavalcito y Baguala". Presenta un coro y dos semicoros en el prólogo y posteriormente un coro y cantores que entonan coplas tradicionales del cancionero popular, acompañados por la "caja". La vidala acompaña el ciclo de la fiesta y se transforma en símbolo del lamento desgarrador ante lo irreparable. En *El Trigo es de Dios* también aparecen trozos cantados por el coro o canciones entonadas por los personajes individualizados.

En *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*, la música adquiere importancia singular. Además de las canciones y decires de los paisanos se destaca el procedimiento coral. Las partes corales y musicales fueron compuestas por el maestro Juan Francisco Giacobbe. La música abarca todos los géneros y tipos etnofónicos de la Argentina, comenzando desde lo aborígen puro hasta llegar a lo sinfónico coral¹⁹. En el último acto la actuación coral se transforma en verdadera sinfonía escénica y alternan, dialogando, el coro polifó-

18 Alfredo de la Guardia establece una relación entre el procedimiento musical de Rojas en el segundo cuadro y el de Wagner en las estrofas épicas y los motivos musicales de *La Walkyria* y *Sigfrido*, en: Ricardo Rojas. Buenos Aires, Schapire, 1967. p. 327.

19 Perla Zayas de Lima indica que la obra registra casi todas las formas expresivas propias de un drama épico y místico. En el primer acto se trata de actualizar la forma indígena de "La Chaqueña", y la danza monotemática salvaje. La música criolla del Norte surge en la vidala que también expresa en su esencia íntima el símbolo de Silverio; vidala que a manera de tema conductor, recorrerá 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 poéticas del personaje. Op. cit., p. 61.

nico con el coro del pueblo, encarnación de la figura del protagonista.

En *Tungasuka*, en las acotaciones a la escena de la plaza se indica: "las voces interrumpen el ámbito como megafonadas, o con intensos acentos corales sobre un fondo de rumores. La escena final está compuesta por dos coros que se refieren a la tragedia. La obra se cierra con una monumental sinfonía, con infusos ecos de misa solemnes"²⁰.

La manera de concluir las dos obras es similar, así como la fuerza expresiva de la música y los coros.

La danza.

La inclusión de la danza en la mayoría de las obras es otro elemento capital en estos "espectáculos dramáticos" sin precedente en la historia del teatro argentino. Las danzas crean climas propicios, sugieren, acompañan, anticipan y desencadenan el desarrollo de la acción con caracteres simbólicos.

En *La Salamanca*, aparece el Bailarín marcando un ritmo de meneos lascivos al son del malambo y guiando a la ronda sabática-el cortejo autóctono de monstruos infernales - en lúbrica y diabólica danza.

En *Ollantay* se destaca la danza de la serpiente. Mercedes Quintana realizó una verdadera creación. Su coreografía original transmitió el erotismo, la presencia del destino trágico, el conflicto de la vida y la muerte y las potencias telúricas que se levantan en su rito milenarior²¹.

20 Bernardo CANAL FEIJOO . *Tungasuka*. Buenos Aires, Carro de Tesis, 1964.

21 Alfredo de la Guardia recuerda que Rojas en su *Eurindia* había reparado en las danzas como expansión y culminación de una manifestación telúrica espectacular y se había referido a la música y la danza-el "zapateado Mecapaca-" la arquitectura, la pintura y la escultura como fuente de documentación escénica. *Op.cit.*, p. 310.

En *El carnaval del diablo* el ballet está incluido en un sueño en que se anticipa la acción simbólicamente y se desencadena el final trágico, a la vez. Mercedes Quintana ejerció, también la dirección coreográfica. El Puellay danza entre los invitados desarrollando el tema del amor espiritual y carnal. En la coreografía alternan la zamba y figuras de las danzas populares del norte, de manera especial "El Palito" y "El Malambo".

En el segundo acto de *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón* aparecen los tipos de danzas más populares del norte, "El Salta-conejo" -expresamente reconstruida- un cielito y una zamba.

Del trabajo realizado, se desprenden las siguientes conclusiones. En el período comprendido entre 1939 y 1963 tres poetas del interior del país, del ámbito norteño, escriben y representan importantes obras de teatro regional que trascienden el pintoresquismo localista como verdaderas expresiones de lo argentino y americano.

Los textos encarnan inquietudes y preocupaciones reveladas en ensayos y responden a particulares concepciones del teatro y la cultura nacional.

Las obras se insertan en las más importantes y significativas líneas evolutivas de la escena nacional, en el teatro regional de raíz folklórica, el teatro histórico gauchesco y el de temática indígena.

Las unidades expresivas escénicas seleccionadas son la teatralización del "caso" folklórico en jornadas, la tragedia, la tragicomedia y el misterio. Mediante estas formas tradicionales se rescata el sentido originario del teatro y las relaciones entre el rito y la fiesta. Se configuran verdaderos espectáculos dramáticos en los que se privilegian la música, el procedimiento coral, la danza, la iluminación, sonorización y el frecuente desplazamiento de masas escénicas, como importantes "signos de teatralidad".

Las propuestas dramáticas, válidas y originales, coinciden con las de ilustres teorizadores del teatro occidental del siglo XX. Los autores superan el realismo fotográfico por vía de la transfiguración estética y la intuición poética.

Esta "realidad trascendida" eleva lo histórico y lo regional a la categoría de símbolos. La rica y compleja simbología y el juego de lo real y lo irreal permiten varias "lecturas" al espectador.

Universidad Nacional de Cuyo .

**LAS PROPUESTAS DE LA SEGUNDA ETAPA DEL TEATRO
INDEPENDIENTE ARGENTINO
EN LAS PARSATIRAS DE AGUSTIN CUZZANI**

*Cristina Herrera
Sonia G. Lizarriturri*

Introducción

"Poniendo en suspenso la totalidad del mundo, siquiera imaginariamente, la Literatura no se propone hacerlo progresar sino cambiarlo"¹.

El teatro argentino de 1955-1962 se hace eco de esta premisa, ya que intenta problematizar las concepciones del mundo y de la vida, rompiendo incluso los convencionalismos estéticos, retóricos y gramaticales.

La generación de escritores teatrales, ubicada en el lapso 1950-1960, conforma la denominada "Segunda Etapa del Teatro Independiente Argentino", (la primera etapa del teatro independiente abarca el período comprendido entre 1930-1943) que hoy revalorizamos por la actualidad de su planteo estético y social.

Este movimiento se inicia artísticamente, en 1949 con la puesta en escena de *El Puente* de Carlos Gorostiza.

¹ Juan José SAER. "La literatura y los Nuevos Lenguajes". En: P. MORENO, César (coord.). América Latina en su Literatura. México, Siglo XXI, 1972.

obra que permite el reencuentro de la realidad con el teatro; y se configura definitivamente con autores como Roberto Cossa, Osvaldo Dragún, Andrés Lizarraga, Agustín Cuzzani, entre otros.

Las obras de los autores citados se caracterizan por el predominio de la crítica social, la idealización de la lucha por la libertad y la justicia, el empleo de la burla y la sátira por medio de personajes y situaciones grotescas. También suelen rescatar actitudes importantes de las etapas de liberación de nuestro país y del continente, o de épocas clásicas con claro contenido aleccionador. El tratamiento de esta temática se enriquece con técnicas teatrales renovadoras y con recursos como el absurdo y la farsa.

Es, a nuestro juicio, Agustín Cuzzani el autor que con mayor originalidad concreta los postulados del llamado "Nuevo Teatro Independiente", razón por la cual lo elegimos como tema de este trabajo.

Nacido en 1924, Cuzzani se integra al ciclo del teatro independiente, mediante cuatro obras escritas y representadas en un tiempo aproximado de cinco años, entre 1953 y 1958. Ellas son: *Una Libra de Carne* (1953), *El Centrofoward Murió al Amanecer* (1955), *Los Indios Estaban Cabreros* (1958), *Sempronio* (1960).

Las cuatro piezas constituyen el ciclo de las "farsátiras". Su dramática se encauza por el absurdo, lo burlesco, el ingenio y el humor, con el propósito expreso de divertir. Sin embargo la diversión no es gratuita, dado que en todas las obras existe una clara simbología de contenido social.

Precisaremos; entonces, la orientación metodológica que nos permitirá describir el universo literario de los textos, a fin de comprender y explicar la inserción de los mismos en un determinado momento histórico, social y cultural.

Propuesta metodológica

Abordaremos un análisis del ciclo de las farsátiras de Agustín Cuzzani como textos literarios, independientemente

te de la representación o puesta en escena. Para ello, seguiremos los lineamientos metodológicos de la Sociología Estructuralista Genética propiciada por Lucien Goldman.

Según Goldman, los textos se convierten en totalidades o Estructuras Significativas que encierran Estructuras Menores como por ejemplo: los personajes, el tiempo, el espacio, entre otras, integrándose simultáneamente en una Estructura mayor o Englobante.

En el caso particular de las farsátiras de Cuzzani, señalaremos a los personajes portadores de la Verdad Mensaje, como Estructuras Significativas o Englobadas que conllevan la mayor carga de significación, ya que en ellos confluyen estructuras menores como los restantes personajes de las obras, o lo que el autor dio en llamar "Situaciones Espectacularmente Escénicas".

Acceder a la consideración de la obra como Estructura Significativa, requiere siempre, según Goldman, un análisis inmanente de la misma mediante los procedimientos de "comprensión" y "descripción". Con posterioridad mediante la "explicación" se establecen las relaciones entre la Estructura Significativa Englobada (sólo aquella que rinde cuenta de la totalidad del texto) y la Estructura Englobante, o sea entre texto y contexto, a fin de connotar el universo imaginario del autor. De ello podemos inferir la estrecha vinculación que existe entre la creación literaria y la realidad social e histórica, la que a su vez determina la "cosmovisión" del autor, es decir su esquema valorativo o ideológico.

Conforme a los enunciados de la Sociología Estructural Genética, la investigación debe comenzar por descubrir una estructura capaz de totalizar el texto, o sea buscar la génesis del mismo, reveladora del modo en que esa estructura se convierte en significativa y funcional.

Las Farsátiras: Estructuras significativas englobadas

El título de farsátiras que Cuzzani da a sus obras tiene la intención de combinar el concepto moderno de farsa y sátira, poco empleados en el teatro argentino. Cada farsátira se origina en torno de lo que el autor dio en llamar una "situa-

ción espectacularmente escénica". "Esta situación es ante todo la ilustración teatral de un conflicto, donde la exageración aguda de sus contradicciones se refleja en matices absurdos que deforman cómicamente la presentación escénica"².

Continuaremos llamando "situación espectacularmente escénica", en el texto, a situaciones límites donde se conjugan el plano real con el simbólico.

Transferimos, seguidamente, el método descripto a cada una de las farsátiras para determinar los procesos generadores de significación.

UNA LIBRA DE CARNE: parte de la idea shakespiriana del *Mercader de Venecia*: "Una libra de carne humana no tiene tanto precio ni puede aprovechar tanto como la carne de buey, de carnero o cabra".

Este epígrafe sintetiza el contenido de la obra, que presenta el juicio a que es sometido Elías Beluver, un oscuro empleado, que apremiado por un prestamista, repite el pacto shakespiriano: cancela la deuda con su propia carne. El juicio es un recurso que permite satirizar a todos los integrantes de la sociedad, a través de: La Maestra, El Ama de Casa, El Rentista, El Jubilado, El Corredor de Bolígrafos, El Visitador Médico, El Defensor, El Acusador, La Periodista, El Fotógrafo, etc.

Todos estos personajes se estructuran como un todo coral, que gira alrededor de un simple elemento de composición: Elías Beluver. Este circula ante ellos como un incomprendido y además sin comprender los motivos por los que es enjuiciado y condenado.

Estas estructuras significativas del texto convergen en el personaje de Elías Beluver, hilo conductor de la farsa, desencadenándose a partir de él "la situación espectacularmente escénica": el inculpado es introducido en el tribunal dentro de una jaula de circo.

Existe un personaje: El Hombre, que como estructura

² Agustín CUZZANI, "Balance y confidencia del autor". En: Teatro de Agustín Cuzzani. Buenos Aires, Quetzal, 1960. p. 62.

significativa se convierte en la de mayor significación y trascendencia. Si bien durante toda la obra permanece relegado, confundido con el público, es quien aporta una visión real y crítica de lo acontecido. Es el que lleva LA VERDAD MENSAJE, objetivo de este tipo de teatro, esfumándose así el absurdo.

"El Hombre" comprendido como estructura significativa logra trascender el plano de la historia del relato y convertirse en símbolo de la cosmovisión del autor, a la par que concreta la relación texto-contexto.

"...La sangre del hombre es sagrada y no pertenece a ningún patrón, a ningún jurado, a ningún acreedor! Son vampiros que andan sueltos. Cuidado. La ciudad está llena de vampiros . ¡Hay que terminar con eso!³.

Con el objeto de evitar reiteraciones en los mecanismos de implementación del método, que restarían agilidad al trabajo, en las siguientes farsátiras describiremos las estructuras significativas sin aludir específicamente a ellas.

EL CENTROFOWARD MURIO AL AMANECER: Arístides; "Cacho", Garibaldi, centrofoward brillante del Nahuel Athletic Club, es embargado y luego rematado públicamente para solventar las deudas del club.

Adquirido por Lupus, coleccionista adinerado y extravagante, pasa a integrar una exclusiva colección de seres vivos, conjuntamente con: Hamlet, actor teatral, Nora Rodrigova, bailarina, W. E. U. Von Westerhausen, físico matemático y King Kong.

Privado de su libertad, se rebela contra su dueño a quien mata en el paroxismo de la situación, hecho que desencadena su prisión y muerte posterior en la horca.

La historia es recogida por un vagabundo, depositario y transmisor de la verdadera historia.

En esta farsátira, la "situación espectacularmente escénica" se produce con el envío del futbolista en una caja

³ Agustín CUZZANI. Una libra de carne. Buenos Aires, Quetzal, 1960. p. 11.

de madera con inscripciones tales como: ojos, pies, frágil, y su posterior remate público.

El sentido de lo burlesco y el absurdo alcanza niveles desorbitantes, no obstante subyace un contenido de clara simbología social que se manifiesta en las reflexiones del protagonista. Este personaje reedita "El Hombre" de *Una Libra de Carne*, y su VERDAD MENSAJE es la exaltación de la lucha por la libertad, razón de ser de la existencia humana.

LOS INDIOS ESTABAN CABREROS: representa el primer intento de libertad colectiva, a través de personajes que encarnan la búsqueda de la emancipación americana.

Un grupo de indígenas asfixiados por la situación social en que viven, parten encabezados por el príncipe Tupa en busca del Dios Sol, en nombre de quien padecen según los que administran la religión en esas tierras.

Tupa, inspirador de revoluciones, inicia el viaje hacia el Sol, acompañado por un mendigo y un minero. Los tres son recogidos en una red por pescadores españoles, considerados peces y llevados en calidad de tales a España.

Según Cuzzani, ese hecho adquiere categoría de "situación espectacularmente escénica" y marca la contradicción motivadora de la farsa: América descubre a Europa en 1491.

Los indios son sometidos a juicio por el tribunal de la Santa Inquisición que los condena a treinta días de cárcel y muerte en la hoguera pública, por "...el patente, flagrante y evidente delito y pecado de pescadería"⁴.

A cambio de sus vidas se comprometen en la empresa de Cristóbal Colón, a excepción de Tupa que decide permanecer en la cárcel y morir.

Tupa portador de la VERDAD MENSAJE desnuda la realidad en el final de la obra: "...la definición de lo americano en la plenitud de su esencia,...abriendo las tres vías

4 Agustín CUZZANI. Los indios estaban cabreros. Buenos Aires, Quetzal, 1960. p. 153.

por las que nuestra América se lanzó al futuro."5. Las vías son: la revolución americana contra la conquista española, el nacimiento de una nueva raza mezcla de indio con español, y la tercera se encuentra en la figura del protagonista que, eligiendo la muerte simboliza la resistencia milenaria.

SEMPRONIO: Historia lineal, que presenta en primer plano a Sempronio, un jubilado que sin causa justificada posee energía y radioactividad. Es un hombre de su casa, pacífico, de hábitos domésticos, coleccionista de estampillas de distintos países.

La radioactividad que posee la distribuye entre vecinos y amigos para superar deficiencias de energía. Esta es la "situación espectáculo central": Sempronio, conectado por decenas de enchufes y cables, dando energía. Esta situación se presenta en el comienzo y final de la obra, marcando una modificación técnica en relación con las demás farsátiras, ya que en ésta el final conjuga la "situación espectacularmente escénica" con la VERDAD MENSAJE.

LA VERDAD MENSAJE que transmite Sempronio es el triunfo de la justicia social por medio de "AMOR". El personaje manifiesta la posición ideológica del autor frente al empleo de la radioactividad con fines bélicos y políticos.

Esta obra se asienta en el juego de la farsa a través de situaciones límites, y en el de la sátira con exageraciones caricaturescas de los representantes del gobierno, pero especialmente en la causa que genera la radioactividad en Sempronio: ha pegado, pasándole la lengua, una estampilla procedente de Hiroshima.

Sempronio cierra el ciclo de las farsátiras y si bien las cuatro obras denotan una continua búsqueda de la libertad humana, es ésta la encargada de revelar el triunfo de dicha libertad tanto a nivel individual como colectivo.

5 Agustín CUZZANI. "Los indios estaban cabreros. Epílogo para críticos y bachilleres". En su: Los indios estaban cabreros, ya cit., p. 186.

La segunda etapa del movimiento de Teatros Independientes Argentinos como estructura englobante

Con la llegada de la década 1950-1960 el teatro argentino sufre una profunda transformación acorde con la crisis nacional e internacional. La problemática social y existencial que generan la caída del peronismo, la segunda postguerra mundial y el surgimiento de las vanguardias artísticas, encuentran trascendencia en los escritores teatrales de ese período que expresan su "visión" a través de un teatro netamente popular con elevado valor estético.

En la Introducción señalamos el momento histórico y social en que irrumpe la generación de escritores integrantes del movimiento de teatros independientes, en su segunda etapa. También allí citamos a los autores representativos, quienes no hicieron una expresa declaración de propuestas estéticas sino que las mismas fueron sistematizadas por la crítica teatral posterior.

Cabe, entonces, explicitar las propuestas y su relación con los textos analizados de Agustín Cuzzani.

Propuestas de la Segunda Etapa del Teatro Independiente Argentino manifestadas en cada una de las farsátiras:

1) Desarrollo de conflictos sociales: el individuo frente a la injusticia social. Tema de *Una Libra de Carne* y *El Centroward Murió al Amanecer*.

2) Creatividad por el humor, tratamiento de la temática mediante la farsa, el absurdo y la sátira. Cuzzani recurre a las "situaciones espectacularmente escénicas" para ejemplificar esta propuesta.

3) Técnicas teatrales reveladoras del resurgimiento del Teatro Epico de Brecht, del teatro naturalista o fotográfico y del replanteo del teatro como posibilidad de instrumento didáctico. Al respecto, la VERDAD MENSAJE de las cuatro farsátiras deja traslucir en los finales el estilo ilusionista al que recurre el autor. Al concluir las piezas se desnuda y descarna una situación de corte absolutamente naturalista y fotográfico, donde un personaje libre de todo convencionalismo habla y explica. Este personaje simboliza una idea o un problema representando al hombre socio-histórico del

teatro brechtiano.

4) Nacimiento de un teatro comprometido con la realidad nacional que emplea procedimientos demitificadores: a excepción de *Los Indios Estaban Cabreros* las otras farsáti-ras, en ocasiones de modo directo, en ocasiones elípticamente, remiten a la realidad nacional satirizándola.

Así, en *Una Libra de Carne* se demitifica a la clase media argentina, a la justicia, a la ciencia, y a los profesiona-les; en *El Centrofoward Murió al Amanecer* se demitifica la omnipotencia del poder económico cuando trata de apropiarse de valores humanos tales como: la libertad y la capacidad creadora; en *Sempronio* se satirizan a los representantes del gobierno y se demitifica el poder del Estado que pretende enajenar al individuo de su medio ambiente, invocando el cumplimiento de supuestos deberes cívicos.

5) Integración del lector-espectador al conflicto teatral por medio de un lenguaje cotidiano y real que permite la identificación: conflicto teatral-realidad. La preeminencia, en las farsáti-ras de un lenguaje familiar y coloquial adecuado al nivel socio-cultural de los personajes, permite al lector-espectador la identificación o el rechazo hacia el mundo que representan.

6) Preferencia por el aquí y ahora sin descuidar el pasado propio: puede observarse esta propuesta en *Una Libra de Carne*, *El Centrofoward Murió al Amanecer* y *Sempronio*, que tienen como marco de referencia histórico social los conflictos de la clase media argentina, consecuencia de la crisis política instaurada en el gobierno. En *Los Indios Estaban Cabreros* se revalorizan las luchas emancipadoras del continente americano en un intento de reconstruir el pasado propio.

7) Privilegio del contenido frente a la forma: en las cuatro piezas analizadas existe un conflicto social profundo como nudo, que prevalece ante la farsa, la sátira, el grotesco y el absurdo. La situación límite o "espectacularmente escéni-ca" ilustra el conflicto: oposición del individuo con su entorno.

El ciclo de las farsáti-ras nos permite ver uno de los principales caminos que eligió el teatro independiente argenti-

no: el distanciamiento y el extrañamiento, el disconformismo. Ya no se brinda un teatro directo sino un teatro problematizado, en constante relación con el contexto social.

Las obras de Cuzzani, Gorostiza o Dragún, entre otros, representantes del movimiento, ejemplifican claramente los postulados anteriores. Denuncian el origen de la angustia del hombre contemporáneo, utilizando medios no convencionales. Proponen, además, los recursos técnicos adecuados para la puesta en escena testimoniando la actualización del género dramático nacional.

La originalidad de Cuzzani reside en introducir expresiones formales sorprendentes, deliberadamente, sin por ello desdeñar la realidad circundante, la que puede ser perfectamente identificada.

El autor sintetiza el mensaje del ciclo de las farsátiras del siguiente modo:

"...Una grave y precisa denuncia muestra en *Una Libra de Carne* cómo el hombre se debate bajo el tremendo peso de una estructura social. La lucidez sobre su injusta situación, lleva a encarar la primera reacción individual, espontánea, en *El Centrofoward Murió al Amanecer*. Pero es recién en *Los Indios Estaban Cabrereros* donde el rebelde encauza su revolución, le da jerarquía y significado de acontecimiento histórico y descubre los elementos que libertarán en definitiva al hombre. *Sempronio*, por fin, es el triunfo. Todo el poder de las ciencias en manos del pueblo, se transforma en una fuerza única, enorme, que se llama "AMOR". Y así se pone fin al reinado milenario de la opresión y la maldad"⁶.

Finalmente, y a modo de conclusión, creemos que el método empleado para analizar el ciclo de las farsátiras de Agustín Cuzzani, permitió identificar las propuestas de la Segunda Etapa del Teatro Independiente Argentino en cada una de ellas.

Asimismo, al establecer la relación Estructura Englobada-Estructura Englobante o Texto-Contexto, evidenciamos

6 Agustín CUZZANI. "Balance y confianza del autor", ya cit., p. 10.

que dicha relación es un proceso dialéctico. Proceso que en el presente trabajo estuvo referido a un autor en particular, pero que puede ser transferido a cualquiera de las obras de los autores que integraron el movimiento teatral desarrollado entre 1950-1960.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- Agustín CUZZANI. *Teatro de Agustín Cuzzani*. Buenos Aires, Quetzal, 1960.
- Lucien GOLDMAN. *Las ciencias humanas y la filosofía*. Buenos Aires, Colección Fichas, 1972.
- Lucien GOLDMAN, ESCARPIT, HAUSER y otros. *Literatura y sociedad*. Introducción, notas y selección de textos Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. Buenos Aires, C.E.A.L., 1977.
- Lucien GOLDMAN, LEENHARDT, POSPELOV y otros. *Sociología de la creación literaria*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1971.
- Juan José SAER. "La literatura y los nuevos lenguajes". En: César FERNANDEZ MORENO (coord.). *América Latina en su literatura*. México, Siglo XXI, 1972.

EL POLIFONISMO NOVELESCO EN HECTOR TIZON

Gloria Hintze de Molinari

Gran parte de la narrativa que se produce a partir de 1960 continúa los lineamientos del realismo en sus diversas modulaciones explicitadas por Luckacs, Auerbach y las postulaciones filosóficas de Sartre, Brecht y otros que gravitaron tanto en las problemáticas teóricas como en las variaciones del discurso narrativo de los escritores argentinos. Al afán de indagación de la realidad, de reflexión ante los hechos observados tratando de movilizar al lector, se une la búsqueda de nuevas técnicas narrativas. También es necesario señalar la existencia en esta época de modalidades contradictorias entre la literatura llamada testimonial y social y la literatura esteticista. Con la incorporación de las vanguardias se tiende a una mejor expresión de lo americano a través de una auténtica revolución de las estructuras narrativas y del lenguaje, y por la incorporación de una nueva realidad compleja y contradictoria expresada a través de un diálogo permanente con los seres y objetos que pertenecen al referente americano, sin señalar los límites entre una percepción realista y una percepción mágica de lo real. Fernando Aínsa señala que "se asiste a partir de 1960 a la primera gran cristalización sincrética de una novela latinoamericana que demuestra

ser capaz de participar en la cultura universal a partir de una experiencia puramente americana"¹.

Si analizamos la narrativa de los autores contemporáneos no podemos encasillarlos en una corriente o movimiento literario determinado de una vez y para siempre, por el contrario se los debe considerar como hombres dentro de un sistema social y cultural que evoluciona constantemente tal como se manifiesta en la visión del mundo que se refleja en el texto literario. Domingo Miliani habla de la necesidad de "diseñar un modelo de ordenamiento que rebase las cronologías lineales, sin detrimento de la ubicación de autores y obras en los contextos temporales y espaciales donde se insertan dinámicamente"². Por ello se puede hablar de "códigos emergentes" y "códigos en desgaste" que evolucionan según el gusto de la época. También se habla de no cerrar los períodos históricos en unidades cronológicas (Conquista, Colonia, Independencia, República, etc) sino ofrecer un modelo abierto, como plantea Miliani, cuyos límites se ordenan según códigos culturales propios aunque se haga referencia a los europeos, pero aceptando su diferenciación al insertarse en el contexto latinoamericano con sus manifestaciones regionales. La narrativa que intentamos caracterizar tomando como ejemplo la de Héctor Tizón se encuadra dentro de lo que se ha definido en líneas muy amplias como la modernidad y en ella, a su vez, se ubica en la línea del regionalismo que se manifiesta como una constante temática de la literatura latinoamericana.

A ello se agrega en el caso Tizón una constante preocupación por la construcción del discurso narrativo fruto de una incansante búsqueda del lenguaje que expresa las diversas formulaciones del referente cultural que Tizón enfrenta. Su obra muestra un amplio registro productivo que va desde

1 Fernando AINSA. "Hacia un nuevo universalismo". En: Saúl YURKIEVICH. Identidad cultural de Iberoamericana en su literatura. Madrid, Alhambra, 1986, p. 36 a 46; p. 43.

2 Domingo MILIANI. "Historiografía literaria: ¿períodos históricos o códigos culturales?". En: Ana PIZARRRO, Coord. La literatura latinoamericana como proceso. Buenos Aires, CEAL, 1985. p. 98 a 112; p. 101.

una configuración realista de la ficción novelesca hasta la captación de una realidad perteneciente a una zona casi fantasmal inmovilizada en el tiempo. La zona o espacio cultural que se particulariza en la narrativa tizoniana es la región andina especialmente la Puna donde se enfrentan dos culturas y donde no se logran positivamente la integración nacional y social. No se opera la transformación económica esperada en una zona de riqueza minera a expensas de las demandas de los centros de poder económico europeo. Luego, con el agotamiento de esas fuentes, la zona se convierte en una realidad suspendida en el pasado, sin posibilidades de acceder al progreso, totalmente abandonada a su destino y sin mayor contacto con el "progreso exterior". El escritor indaga con su literatura esa realidad social de su país a partir de la construcción de formas artísticas que rescatan la cultura tradicional, desarrollada en regiones que recibieron el impacto radiante del progreso en un momento de su historia y luego fueron abandonadas; quedando enclaustradas en el espacio y el tiempo.

También es necesario destacar que la falta de perspectiva histórica nos hace difícil trazar lineamientos generales para encuadrar el autor en determinada corriente o movimiento literario pero sí es posible señalar características comunes con otros escritores que pertenecen al interior del país.

Si bien sus textos se inscriben en la problemática de las literaturas regionales, poseen ciertos rasgos que diferencian su narrativa de, por ejemplo, la de Daniel Moyano, Antonio Di Benedetto o Alberto Rodríguez. Sus novelas y cuentos asimilan los elementos realistas con los líricos y mágicos transmitidos a través de una visión historicista y a la vez desrealizadora de la realidad. Importa señalar como elemento primordial de su narrativa la preocupación histórica; el intento de reconstruir desde sus orígenes, la historia argentina traducida en una ficcionalidad creadora totalmente particular porque, trascendiendo lo meramente descriptivo, imbrica el espacio y el tiempo de una región en un intento por descifrar las causas de su situación histórica y el modo en que ella se ha ido interrelacionando con el ambiente. Se desprende de sus obras un paisaje de puro cuño regional localizable perfectamente en nuestro mapa geográfico

aunque los lugares y los seres mencionados estén rodeados de elementos fantasmales de símbolos y de mitos que pertenecen al imaginario colectivo y provocan una atmósfera de irrealdad. El mismo Tizón señala las características de los pueblos que aparecen en sus obras:

"Estos pueblos, por donde ahora he vuelto a vagabundear, tienen más casas que habitantes.

Obviamente, antes no fue así. Ha ocurrido algo para que esto sucediera. El viento ha cambiado de dirección. Y los que han quedado sienten el abandono, pero esperan"³.

La intención testimonial del escritor queda reflejada no sólo por el rescate y la exposición de una zona geográfica y social del país en su ficción novelesca, sino a través de sus propias declaraciones. Cuando se le pregunta si hay tal vez en su narrativa una cierta preocupación por recuperar un lenguaje, una forma, Tizón responde refiriéndose a esa zona:

"...se trataba del único lugar con formas culturales propias, costumbres de vida, relaciones familiares y humanas, arquitectura y artesanías, tradiciones válidas y una lengua que...se había mantenido poco contaminada desde el siglo XVI. Todo eso debería morir, por inanición o por obra de los "medios masivos de comunicación". Entonces traté, o estoy tratando, en lo que está a mi alcance, de registrarlos"⁴.

Reconstrucción polifónica de la historia

La preocupación histórica, el deseo de registrar todo

3 Hilda CABRERA. "Un lúcido y poético rescate de la sensibilidad nordestina". En Diario Los Andes, 30 de Junio de 1985, tercera sección, p. 1.

4 Héctor TIZÓN. El cantar del profeta y bandido. Buenos Aires, Fabril Editora, 1972, p. 12.

lo concerniente a los hechos que constituyen su pasado por medio de la ficcionalización de la historia es un proyecto de largo aliento en la narrativa tizoniana. Su novelística, como él mismo lo ha declarado, constituirá un ciclo épico que ya ha producido por ejemplo: *Fuego en Casabindo* (1969); *El cantar del profeta y el bandido* (1972); *Sota de bastos, caballo de espadas* (1978); *La casa y el viento* (1984); además de varias colecciones de cuentos.

La trama en sus novelas se presenta a la vez como una historia real imbuida de elementos fantasmales y adentrándose en el rescate de elementos míticos. En este trabajo hemos elegido, de entre sus novelas, *El cantar del profeta y el bandido* donde se visualizan las características generales que individualizan la producción narrativa de Tizón: gradual extinción de los pueblos marginales de la zona puneña, éxodo progresivo de sus habitantes, desaparición del contexto socio-económico que los sostenía, anacronismo de sus pocos habitantes obligados a subsistir ligados a épocas pasadas. En esta novela se acentúa el clima atemporal, se amplía la imagen de pueblos abandonados que no figuran en la historia, y que, al decir de Héctor Tizón, "tienen más casas que habitantes"⁵.

La estructura novelesca está dividida en dos partes, la primera se inicia con la llegada del último párroco a Ramayoc y se cierra con su partida. Antes de este desarrollo, en breves líneas, se realizan la presentación del sacerdote en los momentos previos a abandonar el pueblo. Junto a él está su sacristán, bautizado simbólicamente con el nombre de Pedro, y, desde estas primeras líneas de la narración se percibe el ambiente de desolación y abandono que rodea a los personajes. El lector capta inmediatamente la intención testimonial de Tizón, tanto cuando denuncia la realidad social de la zona puneña como cuando refiere la total extinción de las comunidades que la habitan ya que "Sólo un milagro haría que la vida perdurase en este lugar"⁶.

En la primera parte de la narración predomina la historia del bandido relatada ante un auditorio de mujeres

5 Hilda CABRERA, ob. cit.

6 Héctor TIZÓN. El cantar, ob. cit., p. 16.

por el Contraventor que asume el papel de un cronista, vocero de la memoria colectiva del pueblo. Proliferan de aquí en adelante una serie de historias que se entrecruzan y configuran una polifonía novelesca que representa a su vez una polifonía religiosa ya que las historias son frutos de la imaginería popular donde se funden elementos religiosos, de superchería popular y leyendas tradicionales. En esa reconstrucción polifónica de historias se posibilita la intersección de voces (del autor, del narrador y de los personajes) que constituyen el discurso narrativo. En la presentación del sacerdote el narrador asume la narración desde la tercera persona, pero inmediatamente se une a la figura del párroco a través del monólogo interior manifestando de ese modo su problema de conciencia y la sensación del fracaso de su sacerdocio: "Un día de éstos escribiré a Monseñor para que me quite esta pena y me lleve lejos"⁷. El narrador se convierte en narrador testigo cuando, como un observador, relata en primera y tercera personas las historias que se entrecruzan en el pasado: "El treceno era yo, el alejado y por eso podía tomarme más licencia con el pensamiento y aún con la vista del paisaje"⁸. Todas estas voces y sus conciencias se combinan en una unidad evitando una estructura caótica; por el contrario, la novela recompone y organiza esa superposición de intenciones formalizadas, como se ha dicho, en una organización polifónica de las historias.

En la segunda parte del texto aparece el Comisionado como cronista, quien reflexiona constantemente sobre la vida presente y pasada de Ramayoc haciendo especial referencia a la vida de Don Pelayo, "mago, brujo o especie de charlatán según el Obispo"⁹.

El Comisionado relata la historia del pueblo entramada con otros relatos paralelos, a través de su diálogo con el cura, sus evocaciones silenciosas o en forma escrita como respuesta a un historiador de Jujuy que le había escrito pidiéndole "le suministrara datos sobre los orígenes de Ramayoc".

7 Ibidem, p. 15.

8 Ibidem, p. 34.

9 Ibidem, p. 20.

El, entonces había compuesto una historia rimada que "en realidad nunca había salido de sus manos por falta de respuesta del historiador"¹⁰. El narrador adopta en *El cantar del profeta y el bandido* los puntos de vista de sus personajes para lograr diversas perspectivas de los hechos narrados. Las perspectivas predominantes son la del Contraventor, la del Comisionado y la del sacerdote aunque a través de escasos diálogos aparecen también otras voces que representan testigos fantasmales de las historias narradas. En el caso del Comisionado en algunos momentos de su exposición se trasluce la presencia del autor-narrador que expresa su propia visión del mundo.

El perfil del bandido, está trazado por el Contraventor o preso en primera persona aunque por momentos el autor-narrador interviene para lograr mayor objetividad e insertar el relato en el contexto real a través de la tercera persona. La figura del Contraventor cobra independencia y, al expresar su opinión, se convierte en una conciencia totalmente distinta de la del narrador. Esta independencia de criterios y la posibilidad de distribuir entre varias conciencias un mismo asunto, determina la polifonía novelesca. La narración se subjetiviza cuando el Contraventor relaciona su vida con la de don Ubence y asume en sí mismo la figura del bandido, también cuando sus palabras reflejan el pensamiento mágico del pueblo relatando, por ejemplo, la convivencia con los difuntos. Inmediatamente la voz del autor-narrador interviene para objetivar la narración e insertar su perspectiva presentando la figura del bandido como forma de reivindicación social: "El hombre enfermo y perseguido fue locuaz y sin saberlo, se convirtió en vocero de su pueblo para bien y para mal"¹¹. También la voz del narrador se permite reflexionar al finalizar los fragmentos, acerca de la popularidad del preso, su educación y su capacidad para relatar la historia. Una historia ya conocida por todos pero recordada nuevamente como forma de conservar la tradición pues los habitantes de Ramayoc no tienen futuro sino sólo pasado. El narrador desde la perspectiva de Rosendo López presenta al bandido como el hombre

10 *Ibidem*, p. 124.

11 *Ibidem*, p. 51.

que encarna el sentir del pueblo, es parte de él, expresa sus pesares y justifica su accionar, como producto de la injusticia y del abuso de los más poderosos:

"Había oído alguna vez decir que a un hombre despojado de su tierra sólo le quedaba ser bandido"¹².

"Dicen que en el origen de todo forajido hay una injusticia"¹³.

También desde la voz del autor-narrador : o la del preso en la primera parte de la novela, y desde la del Comisionado en la segunda, se medita sobre el tema de la tierra permitiendo que las voces permanezcan independientes lo cual constituye la esencia de la polifonía lograda artísticamente por Tizón. Al decir de Bajtín, refiriéndose a Dostoievsky" toda opinión en la obra, se convierte efectivamente en un ser vivo y es inseparable de la voz humana que la personifica"¹⁴.

El autor-narrador también se manifiesta en los párrafos que expresan la desesperanza y el total abandono de los pueblos del Norte Argentino congelados en el tiempo y sólo revividos en la ficción novelesca. A ello se une la idea de fatalidad que embarga a sus personajes, de desamparo, silencio y frustración en un mundo habitado por más muertos que vivos y donde la presencia del Dios cristiano se sincretiza con el mito y las leyendas indígenas. Se denuncia la situación económica y social de los pueblos marginales enfocada desde la perspectiva de un testigo ocular de los hechos y desde la de un sacerdote que se siente acosado y vencido por la atmósfera de irrealidad y la fuerza de las supersticiones populares que sobrepasan los alcances de su trabajo pastoral:

"Sí; pero yo quiero irme. No quiero estar más aquí; no los entiendo, no los amo. Odio esta miseria,

12 Ibidem, p. 32.

13 Ibidem, p. 41.

14 Mijaíl BAJTÍN. Problemas de la poética de Dostoievski. México, F.C.E., 1986. p. 31.

esta vaciedad, estos climas; los odio a ustedes, no puedo amarlos ni los comprendo, son tercos y locos, irresponsables, pacíficos, aceptando esta vida"¹⁵.

Estas palabras no hacen más que reafirmar el carácter alucinante que envuelve el paisaje punefio descrito por Tizón. El discurso narrativo se integra con el recurso descriptivo en una unidad inseparable como única forma de expresar el espacio contextual. El narrador mantiene un diálogo permanente con todos los elementos del paisaje (animales y vegetales) de donde se deduce el poder evocante del discurso referencial. Sin embargo dentro de ese marco de realidad los límites comienzan a desdibujarse, se agudizan los elementos fantasmagóricos y no hay una separación clara entre los vivos y los muertos. Así lo señala Mirta Stern refiriéndose a la constante sucesión de estos hechos:

"Y a través de su reiteración, esta contigüidad entre la vida y la muerte funda uno de los núcleos de significación más importantes que proponen los textos de Tizón, no sólo porque en ellos se planteen apariciones o encuentros sobrenaturales sino porque es el mundo de los vivos, en sí mismo, el que a través de su congelamiento temporal y de su marginación histórica, se plantea como un orden muerto"¹⁶.

Conclusión

En la novela Tizón trata de registrar las características de los hombres que habitan pueblos abandonados del norte argentino con un sentido especial de la causalidad y de la fuerza del destino del que no pueden escapar. Los diálogos escuetos reflejan la idiosincracia de los seres que forman

15 Héctor TIZÓN. El cantar, ob. cit., p. 158-159.

16 Mirta STERN. "Prólogo" a Sota de bastos, caballo de espadas. Buenos Aires, CEAL, 1981. p. V.

esa comunidad nortefia mediante la asociación de presente y pasado. El uso del "racconto", del monólogo interior narrado, alternancia de discursos y el cambio de personas transforman el relato en una reconstrucción polifónica de la historia, lo cual representa también una polifonía de culturas donde conviven los hombres "propios de la tierra" con los que llegaron luego y transformaron esa tierra. Esa tierra abandonada pervive en las almas que la rondan como fantasmas, herederos de una historia sin continuidad. Es, entonces, el escritor el que se levanta para redescubrirla y reanimar su legado cultural asegurando su supervivencia a través de la literatura que, en el caso específico de Tizón, trasciende el mero regionalismo para inscribirse en el marco latinoamericano y universal rescatando los temas que han preocupado a los hombres de todos los tiempos. Ese ámbito contextual imprime identidad al hombre que lo asume como propio ya que "quien se mueve de su patria pierde la voz, pierde el color de los ojos, ya no se llama igual"¹⁷.

La narrativa tizoniana realiza un poético pero desgarrador rescate de una amplia zona de nuestro territorio nacional y de la sensibilidad nortefia a través de la reconstrucción ficcionalizada de la historia como un modo de reflejar su visión del mundo y expresar su modo de estar en el mundo.

Universidad Nacional de Cuyo

¹⁷ Héctor TIZÓN. El cantar, ob. cit., p. 181.

REFLEXIONES EN TORNO DE LAS POSIBILIDADES DE UNA HISTORIA INTEGRAL DE LA LITERATURA ARGENTINA

Amalia Graciela Iniesta Cámara

La cuestión de la periodización de la literatura argentina que convoca esta reunión nos lleva a repensar una serie de problemas ligados a la escritura de la historia literaria, que creemos oportuno exponer en este marco.

Partiendo de la reflexión de R. Gutiérrez Girardot, cuando dice: "El problema de la periodización de cualquier historia de la literatura presupone la clarificación del objeto de dicha historia"¹, se revela la pregunta por el objeto de la literatura argentina, en nuestro caso. En un intento de responder a ella y teniendo en cuenta que la delimitación de dicho objeto se ha diversificado en los últimos años, tomaremos como eje de nuestra reflexión el corpus de la literatura argentina a través de tres instancias, como son: *La producción* (todo lo relativo a los textos), *la circulación* de los mismos (su difusión, el proceso editorial) y *la recepción* (cuestiones de lector, bibliotecas).

1 Rafael GUTIERREZ GIRARDOT. "El problema de una periodización de la historia literaria latinoamericana". En: La literatura latinoamericana como proceso. Buenos Aires, CEAL, 1985.

La propuesta fundamental que encierra esta exposición es la de considerar la elaboración de una historia de la literatura de carácter multidireccional, que apunte a distintos fenómenos que confluyen en la unidad de lo literario en virtud de un objeto completo y amplio. Se trataría pues, de completar el corpus y de problematizarlo. Antes de ideologizar -en sentido bartheano- los estudios literarios, o sea, de escribir la historia de nuestra literatura, es menester conocerla, saber cuáles son los elementos que la componen, para pasar en un segundo momento a complejizarlo, a discutirlo.

La pregunta por el corpus nos lleva de inmediato a la pregunta por *el nombre*. ¿Qué nombra la literatura argentina? En principio la definición genérica de literatura argentina entraña ya un problema: en ese sintagma se reúnen dos términos de procedencia diferente: uno se refiere a producción literaria y otro a un concepto de tipo histórico, político y geográfico. En este punto se plantea como problemática la incorporación de los escritores en el destierro, en el exilio, que son una constante en nuestra producción literaria, (ya de E. Echeverría a J. Cortázar), los viajeros extranjeros que narran sus viajes por nuestro país, los exiliados extranjeros que crearon y publicaron aquí sus textos. Como otro problema tenemos la discusión acerca del momento en que comienza nuestra literatura. Es un ejemplo común el problema de la inclusión bajo el nombre de la literatura argentina, de la literatura de la colonia o del período precolombino, incluso la literatura producida en sectores que inicialmente formaban parte del Virreinato y luego pasaron a pertenecer a otros países. Es el caso de las relaciones de nuestros intelectuales de la independencia con el Perú o de la fuerte cultura guaraníca del territorio del Paraguay originariamente anexada al Virreinato del Río de la Plata.

Otro problema que resulta inmediatamente en este sentido es el de los escritores argentinos que emplean otra lengua, por ejemplo la francesa; un problema permanente en la literatura nacional y que tiene ejemplos actuales como es el caso de las últimas obras de Héctor Bianciotti.

A continuación y sin voluntad de agotar la lista

de aspectos que es necesario considerar en esta presentación enumeramos las siguientes propuestas:

A) De la producción

1) La insuficiencia en cuanto al conocimiento de autores y obras, a pesar de que han sido éstas las categorías más profundizadas por la historiografía nacional, ya que no se consideran escritores del interior por no haber sido recogida su obra en libro. Ejemplo claro de esto es la falta de información sobre los autores del siglo XIX, de los que se conocen sólo ciertos nombres, pero sobre todo una gran cantidad de autores cuyos textos circularon por la mediación de los periódicos, permanecen desconocidos y su obra no compilada e inaccesible.

2) El desamparo histórico en que se encuentran las literaturas no ortodoxas. Si bien no es el caso de la gauchesca, que ha sido consagrada por un numeroso grupo de trabajos históricos y críticos, textos como folletines o algunos de los cancioneros populares permanecen sin estudio. Hace falta reeditar los textos de los folletines publicados en los diarios del siglo XIX, por ejemplo, o hacer editar los vastísimos materiales de folklore literario que se conservan en archivos de organismos nacionales o privados, de manera tal que se hagan accesibles al manejo de los historiadores y restituyan a éstos una presencia de gran peso en la historia de nuestra literatura nacional.

3) La necesidad de relevar los materiales de las literaturas de circulación oral que forman parte de la creación y que en su mayor parte se han perdido y siguen perdiéndose, y que constituyen una constante muy rica de la vida nacional y que además dan una verdadera imagen del espesor de producción y circulación de la literatura oral anónima en la Argentina y cuyo conocimiento se hace indispensable, no sólo para el desentrañamiento de los imaginarios sociales nacionales sino para el estudio de las relaciones intertextuales con obras de producción y circulación más tradicionales. Por ejemplo, la intertextualidad con el folklore en la obra de Draghi Lucero.

4) La necesidad del cuidado de los textos para la

elaboración historiográfica. Muchos de los textos nacionales no se manejan en sus primeras ediciones o en sus manuscritos y eso atañe a su inserción cronológica. Un caso de importancia al respecto es el de la elaboración de la novela sobre el período rosista: los textos publicados por los emigrados en Brasil o las ediciones que se hacen primero en el extranjero como es el caso de Hilario Ascasubi. No sólo esto es de importancia en el orden de la cronología sino en cuanto a la interpretación ajustada de los textos al servicio de la elaboración historicista, para la confrontación y el mejor estudio del investigador.

5) La necesidad de publicar los materiales inéditos de escritores, a los cuales no se puede acceder, como por ejemplo las memorias o cartas aún inéditas. Por ejemplo las *Memorias* de Ricardo Rojas o la correspondencia de Leopoldo Marechal o de Julio Cortázar, todavía desconocidas y únicamente en manos de particulares. Además los textos inconclusos o las nuevas versiones corregidas que no han llegado a la imprenta o los manuscritos originales que pueden mostrar variantes significativas y numerosos otros paratextos y pretextos. Una tarea fascinante se encierra en la posibilidad de confrontar los textos de Borges con sus originales corregidos, por ejemplo, para acceder al proceso de gestación de los textos.

6) La necesidad de conocer no sólo los textos de escritores individuales sino también los aparecidos en las revistas literarias, manifiestos, hojas poéticas de actividad grupal que se han dado en momentos históricos como la dictadura (por ejemplo el caso de la literatura *under*) y estos tipos de formaciones en las distintas provincias, especialmente en los lugares alejados de los centros. Podría así darse cabida a numerosos materiales literarios publicados en las revistas de inmigrantes que han publicado y publican los distintos centros regionales. Así también la necesidad de conocer los textos incluidos en los periódicos del interior. Por ejemplo es indispensable poder confrontar las distintas ediciones del *Juan Moreira* en diarios de Buenos Aires, Rosario, Río IV o Paraná. Esos materiales son depositarios de los materiales relativos a la recepción crítica de obras

teatrales representadas en provincia o de una crítica literaria en germen, luego profesionalizada.

B) De la circulación

7) Ya en el plano de la circulación tenemos también una serie de problemas que deben ser encarados como objeto de una historia literaria nacional y que están vinculados tanto con el texto mismo como con la producción del escritor. Uno de ellos es el de los polos de religación interiores y exteriores tal como los llama Angel Rama². Esto es, lugares que actuaron como centro de encuentro de escritores, viajeros o exiliados y que en determinado momento han permitido la discusión estética, el aprendizaje literario. Se trata de una experiencia común que enriquece la tarea intelectual y permite una comunicación indispensable.

8) Otro objeto de estudio relativo a la circulación es el problema editorial en sus diversos aspectos. A saber: depende del editor y su sello que el texto publicado circule ampliamente. Este es un problema grave sobre todo para las editoriales de provincia. Por otra parte el tiraje y el problema económico que esto implica. Es indispensable hacer una radiografía diacrónica de la realidad editorial del país y considerar casos como el de las dificultades de los escritores del interior para ser conocidos a nivel nacional, ya que si no publican en determinadas editoriales de Buenos Aires, sus obras no circulan y no se conocen. Es el caso de Tizón y de Moyano que de otro modo hubieran quedado desconocidos. Un caso típico es el de las ediciones de Juan Filloy, casi completamente desconocido para una gran masa de público incluso especializado y una de las personalidades fundamentales que hacen a la cultura nacional. Por otra parte deben considerarse los regímenes impuestos por las editoriales para la recepción de manuscritos. Esto también atraviesa un esquema diacrónico: la extensión de las novelas, el hecho de que los cuentos no se venden,

2 Angel RAMA. "Algunas sugerencias de trabajo para una aventura intelectual de integración". En: La literatura latinoamericana como proceso. Buenos Aires, CEAL, 1985.

lo mismo que la poesía o determinados ensayos. Además es indispensable un cierto nombre en el campo intelectual para acceder a estos medios. También debe considerarse históricamente el problema de la distribución que hace que determinados textos publicados en el país sean poco conocidos dentro de él y en cambio circulen mejor en el extranjero. Por último nuestras relaciones con el mercado extranjero de libros que hace que ciertos textos de autores argentinos publicados fuera de nuestro país no lleguen hasta nosotros sino con muchos problemas. Todo comprende también una posible historia de las editoriales en la Argentina, que nos parece fundamental.

9) Hace falta sumar a la historia de la circulación de nuestros textos otros medios que sirven a la intermediación de las editoriales, a la llegada a mayor o menor número de lectores, esto es, la librería como institución y los kioscos de diarios y revistas, lo cual contribuye a la historia de la recepción de los textos y su divulgación.

10) Igualmente se debe tener en cuenta otro tipo de instituciones mediadoras que completan la integridad del campo intelectual como las academias, los órganos críticos, los programas radiales y los grupos no académicos como los talleres literarios para gente no especializada que funcionan como órganos difusores de determinadas maneras de concebir la escritura y la lectura de textos, y la universidad.

C) De la recepción

11) Una consideración importante merece la realidad de nuestras bibliotecas ya que su desarrollo histórico ha sido indispensable para la formación de nuestra intelectualidad. Bibliotecas populares, circulantes, Biblioteca Nacional, bibliotecas privadas. Los problemas que deben encararse respecto de las fallas de administración o las limitaciones de estas bibliotecas. También debe tenerse en cuenta la pérdida de valiosos patrimonios bibliográficos, por ejemplo el de los Quesada, actualmente en Berlín. Sería necesario que una ley impidiera salir del país tan importantes acervos.

12) En cuanto al problema de la recepción es indispensable hacer una historia del lector en la Argentina: no sólo de quienes produjeron esos textos (biblioteca del escritor) sino quiénes y cómo recibieron esos textos. Un estudio histórico demostraría a la luz de las sugerencias de la teoría de la recepción, el campo de los horizontes de expectativas, el nacimiento de distintos tipos de lectores y la evolución del lector propiciada por otros medios no exclusivamente literarios, como por ejemplo la competencia que da la frecuentación del cine o la televisión para el entrenamiento del lector de novela contemporánea experimental. El caso de la literatura *best-seller* o las obras literarias convertidas en *best-sellers* causa de factores de industria editorial. El nacimiento del público de nuestros textos populares a través de canales singulares como la novela por entregas o la llegada de materiales literarios a un público no convencional a través de las revistas de modas o de información general como los cuentos en revistas femeninas. Hay que considerar también la reconstrucción de la biblioteca del autor.

13) Hay que tener en cuenta diversos tipos de recepción, no sólo la que impone la cultura del libro. Una de ellas es la de la transmisión oral de los textos, de la que pueden darse ejemplos muy importantes en nuestra historia literaria (circulación oral de los textos gauchescos a través de los payadores o la oralización del material de los folletines a través de las lecturas en auditorio.) Lo importante sería definir las condiciones históricas de esa peculiar manera de circulación, entre quiénes y en qué circunstancias variadas se armaba el circuito de la comunicación (vivaques de soldados, pulperías) y sobre todo la intencionalidad ideológica de la relación emisor-receptor: el receptor condicionado por el emisor.

14) El caso del teatro es especial en tanto su dinámica resulta de la combinación de numerosas expresiones artísticas en virtud de las exigencias de la representación. Esta es una de las ausencias más notorias en las historias de la literatura argentina escritas hasta el momento. Si bien las últimas han consignado numerosos textos y su diacronía,

se han dejado de lado muchos aspectos fundamentales del hecho teatral: hace falta escribir a través de una base documental seria la historia de las puestas teatrales, de los actores, de los directores, de las instituciones que favorecieron o limitaron el teatro nacional y de los medios críticos que contribuyeron a su desarrollo y a su ideologización, así como una vez más dar cuenta de la contribución que también en esto ha propugnado la inmigración en distintos momentos de su historia.

Conclusiones

A partir del supuesto de que favorecerá un cabal conocimiento de la literatura nacional (y creemos que si se sigue el mismo concepto en el resto de los países de Hispanoamérica, el afianzamiento de cada una de las literaturas nacionales servirá para una definición mejor delineada de nuestra literatura continental por unidad y por diferencias) proponemos en este trabajo como punto de partida insoslayable, la ampliación del *corpus* integral de la literatura argentina a través de la recuperación de materiales dispersos, de la elaboración histórica de documentos relativos a la sociología de la literatura argentina en toda su diacronía y la compilación de materiales orales o de literatura no ortodoxa, poniendo el acento en la necesidad de que aquellos sean editados o archivados en bibliotecas o instituciones idóneas que sirvan a su mantenimiento y a su fácil acceso, y por otra parte que sean procesados con sumo cuidado por especialistas responsables que valoren la importancia de las distintas ediciones y los problemas filológicos ligados a la crítica textual. Se trataría, pues, de apuntar a una historia ideal, digamos, de nuestra literatura, que se fuera componiendo con todos estos trabajos, pensada siempre desde la convivencia de los distintos sistemas literarios, estudiada bajo la idea rectora de nuestra pertenencia a Hispanoamérica y a la tradición literaria española.

También la lengua constituirá un capítulo importantísimo de dicho trabajo, incluyendo ya el estudio de las lenguas populares, de las indígenas, de una lengua argentina, en un debate sobre las lenguas nacionales y el papel de las

respectivas academias.

Es necesario dejar en claro que ya existen publicaciones orientadas en el sentido de nuestra propuesta que consideramos importantísimas y que confirman lo que presentamos³.

Promovemos también, la necesidad de que se divulgue esta conciencia de recuperación de un *corpus* oculto de la literatura nacional sea en las cátedras de enseñanza universitaria y secundaria como entre los graduados dedicados a ésta u otras especialidades no necesariamente vinculadas en forma directa con la literatura argentina. Por supuesto esta toma de conciencia no debe escapar a ningún individuo interesado en contribuir al *proceso de autoconocimiento*, como dice Angel Rama, de nuestra sociedad y fundamentalmente ligado a la preocupación por nuestra expresión.

Esa posible integridad del *corpus* es una meta más deseable que alcanzable, es sólo un fin a seguir para organizar las tareas conjuntas ya que la naturaleza casi inasible de

3 Lista de obras

Nelly CATTAROSI ARANA. Literatura de Mendoza. (Historia documentada desde sus orígenes a la actualidad, 1820-1980). Mendoza, Inca Editorial, 1982. 2 vol.

María Luisa BASTOS. Borges ante la crítica argentina (1923-1960). Buenos Aires, Hispanamérica, 1964.

María Isabel CASTILLA. Bibliografía de escritores de Tucumán. San Miguel de Tucumán, Dirección General de Cultura, Departamenteo de Literatura, 1983.

Teodoro KLEIN. El actor en el Río de la Plata (de la Colonia a la independencia nacional). Buenos Aires, Ediciones de la Asociación Argentina de Actores, 1984.

Susana SANTOS GOMEZ. Bibliografía de viajeros de la Argentina. Buenos Aires, FECIC. Instituto de Antropología e Historia hispanoamericana, 1983. 2 vol.

Berta Elena VIDAL DE BATTINI. Cuentos y leyendas populares de la Argentina. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1983. 2a. edición.

Gloria VIDELA DE RIVERO. Contribución para una bibliografía de la literatura mendocina. Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Literaturas Modernas. Anejo IV de la Revista de Literaturas Modernas, 1984.

algunos materiales y su constante producción ubicua (nos referimos fundamentalmente a los materiales de la oralidad) los vuelve difíciles de aprehender.

Proponemos al respecto la actividad constante de un grupo diseminados por todo el país de coordinadores que asesoren en las tareas de recopilación y rastros de manuscritos o ediciones a distintos tipos de informantes diferenciados por su competencia y sus afinidades, de manera tal de poder abarcar un amplio universo de documentos dentro de los cuales no se desdeñe ninguna forma de literatura aunque se trate de ejemplos de materiales marginales. Estos informantes deben ser distribuidos según la especificidad de los materiales que tengan a su cargo de manera tal que puedan cubrirse diferentes áreas. Apelamos a su vez a la centralización de dicho material y aún a la publicación de boletines informativos que nos señalen trabajos de investigación en las Universidades.

A pesar de su voluminosidad las historias de la literatura argentina escritas hasta hoy suelen manejarse con un número muy limitado de textos si se piensa qué gran cantidad de producciones de distinto tipo quedan fuera de su consignación y todavía permanecen fuera de nuestro conocimiento. Piénsese por ejemplo en el sinnúmero de trabajos literarios que siguen diseminados en los periódicos del siglo pasado y del presente. La apertura hacia esta restitución del *corpus* sería significativa si se tuviera en cuenta la cuantiosa producción de literatura en las provincias argentinas desde los orígenes de nuestra historia y sobre todo en los siglos XIX y XX.

Nuestra propuesta es la de un trabajo colectivo que reúna especialistas e informantes y que podría discutirse en el marco de este congreso en cuanto a la forma de su implementación institucional e interprovincial, hacia la restitución al *corpus* de la literatura argentina, de su real imagen bajo la idea de que sólo un buen conocimiento de la densidad de nuestra producción literaria nos brindará un concepto más nítido de nuestro complejo imaginario social en el haz de voces e identidades que conforman nuestra cultura.

Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional de Río IV (Córdoba)

REVISTAS LITERARIAS DEL 60: UN APORTE PARA LA PERIODIZACION DE LA LITERATURA ARGENTINA

*Virginia Silvia Vázquez Gamboa
Alejandro Alvaro Kuperman Luna*

Abordar una generación y su análisis, requiere tener en cuenta una gran cantidad de variables y determinantes, así como también imponderables, que aportan lo suyo a la conformación de una manera compartida de palpar la realidad y de expresarla. Largo ha sido el camino a partir de los trabajos sobre Literatura e Historia, realizados por Dilthey en 1865. Hay una serie de autores que han elegido esta perspectiva para el análisis de la Literatura: Jeschke, Kummer, Pinder, Wechsler, sin olvidar mencionar a Ortega y Gasset, Julián Marías, Azorín, Pedro Salinas, primero en aplicar este sistema a la lengua española. En América Raimundo Lazo, Emilio Carilla, José Antonio Portuondo, Arturo Cambours Ocampo, Jaime Perrioux. Esta enumeración seguramente incompleta, apunta a destacar la importancia que adquiere el concepto cuando se lo aplica a la Literatura.

Son muchos los elementos a tener en cuenta para el análisis de una generación. Dada la corta extensión de este trabajo, sólo nos proponemos presentar un aporte más a los ya existentes, utilizando las revistas literarias como fundamentación para demostrar la existencia de una generación del 60.

Esta afirmación coincide con el esquema generacional planteado por Arturo Cambours Ocampo:

"La generación de 1810, que inaugura nuestra independencia política y nuestra dependencia cultural. Literatura declamatoria de cara al Atlántico y de espaldas al país. La de 1830, romántica y política; la de 1880, con el culto del talento, apasionada por el ferrocarril y que asistió al delirio de progreso de nuestro país, según la definición de Rojas Paz (la generación de Cambacesres, Cané, García Mérou, Olegario V. Andrade, Calixto Oyuela...); la de 1907, con la voz tutelar de Rubén Darío y el modernismo (la generación de Lugones, Banchs, Carriego, Capdevila, Fernández Moreno, Alfonsina Storni); la generación de 1922, la del periódico "Martín Fierro", dirigido por Evar Méndez entre cuyos redactores fundadores figuraron Oliverio Girondo, Luis L. Franco, Nalé Roxlo y Ernesto Palacio; y por último, la generación de 1930, a la que pertenecemos. No citamos a la generación de 1940 por falta de perspectiva histórica. Hoy ya se puede hablar, concretamente, de este grupo de escritores" ¹.

Lo que aparece aquí como una profecía, hoy es una realidad. Podemos afirmar ahora con la consabida perspectiva histórica, la existencia, con una periodicidad de diez años a partir de 1930 de las generaciones de 1940, 1950 y 1960. Tal afirmación, con el riesgo de caer en dogmatismos que ningún bien hacen al estudio de la Literatura la avala la cantidad de estudios críticos que sobre estas generaciones se han publicado.

Para fundamentar la existencia de una generación literaria entre 1959 y 1970, hemos trabajado con el material de las revistas literarias publicadas en ese período. Sabemos que por ellas pasa lo realmente "vivo" de la Literatura.

1 Cambours Ocampo, A. El Problema de las Generaciones Literarias. Bs. As., Peña Lillo, 1963. p. 13.

Quizás por la inmediatez con que se toma contacto con los autores, por la prontitud de su lectura y análisis; o quizás por la diversa y profusa presentación de las colaboraciones, es que las revistas se convierten en un fenómeno insoslayable para el estudio de una época. Todas ellas resultan de significación, aunque a la luz de nuestro trabajo deben considerarse las que llamamos "generacionales", es decir aquellas donde puede percibirse con mayor fuerza la ruptura, el rechazo hacia formas poéticas ya gastadas y la reacción contra las generaciones anteriores. Unas, resultan exclusivamente literarias, otras, son verdaderamente "combativas", ocupando todos los campos de la cultura. Respecto a las primeras, lo cierto es que al hojearlas, inevitablemente, una generación da la cara.

1960. Año clave. Caído el Peronismo, triunfante la Revolución de 1955, los fusilamientos del '56, el cañoneo en las inmediaciones de La Plata, el esfímero gobierno de Frondizi, el incipiente avance de las Fuerzas Armadas, la desarticulación del Peronismo, el debilitamiento del poder civil, desdibujan y quiebran una realidad. En otro orden, el desarrollo científico y técnico progresivo (vuelo del Sputnik y la consiguiente posibilidad del dominio del espacio por las superpotencias), los movimientos "hippies" con su cuota de escepticismo, tuvieron también eco en estos jóvenes. La Revolución Cubana, la invasión a Santo Domingo, marcaron, el estilo de inauguración de una época y tifieron contundentemente las páginas de las revistas que nos ocupan.

La realidad se quebraba, o al menos sus cimientos esenciales comenzaban a temblar. Un "orden" se desmorona junto con un modo de concebir el mundo. Esta generación percibe, entre asombrada y dolorida, que esto ocurre y acepta el desafío de la hora.

¿En qué consiste la fractura con la generación poética anterior? Creemos que el pivote esencial estaría dado en el siguiente cuestionamiento: ¿es la realidad poética un elemento transformador de la realidad? La respuesta puede rastrearse en las revistas, allí aparece sin lugar a dudas la génesis de una nueva estética en la Argentina.

No es necesario que tal o cual grupo sienta la sensación de pertenencia a una generación. Las pruebas son claras. Los manifiestos de sus revistas así lo prueban.

La generación del 60 lo intentó todo. Intentó una revolución en el campo de la creación, así como también una relectura crítica de las manifestaciones culturales vigentes en pos de la instauración de un nuevo orden ético. La cantidad de publicaciones de esta década (más de doscientas entre Capital e interior) así lo prueban. Consideraremos, entonces, las llamadas "generacionales".

Nos ocuparemos de:

'Grillo de Papel: Consejo Directivo: Abelardo Castillo, Arnoldo Liberman, Oscar Castello y Víctor E. García- N° 1 1959- N° 6 1960².

La revista trae un epígrafe de Goethe "Gris es toda teoría y verde el árbol de oro de la vida". En el N° 1 declara:

"(...) creemos que el arte es uno de los instrumentos que el hombre utiliza para transformar la realidad e integrarse a la lucha revolucionaria (...) Nosotros -escritores, dramaturgos y poetas- también esperamos algún día en que, cada hombre pueda ocupar en la sociedad el lugar que le corresponda; pero no ignoramos que mientras tanto, hemos de condicionar los medios que nos arrimen a la utopía. Aportamos pues nuestra herramienta. La Literatura, ya que no un medio de vida es para nosotros un 'modo de vida'. Una manera de caminar prójimos. O para decirlo con palabra ajena, una forma de compromiso.

Nuestra posición en ese sentido es clara. No se trata ya de un compromiso a medias, compromiso de partido, de secta, de club -retórico- no. Tam-

2 El Grillo de Papel fue clausurada por decreto oficial en 1960. Reapareció en mayo - junio de 1961 con otro nombre "El Escarabajo de Oro" bajo la Dirección de Abelardo Castillo. El N° 1 apareció con el N° 13 pues se incluyeron en la numeración los números aparecidos bajo el nombre anterior.

co ponemos indiscriminadamente a todas las entidades en un mismo meridiano de utilidad social; pero las entidades, siempre nos importarán mucho menos que nuestra conciencia de estar pisando, viviendo, la revolución. (...) Nacidos en esta orilla de acá; a la izquierda de la sangre".³.

La ruptura es clara. El compromiso asumido confiere a la creación poética la función de instrumento de acción, que modifica y cuestiona, y la de ser vehículo de iluminación en el caos que comienza a perfilarse.

Más adelante, este grupo de escritores no desdeña consideraciones sobre el fenómeno estético:

"El 'Grillo de papel' ha de ser casi esencialmente una revista para quienes la literatura es antes que otra una actividad creadora. (...) La calidad artística, en cambio es una urgencia. Hacemos de esto, una premisa y, en la medida en que nuestro criterio selectivo lo permita, sólo publicaremos trabajos que respondan a ella"⁴.

Esta revista deja de aparecer por decreto oficial. Con el mismo formato y con otro nombre, pero con la inquebrantable voluntad de llevar adelante el compromiso asumido, reaparece como *El Escarabajo de Oro*. Una misma línea, un mismo equipo de redacción (salvo algunas variantes), una misma empeñada ilusión⁵.

Se profundiza la línea ideológica; Abelardo Castillo reitera una vez más su visión en primera persona del plural:

"Hace dos años al tomar partido por el pueblo cubano entendíamos -más allá de lo hondo de

3 El Grillo de Papel, Año I - N° 1. Bs. As., 1959.

4 Idem.

5 El Escarabajo de Oro: Arnoldo Liberman deja la Dirección en el N° 6 y ocupa la Dirección de la revista "Tiempos Modernos".

la letra escrita- esa definición implicaba de hecho una militancia (...) Asumidos en un mundo que ha dejado atrás los chalecos rojos a lo Gauthier y comprendiendo que (en vez mezcalina, rock o psicoanálisis) mejor es transformar el mundo, veíamos en Cuba algo más, mucho más que un hecho anecdótico casual, una epopeya romántica para mirar con ojos de turista o perplejidad de dirigente atacado de manía retórica (...) un acontecimiento tan luminoso para América Latina como lo fue para el Socialismo del mundo la Revolución de 1917 (...) el camino seguido por ese pueblo (...) es quizás el que mejor se adapta a las condiciones de opresión y barbarie que las instituciones del estado capitalista nos tiene sometidos (...) Hay acontecimientos ante los cuales no puede el Hombre permanecer expectante. Hay días en la Historia en que NO se admiten el eclecticismo y la ambigüedad. Con la Revolución Cubana no se simpatiza: a la Revolución Cubana se la defiende" 6.

Una vez más y en un número anterior, el compromiso y la militancia como escritores en lucha por instaurar lo que ha sido una constante en esta revista. Leemos:

"'El Escarabajo de Oro' no es representante de ninguna fracción política ni de ningún partido político. Ni quiere serlo. No respondemos a otras directivas que no sean -equivocadas o no- las de nuestra conciencia y del UNICO compromiso que aceptamos: el de escritores" 7.

Entendemos que sería un recurso menor pensar al "Escarabajo" desde lo político-ideológico solamente. La revista fue mucho más que eso:

6 El Escarabajo de Oro, Año I - N° 2. Bs. As., 1961.

7 El Escarabajo de Oro, Año I - N° 3. Bs. As., 1961.

"No hablamos de una generación de genios; decimos otra cosa: gente responsable que piensa en el Arte como instrumento de trabajo, un arma que a la manera del diente del lobo o la cornamenta del toro -en el verso de Horacio- utiliza cada uno lo mejor que puede, la empeña para inquietar las conciencias, para ir forjando con todos, ese inaudito avatar de siglos, y pasión esperanzada que es la esperanza"⁸.

La cantidad de nombres, tanto coetáneos como contemporáneos, que desfilaron por la revista, desde la poesía, el cuento, el comentario crítico, fragmentos de piezas de teatro, crítica bibliográfica, corresponsalías en los principales centros europeos y de América, ofrecen una muestra acabada de la calidad que campeó por las páginas de esta revista. A través de los números se observa una mayor profundización de la línea asumida: "Dí tu palabra y rómpete" -el acápite de Nietzsche que sustituyó a partir del número 13 al ya mencionado de Goethe- registra claramente la intencionalidad de la palabra poética dicha sin claudicaciones y con valentía.

La poesía, vehículo primero y primario de mostración de una generación, muestra el quiebre con el lenguaje poético anterior. Un ejemplo en un poema de Alfredo Andrés:

"Busco, avizoro, penetro. Ay!/ Se me escapa el grito./ Busco a los burgueses/ alientos y coronas/ de la patria ardida/ en trizas./ oteo en los barrios bañados/ de noche y de pintadas./ una forma nueva./ un mundo que llega/ prendido en los días:/ de frente"⁹.

Compromiso y nivel creativo como consignas frente a una realidad que mostraba sus aristas más lacerantes. "El Escara-

⁸ El Escarabajo de Oro, Año I - N° 2. Bs. As., 1961.

⁹ Andrés, A. "Poema". En El Escarabajo de Oro Año I- N° 2. Bs. As., 1961.

bajo de Oro", reflejo de las contradicciones que animaban a estos jóvenes, se anima a decir, hacia el final de la década en la voz de Liliana Heker, como conclusión y principio:

"El dogmatismo ideológico de hace diez años dividía a las obras de creación en 'políticas' y 'estetizantes' y a los intelectuales en 'militantes partidistas' y 'contrarrevolucionarios', hoy se ha resuelto en otros dogmatismos y otros códigos (...) Elegir la literatura creyendo (o fingiendo) que se eligió un fusil, es una manera algo enredada de sentirse combatientes. Criticarla después (sin renunciar honradamente a ella) porque no es un fusil, nos parece la forma más cómoda de figurar en dos frentes sin jugarse en ninguno. (...) No sabemos si nuestros cuentos, dramas o poemas transforman de algún modo al mundo. Pero sí sabemos que la sociedad a la que aspiramos no prescindirá de la literatura. Por todo esto y contra todo aquello, volvemos a sacar 'El Escarabajo de Oro' 10.

Esta conciencia de estar trabajando sobre la realidad, de estar comprometidos con ella, la profunda certeza de convertir en acto una utopía, confieren a estas palabras de Abelardo Castillo un indudable valor de testimonio generacional:

"(...) Por eso, cuestionar el país y el mundo, también es de este oficio. No queremos que nadie se pregunte mañana, como nosotros nos preguntamos hace unos años: ¿y ellos mientras tanto qué hacían? Esto hacíamos, sacábamos esta revista" 11.

10 Heker, L. El Escarabajo de Oro. Año VIII - N° 40. Bs. As., 1969.

11 Castillo, A. El Escarabajo de Oro. Año VII - N° 33. Bs. As., 1967.

"Barrilete":

Con respecto a los orígenes y publicación de esta revista, dice Rafael A. Vázquez:

"La idea de integrarse en un grupo, nace a mediados de 1963 con la publicación de los INFORMES. Sobre un tema propuesto de actualidad, casi periodístico, ocho o diez poetas lo hacen poesía. Y esos temas son LA VORANTE, el boxeador que vuelve en coma de los EE.UU. y muere sin recuperarse, EL DESOCUPADO (junio-octubre 1963); DISCEPOLO (1964); SANTO DOMINGO (1965); EL PAIS (1966). Son pequeños folletos de diez páginas, vendidos a muy bajo precio, en quioscos, en actos, en la calle, con los que se intenta una difusión más amplia, pretendiendo ganar un público distinto al de las revistas literarias. Además la revista que aglutina y da su nombre al grupo. La paternidad corresponde a Roberto Santoro, responsable directo de sus primeros números (N° 1 a N° 5- dic. 1963) Y es en noviembre de 1963 cuando el grupo queda constituido como tal. Desde el N° 6 -febrero 1964- la responsabilidad de BARRILETE la asumen todos a través de un Consejo de Redacción de siete miembros¹². Por supuesto y como ocurre siempre en estos casos, la cohesión no se mantiene inalterable y hay ingresos y despedidas que modifican parcialmente la composición de BARRILETE. Pero aún así puede decirse que de 1964 a 1967 se cumple una etapa, quizás la más prolongada y fructífera en cuanto a publicaciones, actos y adherentes. La revista llega al N° 13 y termina una época"¹³.

12 Cons. de Redacción: Daniel Barros, Ramón Plaza, Miguel Angel Rozzini, Horacio Salas, Roberto J. Santoro, Marcos Silber, Rafael A. Vázquez.

13 Vázquez, R. A. "Noticias sobre Barrilete"- Informe sobre la publicación proporcionada por el poeta a los autores de este trabajo.

Esta nota es lo suficientemente aclaratoria del origen de la revista. Quedan en estos primeros cinco números sentadas las premisas básicas de la línea "ciudad-poesía". Un nuevo código en el que se entremezclan el dolor, la angustia, la búsqueda, los contrastes y el absurdo. Veamos este texto de Roberto Santoro:

"De punch de match coach de grill de room y park de gil ketchup del bridge sweater stop y chicle del splum boutique ciudad con piedra de esmeril okey blue jean de nouvelle vague king size (...)"¹⁴.

Estos primeros cinco números son el reflejo de la línea temática que inspiró a la revista. Difusión y comunicación amplia de la poesía, la ciudad, el barrio, el tango, los recuerdos de infancia, el amor, la injusticia social, el lunfardo, son parte de una enumeración que no pretende encasillar al grupo sino pensar en los desafíos y preocupaciones que fueron más generacionales que grupales. Tenemos que esperar hasta el número 6, donde aparece la primera declaración del grupo. Unidad de criterio, conciencia de estar haciendo algo nuevo y diferente, originalidad, rechazo por un estado cultural vigente:

"Nos, los representantes de la poesía argentina, cansados de tantos humanoides y en la certeza de que si alguien queda afuera se incorporará de todas formas a nosotros (...) decretamos: el estado de sitio a la mufa circulante, a la revolución de bolsillo, al amor a transistores, a las municipales vedetes de la literatura, a los propagadores del concubinato moral, a los roñosos trepadores (contestamos con trompadas y pito catalán), en fin, a todos aquellos que habitan inodoros y

¹⁴ Santoro, R. "Ballet, Balar, Babel". En Barrilete, - Año I - N° 1. Bs. As., 1963.

venden su corazón a los rotograbados" 15.

Este cierre del número 5 alude y cuestiona a los "poetas oficiales", a sus contemporáneos, a otras revistas literarias. A partir de aquí, con otro formato, con más páginas y una responsabilidad asumida ya no por Santoro sino por todo un equipo de redacción se presenta la revista con una profundización crítica hacia formas culturales y un estado de cosas.

"Barrilete" no pudo escapar -como le sucedió al "Grillo" y al "Escarabajo de Oro"- a los desafíos generados en la década del 60 y como poetas asumidos declaran:

"Vale. Y aquí con celo especial, la tan mentada toma de posición (...) Comencemos por cuestionar los falsos esquemas. Frente a los deudos compungidos que lloran 'la crisis del arte' rescatamos la primera verdad, decimos 'arte de una crisis' (...) Nuestra fuente nutricia no quiere ser otra que el gran seno popular" 16.

Más adelante, lleva la mirada a América y su gran problema: un proyecto independiente. Se define:

"América ya dio pruebas de su talento emancipador por el lado del Caribe" 17.

Creemos que es absolutamente imprescindible el análisis de una revista literaria, el recorrido por sus editoriales, que marcan la evolución de la publicación hacia tomas de posición cada vez más contundentes, determinan una estética.

"Nosotros estamos convencidos de que podemos asumir la responsabilidad de ser el costado lírico

15 Barrilete, Año I - N° 5. Bs. As., 1963.

16 Barrilete, Año II- N° 6. Bs. As., 1964.

17 y 17' Barrilete, Año II - N° 6. Bs. As., 1964.

de Buenos Aires, su música más querida y subversiva. (...) En esta empresa, quizás no tengamos laureles (...) pero hay que hacerlo porque la vida sin jugarse es el suicidio" 17'.

Cabe agregar, para quien recorra "Barrilete", la cantidad de datos, de hechos, de llamados de atención acerca de lo que estaba sucediendo aquí, en Vietnam, en Santo Domingo, en Cuba. Páginas de humor crítico, homenajes a poetas nacionales, poesía europea contemporánea, crítica bibliográfica de prácticamente todos los poetas del 60 y de otras publicaciones literarias de la época 18, También el cine, el teatro, y toda aquella manifestación que se inscribiera en una estética de compromiso porque:

"Y aportar; aportar al esfuerzo más noble, a la elección de la libertad más digna, la de la batalla por una amplia cultura de masas. Allí nuestra vocación, nuestra devoción, para que a todos el pan, para que a todos la Belleza" 19.

Para completar este somero análisis faltaría la poesía. La ciudad, como símbolo de un mundo que se desmorona. 20.

18 " El Escarabajo de Oro (muchos malos poemas, fruto del desconocimiento de lo que es la verdadera poesía del país); 'Airón', brulotes de aquí e interesantes poemas de afuera" (Barros, D. "Poesía Argentina". En Barrilete, Año II- N° 6. Bs. As., 1964. También fue muy importante la lucha de estos poetas para ocupar un lugar en la SADE. Tanto que se presentaron como vocales suplentes en el llamado "Movimiento de Gente Nueva" en el año 1965.

19 Barrilete, Año II - N° 9 - 10. Bs. As., 1964).

20

Madrugada. El Obelisco apunta como un atlas /paleolítico a la luna de mi tierra. / Estoy sentado. El Trust Joyero / repiquetea el tiempo y el recuento / al revés ha comenzado. / Tragamonedas viene atravesando las luces / amarillas, amarillas, amarillas, /y el Obelisco es un cohete hacia la luna/ con el puño apretado entre los dientes/ con el puño. (Campos, M. "Con el puño entre los dientes". En Barrilete. Año I, N° 1 . Bs. As., 1963.

"Barrilete" vivió y se nutrió de las luchas generacionales, conciente de su misión y del lugar a ocupar y cuando de definiciones se trata, aquí va ésta:

"Sucede que no hay alternativas. O ligados a la suerte del pueblo o vueltos de espaldas a él, camino de la morgue (...). Habitantes del arte de una crisis, sucede que nos toca crear en la crisis. Que sea lúcidamente confesión o testimonio, requiem de lo que expira, alabanza de lo que nace y crece. Sucede que por eso BARRILETE. Arriba, a toda luz "21.

Eco Contemporáneo

Esta revista, con una línea bastante bien diferente de las anteriores, aparece en noviembre-diciembre de 1961, bajo la dirección de Miguel Grinberg y Antonio Dal Masetto en la Secretaría de Redacción y Juan Carlos de Brasi en la Coordinación. Con un formato muy especial, durante trece números que llevaron como subtítulo "revista Interamericana" intentó afirmar una concepción de comunicación y contacto con otras expresiones de la vanguardia americana y europea. Vanguardia que durante toda la década del 60 estuvo representada por los poetas vagabundos, de la mochila, de las camperas negras, las motocicletas, la iracundia, el antibelicismo, las consecuencias de una guerra nuclear en ciernes, el armamentismo creciente, indiscriminado e incontrolable, la angustia por ver relegado al Hombre a ser sólo un objeto de consumo. Se relaciona directamente con la Generación Beat, los primeros que una década atrás habían llamado la atención con su pelo largo, el poder del

21 Barrilete, Año III - N° 12. Bs. As., 1966. (Para completar deslizamos un comentario de la Editorial Barrilete. Editó 18 libros de poesía; 1 de ensayos, en el lapso 1963-1968; 1 disco en 1966 con el nombre de "Buenos Aires vuelta y vuelta". En el N° 12, se anuncia la publicación en septiembre de 1967 del "Suplemento Imprescindible". En diciembre de 1967, con la dirección de Alberto Costa y Patiño, cierra su primera época).

amor y la paz, el "Flower Power". Admiradores inveterados de Allen Ginsberg y de todo aquello que tuviese que ver erradicación de valores que llevan al mundo hacia la destrucción inexorable.

Hay una fe puesta en el final del camino. Por eso es importante la denuncia:

"En lo concerniente a ECO CONTEMPORANEO creemos que denunciar todos los disfraces del grotesco carnaval extranjerizante -excepto los limpios envíos artístico culturales y científicos- es ayudar a resurgir los cadáveres que enterraron los admirados sepultureros de la cultura. Esta es la función más concreta y profunda, desde tal punto de vista, que impulsa a un órgano de expresión no específico" 22.

Órgano de expresión no específico, intentaron buscar un camino que los acercara a toda la problemática que ellos consideraban común a todos los pueblos del planeta. Es el Hombre el que está comprometido, el Hombre Universal, el que no es solamente de aquí, el que rechaza la violencia y la agresión, pero que tiene una conciencia clara de su estado. Aquí, Grinberg llamó "La Mufa" a este estado de conciencia. Se identificaron como "generación mufada". La línea no es muy difícil de precisar: Londres, Nueva York, Buenos Aires. Preferimos doblemente las palabras de Grinberg:

"Gracias 'Generación Beat' por decir que no estamos solos en este combate de la creación. Tampoco lo están ustedes. Cercano está el día en que todos nos pondremos definitivamente el alma y nos daremos la mano bajo el cielo libre de estrocio y bombas limpias, y cantaremos nuestro sencillo amor y nuestra inconmensurable libertad

22 Grinberg, M. Eco Contemporáneo, Año I - N° 1. Bs. As., 1961.

y haremos cosas" 23.

La identificación de estos jóvenes con un nuevo modo de vida resulta muy clara. No son ni "proletarios", ni "burgueses", ni "oligarcas". La sociedad actual no tiene espacio para ellos, vienen a crear, no a lamentarse. Rechazan las categorías de "izquierda" y "derecha", sólo pretenden aunar voces en un reclamo común y dejar de estar solos. Por eso "La Mufa":

"LA MUFA, algo que en sí mismo es el moho del espíritu, la inacción, la pasividad, pero que incorporada a la conciencia y bien masticada más allá de las jerarquías da pie a un trabajo de emancipación (des-mufamiento) (...) la única que me resulta aceptable es la que se asume concientemente (...) El mufado, rebelde argentino se diferencia de los disconformes del Norte o de Europa en el hecho de ser un individuo en paz consigo mismo, una especie de monje (...) Al mufado no le atrae plegarse a corrientes que no le representan porque no le interesa ser representado. Aspira a quebrar todo esquema, no se vende a consigna alguna. Es el resistente en potencia y lo principal, no predica" 24.

La lectura de "Eco Contemporáneo" revela un limpio fastidio por todo y por todos. Nos gustaría decir que desde su óptica tan ciertamente particular estos jóvenes intentaron a través de una poética con un lenguaje roto, muchas veces desperejo, brutal, sin ornamento reflejar una instancia diferente. Evaluarlos como una vertiente distinta de las que estaban en pugna no hace nada más que confirmar la crisis de un momento histórico que fue generador de

23 Grinberg, M. Eco Contemporáneo, Año I - N° 4. Bs. As., 1964.

24 Grinberg, M. "Mufa y Revolución". En: Eco Contemporáneo - Año II - N° 5. Bs. As., 1963.

opciones nuevas. En el segundo número de "Eco Contemporáneo" aparece muy claro a quienes se dirigen:

"Tratamos de darle a 'Eco' un carácter diferente, no nos atrae usufructuar dialéctica alguna del vacío (...) Desde Buenos Aires a Berlín, desde Nueva York a Kyoto, desde México a Leopoldville, desde Madrid a Moscú, desde Orán a Varsovia, todo lo que implique capitalismo-comunismo-fascismo - catolicismo - anarquismo con sus conflictualidades, Guerra Fría, ¡NOS HARTA! (...) Hay quienes hallarán útil nuestra obra. A otra cosa" 25.

Antes de arribar a las conclusiones queremos destacar que para completar el análisis de esta generación en lo que a revistas se refiere, faltaría hacer mención de algunas que por no exceder los límites de este trabajo, no incluimos. Ellas no solamente completarían sino que aportarían desde diferentes vertientes elementos significativos para el abordaje de esta generación. Nos parece entonces que mencionar a "Airón", "La Rosa Blindada", "Tiempos Modernos", "Opium", "Piumo", "Sobres del Alfarero"; "Agua Viva", "Juego Rabioso", "Cero", "Cuadernos de Poesía", "La Loca Poesía" y las que todavía están por descubrir ayudarían a completar un análisis más fiel y acabado de una generación que trabajó incansablemente para la instauración de un nuevo orden ético y estético.

Conclusiones

En la primera parte de este trabajo se planteó una periodización de la Literatura Argentina. Adherimos a ella. Consecuentemente con esto consideramos que cada generación tuvo sus órganos primarios de difusión. Allí aparecen reflejados dinámicamente los cambios, las rupturas,

25 Grinberg, M. Eco Contemporáneo, Año I, N° 2-
Bs. As., 1962 .

las propuestas, las dudas de quienes asumen una historia compartida. Se deja de lado la parcialidad para dejar paso a una voz múltiple, una vocación estética común.

Para ello, hemos seleccionado uno de los aspectos de la "Comunidad Personal" incluida en los factores diseñados por Julius Petersen²⁶ y completados por Arturo Cambours Ocampo²⁷.

Con esta presentación pretendimos demostrar cómo una generación desde distintas perspectivas se aunó en la denuncia de un orden que se quebraba, en el cuestionamiento de formas poéticas que consideraban gastadas y en la profunda aspiración de una utopía en donde la Belleza, la Justicia y la Verdad pudieran realizarse. Sus revistas literarias. así lo demuestran.

26 Petersen, J. "La Generaciones Literarias". En: Filosofía de la Ciencia Literaria. México, F.C.E. , 1946.

27 Cambours Ocampo, A. op. cit.

EL REFERENTE HISTORICO COMO EJE DE UN PERIODO CONFLICTIVO DEL TEATRO ARGENTINO, 1955-1983

Marta Lena Paz

I- Propuestas y alcances del trabajo.

La elección de un determinado período teatral acrecienta por sus características intrínsecas las dificultades que toda periodización supone.

Esta empresa se torna ardua cuando ella implica obviar el mero inventario cronológico, la acumulación farragosa de nombres, títulos, tendencias; lo fundamental radica en establecer, dentro de lo posible, un criterio viable y realista que permita organizar una materia tan heterogénea, dispersa y de difícil encasillamiento.

Aunque no lo descartamos de plano, nos parece que el exclusivo enfoque generacional no es lo suficientemente idóneo para abarcar todas las manifestaciones de una determinada etapa, como la que nos ocupa, a pesar de que en ella estudios y críticos del teatro argentino distinguen las llamadas generaciones del "50", del "60", del "75".

Las pautas que rigen dicha determinación -fechas de nacimiento cercanas, producción en un mismo lapso temporal, rasgos escénicos y semánticos comunes, pertenencia

a un movimiento estético preciso- a veces pueden resultar limitativas al excluir autores y hombres de teatro que las exceden.

Tal vez la "generación del 60" sea la que mayor coherencia presente. A ella pertenecen -según opinión casi unánime de críticos y ensayistas- Ricardo Halac, Roberto Cossa, Carlos Somigliana, Sergio De Cecco, Ricardo Talesnik, Germán Rozenmacher, Oscar Viale. Sin embargo, este último rechaza tal inclusión. "Soy un cazador solitario", asevera. "Tal vez por calendario pertenezca a ella, pero de ninguna manera como un ejercicio cotidiano, por una frecuentación o compromiso de índole alguna con sus integrantes, sus estilos o sus intereses", así responde Viale a la pregunta si se siente fuera o dentro de dicha generación¹.

El tema que desarrollaremos surgió a partir del estudio de una serie de obras teatrales que se relacionan, sin retaceos, con el contexto histórico en el cual se insertan, y cuyo análisis profundo permitió discernir que dicha relación excede la mera circunstancia temporal para transformarse en un criterio no sólo ordenador sino homogeneizante de una materia en apariencia dispar, como podrían ser las primeras piezas de Roberto Cossa (*Nuestro fin de semana* y otras análogas) y las de Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, conceptuadas casi siempre antagónicas.

Esta propuesta lleva implícita, aunque resulte tal vez paradójico, obtener cierta unicidad a través de lo diverso y no de coincidencias supuestas o artificiosas.

El período elegido, 1955-1983, constituye un corte transversal, sincrónico, en la diacronía; a su vez, es imprescindible distinguir el lapso comprendido entre 1955 y 1966, fechas que corresponden a la interrupción por respectivos movimientos militares de dos gobiernos constitucionales de igual signo político (Justicialista), los que también ocurren en 1962 (Frondizi) y 1962 (Illia). El proceso militar y la implantación de la democracia limitan la última etapa de dicho período.

¹ Soy un cazador solitario. Entrevista con Oscar Viale. En: Teatro, revista del Teatro Municipal General San Martín. Buenos Aires, año 3, n° 10, p. 42-54.

Para establecerlo se han privilegiado los acontecimientos históricos sobre las tendencias estéticas, sin que esto manifieste ignorarlas o menoscabar su importancia. Mas, según se verá a continuación, la mayoría de los textos dramáticos sólo logran su legítimo sentido si, como lo sostiene Juan Villegas, el énfasis se apoye "en la dirección de la intertextualidad con el texto social de su tiempo, el texto [se dé] como acto comunicativo en una sociedad y circunstancia histórica particular y diferenciadora"². Esto implica la presencia de un macrotexto con distintos niveles de historicidad: la del contexto inmediato a la obra, la de dicho contexto dentro de un contexto sincrónico mayor y por último, la inserción de éste en el proceso general de la historia (véase Villegas, art. cit., p. 8).

En las piezas que tratamos predominan la analogía pasado-presente, la problematización del contexto.

II- La actualización del referente histórico.

Un aspecto típico de la producción dramática del período que nos ocupa consiste en la vigencia del teatro histórico, pero que presenta, casi sin excepción, la actualización del referente relativo al mismo³. Por referente se entiende los hechos históricos pretéritos, la conducta de personalida-

² Villegas, Juan, El discurso dramático-teatral latinoamericano y el discurso crítico: Algunas reflexiones estratégicas. En: Latin American Theatre Review, n° 18. Kansas, 1984.

³ Aparte de las obras citadas en el transcurso del trabajo se pueden citar, entre otras, Facundo en la ciudadela, 1956, de Vicente Barbieri; El límite, 1959, de Alberto de Zavaglia; La muerte del Chacho, 1960, de Rodolfo Kusch; Las siete muertes del General, 1964, de Agustín Pérez Pardella; Hay que matar a Martín Güemes, 1965; San Martín, 1966, de Erwins Rubens; Pacto para una memoria, 1968 de Adolfo Casablanca y Carlos Serrano; Lisandro, 1983, de David Viñas; El sillico de alivio, 1971 pero estrenada en 1985, de Bernardo Carey; Lavalle, historia de una estatua, 1983, de Carlos Somigliana; Dorrego, publicada en 1974 pero estrenada en 1985; La bronca, 1965, Naranjas amargas para mamá, 1965, La roña, 1981, de María Cristina Verrier, publicadas en 1985.

des relevantes alejados cronológicamente en el tiempo.

En los textos del teatro histórico el nivel de las acciones -esto es, la disposición de los hechos como se van sucediendo, al contrario del nivel de la historia o fábula que ordena los sucesos causal y temporalmente- dispone en primera instancia de un correlato objetivo inalterable que le otorga el referente elegido. Esto posibilita, sobre todo en el nivel de las acciones, grandes variaciones, en especial cuando la intencionalidad expresa del autor apunta a revelar, mediante la elección de personajes y situaciones del pasado, la realidad histórica coetánea con respecto al dramaturgo y al espectador, con el superobjetivo de lograr la clarificación del momento histórico contemporáneo.

El correlato de ese referente originario puede ser proporcionado por la lectura de textos y ensayos específicos, documentos, etc., como lo ratifican las dos primeras obras de Osvaldo Dragún.

La peste viene de Melos, estrenada en 1956 y escrita dos años antes, fue inspirada por un hecho de la historia de Latinoamérica: en 1954 una invasión desde la frontera de Honduras encabezada por el Coronel Castillo Armas derrocó al gobierno del Coronel Jacobo Arbens, quien había iniciado una amplia reforma agraria, al expropiar y repartir entre los campesinos 7.488.00 hectáreas pertenecientes a la United Fruit Company; una de las primeras medidas de Castillo Armas al asumir la presidencia consistió en devolver a la citada compañía de capital norteamericano las tierras expropiadas.

Un episodio de *La Guerra del Pelopóneso* de Tucídides, la destrucción de la pequeña Melos por el poderoso Imperio Ateniense, le brindó el flagrante paralelismo histórico entre ambas situaciones. "Es la decadencia de Atenas [explicita Dragún], todo ese diálogo de Melos, entre los generales atenienses y los defensores de Melos era tan moderno, tan actual y tenía tanto que ver con la invasión de Guatemala [...] que ese diálogo de Tucídides está casi textualmente en la obra"⁴.

4 Entrevista realizada por Miguel Angel Giella a Dragún. Figura como prólogo a la edición de las obras: Al violador y Hoy se comen al flaco, Canadá, Girol,

Y más adelante esclarece aún más el presupuesto ideológico: "La peste viene de Melos encaraba no solamente la agresión de un imperio sobre un pequeño estado, sino además la traición de la burguesía nacional"; ésta prefería aliarse -según Dragún- al imperio que asegura su estatus y no permitir que los esclavos sigan con las armas porque esto provocaría un cambio de sociedad impredecible (véase art. cit., p. 45).

Análogo es el enfoque de *Tupac Amaru*, 1959, la segunda pieza de este autor. El referente textual y el hecho histórico coinciden, pues la lectura del libro homónimo de Broneslao Levin motivó la pieza, cuyo transfondo ideológico es análogo al de la anterior: la traición de la burguesía hispanoamericana -los criollos hijos de españoles- que si también querían independizarse de España deseaban tener ellos el gobierno y no arriesgarlo en manos de las grandes masas de incas comandadas por Tupac Amaru (véase art. cit., p. 45).

Por el contrario, muy diferente es el pensamiento que genera *Tungasuka*, 1963, de Bernardo Canal Feijóo: América se expresa a través del grito intempestivo de libertad que iguala a todos sus hijos en la rebeldía: a Tupac seguirá Silverio Leguizamón⁵.

En *Amarillo*, 1965, de Carlos Somigliana, la historia romana ha proporcionado íntegra la fábula o historia de la obra.

La acción se sitúa en 123 A. C. y sigue casi al pie de la letra la trayectoria de Cayo Greco; el nivel de las acciones -el enfrentamiento con los patricios (entiéndase oligarquía en su significación actual) que defienden sus riquezas sobre el hambre y los derechos de los plebeyos (el pueblo) la posesión de la tierra, el trabajo, la indecisión del protagonista- se organizan a través de una apoyatura ideológica. Como

⁵ En la edición de *Tugasuka*, el autor expresa: "Pero es algo más, [se refiere a la rebelión de Tupac Amaru] esencialmente más que eso: un hecho único, y está, no en un principio de nunca acabar como es el de toda lucha por la libertad, sino "al fin" de algo que hace exclusivamente a la historia americana: cierra atrozmente una parábola de tres siglos. Tras él adviene otro turno: el de las independencias nacionales". Buenos Aires, Argentores, 1968.

eje tensor del conflicto el *amarillo* patentiza la ambición del oro y la pasión de la envidia con sus correspondientes intrigantes, traidores y obsecuentes. El crítico Fernández de Anca conceptúa a la obra "una alegoría del Peronismo"⁶.

Pero tal vez la historia argentina sea la que más facilite la confrontación analógica entre pasado y presente; los textos que la abordan ofrecen visiones del mundo que responden al pensamiento de sus respectivos autores que a su vez suponen una conciencia colectiva.

En este nivel se inscribe, entre muchas otras, la *Trilogía de Mayo*, 1960, de Andrés Lizarraga, quien establece con claridad su opción por la línea revolucionaria de Mayo (Castelli, Moreno) y que contrasta con la conservadora.

Para ello selecciona la figura de Castelli, *Tres jueces para un largo silencio*; evoca a Juana Azurduy, *Santa Juana de América*, y recrea los duros avatares que la contrarrevolución española desató en dicha región a partir de 1813.

No es casual que esta trilogía se haya estrenado en 1960, año conmemorativo del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo. En dicho año se da a conocer también *El octavo día*, de Alberto de Zavalía; de una intencionalidad diferente de las que alientan las piezas ya vistas, constituye una exaltación del descubrimiento del Nuevo Mundo pues -según su óptica- América es el baluarte y custodia de los valores occidentales.

La confrontación analógica entre pasado y presente, su sentido esencial, no radica tanto en reconstruir lo fáctico sino en captar lo que podríamos llamar "el clima de época": lo refractario al totalitarismo, al golpe de estado, a la censura, a la indecisión ideológica⁷.

6 Referencia en el artículo Un nuevo lenguaje dramático de Antonio Rodríguez de Anca. En: Teatro, revista del Teatro General San Martín, año 3, n° 10, p. 29.

7 Véase Sigamos con balances y confesiones, que antecede a las piezas, y en el cual el propio autor expresa conceptos -no exentos de humor- acerca del momento actual. Enumera, entre las desgracias que lo rodean, un vecino ex-bancario que "acude a avisarme que el próximo viernes los militares darán un golpe de estado". Además le avisan que en un canal le han rechazado

III- *Crítica y reflexión del contexto contemporáneo.*

Es dable observar que a partir de 1965 y tal vez hasta 1975, en especial entre 1969 y 1974, la mayor proporción de textos se imbrican profundamente en el pasado reciente y sobre todo en el contexto socio-histórico inmediato: el golpe militar de 1930 que derrocó al presidente Hipólito Yrigoyen y el período posterior; el prolongado exilio del General Juan Domingo Perón; las situaciones de estallidos sociales, como el Cordobazo, la revolución cubana.

La granada, 1965, y *La batalla* (sin estrenar, publicada en 1966), ambas de Roldfo Walsh, en primera instancia constituyen una sátira farsesca de ciertos aspectos de la vida militar y de los dictadores latinoamericanos, pero también ese juego de situaciones absurdas e inverosímiles a cargo de personajes fantoches pero fácilmente reconocibles en modelos reales, poseen implícitos elementos de reflexión sobre la condición humana y sus relaciones con un mundo no siempre inteligible.

En *Se acabó la diversión*, 1967, de Juan Carlos Gené, se aprehende el clima entre eufórico e idealista provocado por el deslumbramiento que la revolución cubana producía, en especial del 60 al 70, sobre un sector de jóvenes intelectuales.

El título se tomó de la canción homónima de Carlos Puebla, muy en boga en aquellos años. Gené confiesa que no escribió la obra con la finalidad política consciente de revelar la mediocridad, más aún, la inescrupulosidad y el oportunismo que a veces suelen encubrirse bajo la ficticia adhesión a principios y teorías revolucionarias. Juan, barbudo, melenudo, con anteojos, con boina militar, con un "look" a lo Allan Ginsberg, seudo partidario acérrimo de Fidel Castro y, por añadidura, mal poeta, editor de revistas inexistentes, explota estas supuestas condiciones a costa de su hermano Manolo; tal vez éste comparta realmente sus ideas, pero

un libro porque sospechan que el autor no es muy afecto del estilo de vida occidental y cristiano. En: Teatro de Andrés Lizarraga, Buenos Aires, Quetzal, 1962.

arrastra siempre su malogrado intento de graduarse como sociólogo en la Facultad de Filosofía y Letras, de lo cual es responsable Juan, a quien intenta embaucar con la historia de una brillante militancia en Cuba, en la cual le espera un cargo directivo en las campañas de educación popular. Pero ante la negativa de Manolo de darle el dinero para el fingido viaje -en realidad lo necesita para cubrir una estafalo amenaza con denunciar en la repartición pública en que trabaja Manolo, sus inclinaciones políticas.

Nos hemos extendido un tanto en lo argumental porque no sólo se desmitifica una falacia, agravada más por su connotación, sino que en un nivel de significaciones más profundas el texto es otro enfoque, cruel y descarnado, de un tema de largo arraigo en nuestra dramaturgia y que en la década del 60 alcanza especial importancia: la frustración y el fracaso del hombre argentino (confróntese el teatro de Cossa, Dragún, Talesnik) pero las problematizadas circunstancias del contexto lo tornan más aún patético y sin apertura inmediata.

Por esto, el protagonista de *¡Chumbale!*, 1971, de Oscar Viale -no en vano la pieza es un grotesco- padece inerme no sólo el acoso del ámbito familiar sino también la falta de una identidad política coherente ocasionada por las escasas posibilidades para desarrollarla, pues los sucesivos golpes de estado no ofrecían, por cierto, las mínimas garantías ni el clima apropiado.

Alrededor de dicha fecha, 1971, se intensifica la preocupación de los dramaturgos y hombres de teatro por el contexto inmediato, lo que casi remite a una revisión de la historia argentina reciente. Las piezas, pues, presentan casi todas un rasgo semántico común: la representación de un mundo construido según férreas pautas y al que la parodia, el humor negro, la crítica implacable y corrosiva, el grotesco deformante le restan toda solemnidad y engolamiento.

Tal, *El avión negro*, 1971, de Roberto Cossa, Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana y Ricardo Talesnik. Registra con deliberada exageración que linda en lo caricaturesco las dispares reacciones de la sociedad argentina ante un supuesto regreso a la Argentina del General Perón. El planteo

de la pieza se diferencia del de las anteriores, pues el referente se apoya no en un hecho concreto sino en la especulación teórica de que tal retorno nunca se produciría, lo que convierte a la obra en una visión fantasmagórica de una realidad concreta.

La gran histeria nacional, 1972, de Patricio Esteve, propone una cabalgata humorística de urticante intención crítica lograda a través de lo que significan las canciones populares, las cuales abarcan desde el tango *Muñeca brava*, hasta *Los muchachos peronistas*, pasando por el *God Save the Kingy* la canción escolar *Dulce patria...*

La locura como método de represión, ya que permite distinguir los normales de los que no lo son, es el eje sobre el cual *Ceremonia al pie del Obelisco* 1971, de Walter Operto, dispone los principales hechos de nuestra historia reciente entre 1930 y 1970.

A partir de 1976 los textos dramáticos se van metamorfoseando en inusitadas metáforas acerca del poder y sus secuelas que van a alcanzar sus picos más altos en los ciclos de Teatro Abierto, en los realizados en 1981 y 1982. Al azar, citamos *Lejana tierra prometida*, de Ricardo Halac, sobre un tema tabú por aquellos años: los desaparecidos.

IV- Conclusiones

Este intento de identificar un principio rector, las distintas magnitudes del referente histórico, para organizar un período teatral tan caótico y complejo como el elegido, es probable que adolezca de cierto reduccionismo aunque tal vez su único mérito radique en una tentativa que hasta el momento no creemos que se haya concretado.

En consecuencia, y para no limitarse a la simple enunciación de textos, es imprescindible puntualizar algunas perspectivas críticas que tal periodización ofrece.

El juego dialéctico pasado-presente no sólo favorece el ensanchamiento del campo semántico no sólo del drama histórico, sino posibilita infinidad de soluciones escénicas a nivel de espectáculo, (diapositivas, música, cintas grabadas),

ya que en la construcción dramática del corpus analizado tienen cabida el teatro de estructura tradicional, la disposición por cuadros que permite el salto rápido de la acción, la comedia musical, el grotresco, la tragicomedia, la farsa, las formas de la épica brechtiana.

Del mismo modo, los despectivos discursos textual y escénico, los del autor y el director, pueden llegar a alcanzar insospechadas plurisignificaciones. El discurso textual, por ejemplo, yuxtapone a veces fragmentos o frases de discursos políticos, documentos, partes y comunicados militares, artículos periodísticos, con estructuras lingüísticas ficcionales.

La división irreductible que se ha querido fijar de un modo tajante entre "realismo" y "vanguardia" no lo es tanto si se parte de un enfoque historicista que los remita al contexto en vez de adoptar pautas exclusivamente estéticas, sin que suponga ignorarlas.

En la década del 60 al 70 dicha dicotomía se patentiza con claridad, pero quizá resulte significativo el hecho de que Griselda Gambaro, Alberto Adellach, Eduardo Pavlovsky sean conceptuados como los primeros avances del vanguardismo en el teatro argentino.

La primera recuerda la irritación que le provocaron las críticas en las cuales la asociaban con todo lo europeo (Kafka, Ionesco), sin advertir "las coordenadas que hablaban de lo argentino. Supongo que en mí con más disfraz que en otros autores, pero mis experiencias son *los datos de la realidad argentina*" (el subrayado es nuestro)⁸. Esto no impide que sus planteos dramáticos excedan la simple transmisión del contexto pues atraviesa lo merante empírico para internarse en sus connotaciones profundas: el abuso del poder, la relación entre víctima y victimario, el miedo a asumir la responsabilidad, la violencia⁹.

Pavlovsky reconoce que Beckett y Pinter influyen

⁸ Crear pese a todo. Mesa redonda con Griselda Gambaro, Roberto Cossa, y Ricardo Monti. En: Teatro, revista del Teatro Municipal General San Martín, p. 6.

⁹ Giella, Miguel Angel, Entrevista con Eduardo Pavlovsky. En: Latin American Theatre Review. Kansas, n° 19/1, 1985.

en su forma expresiva, pero el contenido es latinoamericano.

Por otra parte el estudio del lenguaje coloquial, vulgar, el de la calle, con giros localistas que utilizan todos los autores de ese período puede constituir un elemento fundamental para nivelar dicotomías que en vez de considerarse antagónicas resultan identificatorias.

Oscar Viale declara que su intención es abandonar el realismo, pero le interesa conservar el lenguaje común, el de todos los días, como puente de unión con *el público*.

Las últimas palabras de Viale sugieren también otra propuesta importante para encarar una teoría de la comunicación en dicho período: la función del receptor-espectador-lector.

En síntesis: el criterio formulado de proponer el referente histórico como eje estructural de un determinado período consiente a través de sus múltiples proyecciones y de una interacción constante de diacronía y sincronía elaborar un sistema coherente de relaciones analógicas, lo cual admitiría ampliar los límites del teatro argentino para insertarlo en el latinoamericano sin recurrir a criterios artificiales. Pero éste sería ya otro problema, muy complejo y de difícil resolución, por los riesgos que implica toda periodización.

Universidad de Buenos Aires

BIBLIOGRAFIA

TSCHUDI, Lilian. *Teatro argentino actual*. Buenos Aires, García Cambeiro, 1972.

VILLEGAS, Juan. *Interpretación y análisis del texto dramático*. Canadá, 1982.

LENA PAZ, Marta Argentina. "Tragedia, historia y símbolo en *Tunqasuka* de Bernardo Canal Feijóo". En: *Megafón*, año 8, n° 15. Buenos Aires, p. 79.

HACIA UNA HISTORIA CRITICA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA. TEMAS Y PROBLEMAS

Sonia Mottalía

1- Lo "literario". Problemas para una definición

"...pues una herejía contra el arte no la castiga el Santo Oficio, sino los discretos con risa y los críticos con censura".

Sor Juana Inés de la Cruz¹

Aun corriendo el riesgo de entrar a formar parte de aquella secta evocada por Borges, *"la novísima secta de los monótonos (también llamados .anulares:) que profesaban que la historia es un círculo y que nada es que no haya sido y que no será"*, intentaremos hacer algunas, no exhaustivas, reflexiones sobre el más controvertido tema de los que han transformado el estudio de la literatura en su vocación y

¹ Sor Juana Inés de la CRUZ. "Respuesta de la poetisa a la ilustre sor Filotea de la Cruz". En: Obras completas. México, 1953. t. IV.

ocupación: esto es, cómo definir lo "literario", necesario primer paso para avanzar en una Historia crítica de la literatura hispanoamericana.

En estos breves apuntes cabe señalar que las actuales distinciones entre teoría, crítica e historia literarias se estructuran, en la literatura europea, fundamentalmente a partir del romanticismo, donde comienzan a cobrar el sentido de autonomía que hoy les otorgamos al desvincular, en coherencia con la transformación del paradigma poético que el romanticismo propone, estos campos de la retórica, las poéticas y las preceptivas. El deslinde entre teoría, crítica y evolución histórica aparece impregnando los escritos de los maestros del romanticismo europeo. No obstante, estas distinciones no impidieron a los románticos utilizarlas en la definición del significado del quehacer poético en su momento histórico. Así, Coleridge, en su brillante revalorización de Shakespeare no sólo analiza y señala los aciertos de la producción dramaturgica de este autor, sino que utiliza sus hallazgos críticos para elaborar una teoría de la creación y ubicarla en el ámbito específico de las necesidades que su propia época requería; por ello teoría, crítica e historia de la literatura se imbrican en su elaboración².

Luego de reconstruir la evolución del término "literatura" desde Platón a los latinos y su entrada en la lengua castellana para poder enmarcar el objeto de los estudios literarios, Walter Mignolo puntualiza que, desde fines del siglo XVIII, se produce una redistribución respecto al patrón aristotélico: *"la poética ya no es ciencia del saber, como parte de la filosofía, sino ciencia del hacer, como parte de las artes. El saber-acota- ha sido ocupado por la Literatura y las dos familias de palabras (Poética y Retórica) son así dos paradigmas diferenciados: el uno integra la literatura a las ciencias, y el otro, la poética a las artes"*³.

Seguir los avatares de la formación teórico-literaria

2 Vid Jr. VERNON HALL. Breve historia de la Crítica literaria. México, 1982. pp. 144 -154.

3 W. MIGNOLO. Elementos para una teoría del texto literario. Barcelona, 1978. p. 34.

del siglo XX excede, por lejos, el campo de especulaciones que aquí podemos desarrollar. Cabe, sin embargo, recordar que una doble tendencia se abre con él, a las que Mignolo caracteriza como una línea que se dirige a definir los elementos intrínsecos del producto literario, su "esencia óptica", y tiene su origen en el paradigma metafísico de las "filosofías del ser"; y otra tendencia que se encamina hacia la "especificidad", es decir, hacia el rastreo de ciertas características distintivas en los mecanismos lingüísticos que particularizan el discurso verbal literario. Ambas configurarían un paradigma sociológico conceptual que reemplaza a los discursos normativos sobre lo literario: de lo que concluye que *"tanto en el paradigma conceptual metafísico que se funda en la búsqueda de la estructura de la obra literaria como el que se funda en la de la función poética, es necesario distinguir dos facetas: la primera, que intenta la delimitación del objeto de estudio (lo cual implica su definición) y que postula la generalización de un concepto de literatura que es histórico, debería ser considerada como una "generalización empírica", cuya limitación está dada por los hechos (o datos) particulares que le sirven de fundamento; la segunda, que intenta describir ciertos fenómenos particulares de las experiencias empíricas reconocidas como literarias, que debería ser analizada en su aspecto metodológico"*⁴.

Pues bien, ambas tendencias se han reproducido e, incluso, mezclado en los intentos de describir la Literatura hispanoamericana como corpus unitario. Si repasamos algunos de los rasgos caracterizadores con los que se la ha definido nos encontramos con tópicos -es decir: demarcación de lugares semánticos- a partir de las cuales se han fijado, a menudo restringiéndolas, nuestras posibilidades de reflexión.

Por ejemplo, desde Alfonso Reyes⁵ se reitera en nuestros estudios el predominio de lo que este autor denominaba la "función ancilar", o sea la tendencia a otorgar un valor instrumental, social, político, propagandístico, a la producción

4 Ibid., p. 40.

5 A. REYES. "El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria". En sus: Obras completas, t. XV. México, 1963.

literaria. Si bien podemos aceptarlo como rasgo cualificador generalizado y presente en un buen número de obras hispanoamericanas, de acuerdo con una función específica que se le otorga al intelectual y a la producción artística en Hispanoamérica desde comienzos del siglo XIX, lo que no podemos aceptar es que este aspecto devalúe o cuestione la supuesta "literariedad" de tales obras. Habrá que pensar si la "ancilaridad" no es la particularidad que la "función poética" asume en el sistema cultural hispanoamericano, y, una vez comprobada su pertinencia en todos los períodos históricos, diferenciar las características peculiares que tal "ancilaridad" adopta en cada uno de ellos.

La no matización de este concepto lleva a que los estudios críticos de un texto problemático por su inscripción genérica como el *Facundo*, discutan la verdad histórica del mismo, y carguen a favor de lo "literario" de la obra su falta de veracidad, produciendo un ingenuo paradigma en el cual el discurso de la Historia aparece cualificado como "verdadero" y el de la Literatura como "mentiroso"⁶. Este ejemplo, presentado con cierta crudeza esquemática, nos obliga a repensar los conceptos de literatura desde los cuales operamos.

Las primeras consideraciones a realizar deben partir de unas afirmaciones de base,: 1 que la existencia del fenómeno "literatura" es un complejo que, como estructura verbal, depende y se delimita en relación a todas las conductas verbales de un mundo cultural; y 2- que el discurso literario-poético es un tipo de discurso verbal que se autclasifica y que para hacerlo produce su propio metalenguaje. Lo que afirmamos como literatura, cualquiera sea la definición producida por su propio metalenguaje, va produciendo "conceptos de Literatura" cuya transformación acompaña las variaciones de las normas⁷.

En el terreno de dicho metalenguaje pues, como sistematización de la norma, todos los conceptos de literatura

6 Vid. D. SORENSEN GOODRICH. "Prolegómenos para una historia de la recepción del *Facundo*". En: *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Madrid, 194. pp. 439-446.

7 W. MIGNOLO, op. cit., p. 44 y ss.

son válidos: desde el principio homológico propiciado por Borges, como el de la construcción de "figuras" cortazariano o el de Lezama Lima fundado en lo causal e incondicionado; o el de Cieza de León que identificaba *historia y escritura*; cuando decía: *"Y así llamó a la escritura Cicerón testigo de los tiempos, maestra de la vida, luz de la verdad"*.

En esta necesaria separación entre teoría y metalenguajes -variaciones históricas del concepto de "lo literario"- la teoría adquiere el valor de un programa de investigación, que incluye tanto la producción como la relación entre los metalenguajes, las condiciones de aparición y los mecanismos de funcionamiento de los hechos literarios.

*"Extendiendo estas observaciones hacia el campo de problemas que se presentan en la teoría literaria, podemos sugerir que una definición operativa de la literatura no hay que buscarla en las propiedades esenciales (estructura óptica) o específicas (literariedad) del objeto, sino en las interacciones entre, por un lado, un conjunto de estímulos verbales y, por otro, un sistema de valores localizados en los "ejecutores" de este sistema: quienes escriben, quienes leen, quienes interpretan"*⁸. Una definición de lo "literario" es posible, entonces, siempre y cuando sustituyamos las definiciones "reales" -esencialistas, acumulativas y no evolutivas- por definiciones operativas.

Tal conclusión devuelve, es obvio, lo "literario" a la historia, en un doble aspecto: en lo que hace al mensaje verbal en sí, transformado en obra de arte; evitando tanto las definiciones "inmanentes" como las "trascendentes" del objeto literario, y aceptando que las características que lo cualifican no pertenecen exclusivamente a la producción artística. Y, por otra parte, podemos llegar a definiciones operativas de la literatura en el marco de un sistema cultural y en períodos históricos determinados sin pretender alcanzar con ello definiciones "universalistas".

En el que fue el primer intento de sistematización teórica producido en Hispanoamérica, Alfonso Reyes demarca-

⁸ *Ibid.*, p. 49.

ba varias disciplinas para el estudio de la literatura: la **exegética** o germen de una posible ciencia literaria, de carácter técnico y filológico, cuya metodología puede alcanzar desde lo psicológico hasta lo histórico sociológico, incluyendo la estilística; la **teoría de la literatura**, que trata de llegar al fenómeno literario a través de su esencia, por su esquema y espectro; la **historia de la literatura** (visión factual) nacida de una crítica que registra hechos; la **preceptiva** que puede apoyarse, para su normatividad, en criterios estéticos, éticos e incluso políticos y la **crítica**, que puede ser impresionista o artística, pero siempre creadora y enjuiciativa⁹.

Como vemos Reyes repartía las nociones hasta aquí reseñadas como esencialistas y las operativas en corpus delimitados, cuya funcionalidad, a nuestro juicio, se ve entorpecida por su misma estructuración. Es imposible ejercitar la crítica sin reflexionar al mismo tiempo, mientras se realiza, sobre la historia o los criterios normativos que impregnan las obras concretas. De la misma manera, una Historia de la Literatura concebida como "visión factual" nos lleva, necesariamente, a la crónica o a la acumulación de sucesos, con el riesgo de convertirla en un listín amorfo de datos no selectivos y de caer en el fárrago que horrorizaba al propio Reyes, común en las historias al uso. En el caso contrario, surge el concepto de **historia crítica**, que implica un criterio, no sólo selectivo, sino enjuiciador y que debe partir de su implicación con la teoría.

Decía, en relación con este tema, Roland Barthes: *Lo que ha llamado siempre mi atención es que los autores de historia de la literatura van de dos en dos: el Lanson-Truffaut, El Castex-Surer, el Legarde et Michard, igual que los constructores de ascensores. Su selección es bastante parcial. Hacen historia literaria, es decir que convierten la literatura en un objeto cultural definido y cerrado, como si tuviese una historia interna en sí misma. Los valores se mantienen como si fueran fetiches implantados en nuestras instituciones. Lo que habría que hacer con los estudiantes es quitarles de una vez para siempre la propia idea de la*

9 A. REYES, op. cit.

*literatura, preguntarse qué es la literatura, saber, por ejemplo, si pueden incluirse en ella textos de locos, de periodistas, etc.*¹⁰.

Si esta aseveración es pertinente en el campo de los estudios literarios europeos, en el de la literatura hispanoamericana se transforma en un imperativo dado su peculiar desarrollo y la pluralidad de elementos que han entrado a formar parte en su sistema. Por ello creemos fundamental preguntarnos, con las aportaciones de nuevas categorías de conceptualización, tres tipos de preguntas diferentes: a- ¿qué implicamos cuando designamos un conjunto de fenómenos discursivos como literarios? b- ¿cuáles son las relaciones que tales fenómenos han tenido con el sistema cultural hispanoamericano y con otros fenómenos dentro del mismo?; c- ¿qué tipos de relaciones ha mantenido "lo literario" hispanoamericano con otros sistemas culturales?.

Tales preguntas obligan a establecer diferentes niveles en nuestros estudios, ya que la primera se refiere, fundamentalmente, a la formación del **texto literario**; la segunda a la conformación y evolución de **lo literario** en el sistema cultural hispanoamericano y la coexistencia temporal de varios patrones normativos alternativos; la tercera, al modo específico en que ese sistema se ha configurado como tal v. dentro de él. **al papel que ha cumplido y cumple lo literario**. Niveles que, evidentemente, se incluyen retroactivamente.

11- *Algunos problemas históricos en una teoría literaria hispanoamericana*

"Si en estos cantos hay política, es por que aparece universal. Y si encontráis versos a un presidente, es porque son un clamor continental. Mañana podremos ser vanquis (y es lo más probable): de

10 R. BARTHES. En: Conversaciones sobre la nueva cultura. Barcelona, 1980. pp. 126-127.

todas maneras, mi protesta queda escrita sobre las alas de los inmaculados cisnes, tan ilustres como Júpiter."

Rubén Darío¹¹

En su polémico ensayo sobre la posibilidad de una teoría literaria hispanoamericana, Fernández Retamar señalaba la escasa producción teórica y su tardía aparición en los estudios hispanoamericanos, cuyo inicio hace coincidir con la publicación en 1944 de *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria* de Alfonso Reyes. Fernández Retamar denuncia la vocación universalista de las propuestas teóricas esbozadas desde aquel momento y afirma que las mismas son *"intentos de teoría de la literatura escritos en Hispanoamérica, pero no teorías de la literatura hispanoamericana."*, realzando la impertinencia de tal pretensión en la medida en que no existe un único orden cultural a nivel mundial: *"No existe todavía, por tanto, un mundo uno. Cuando en 1952, el demógrafo francés Alfred Sauvy inventó la expresión "tercer mundo", que tanta fortuna iba a tener a pesar de lo equívoco del ingenioso nombre (que hoy nos satisface tan poco), la amplia aceptación y difusión del mismo por los más disímiles pensadores y dirigentes ratificaría la inexistencia de un mundo homogéneo. Y al no existir éste, aún, no existe todavía, naturalmente, una literatura mundial o general."*¹².

Respecto a la inconveniencia de las definiciones universalistas ya nos hemos extendido; queremos, no obstante marcar nuestras distancias respecto a las afirmaciones del autor cubano. De ellas desprende dos corolarios generales que, a nuestro juicio, distorsionan el perfil de la Historia de la literatura hispanoamericana, a saber: a- que debemos considerar como literatura hispanoamericana a aquella que

11 R. DARÍO. "Prefacio" a Cantos de vida y esperanza. En sus: Obras completas. Madrid, 1956.

12 F. FERNÁNDEZ RETAMAR. Para una teoría de la Literatura hispanoamericana y otras aproximaciones. La Habana, 1975. p. 42 y ss.

se produce a partir de la Independencia, ya que la producción literaria colonial es *"literatura de españoles en América, literatura provincial, en el mejor de los casos, con los naturales rasgos locales que ello supone, algunos de los cuales encontrarían desarrollo posterior"* b- rechazar cualquier metodología elaborada en los países metropolitanos.

La que más nos preocupa es la primera, ya que implica una incomprensión de nuestra gestación y desarrollo histórico al cercenar del proyecto de estudio las bases genéticas por las que Hispanoamérica se define como entidad histórica suprarregional. Fernández Retamar relanza una polémica que ya se objetivó en la historia literaria hispanoamericana y que constituye la base del pensamiento liberal hispanoamericano: la del primer romanticismo. Florencio Varela expresaba así su posición en 1841: *"Ninguna literatura americana pudo haber mientras duró en estas regiones la dominación española. Jamás una colonia tuvo ni tendrá literatura propia, porque no es propia la existencia de que goza, y la literatura no es más que una de las muchas fórmulas por las que se expresan las condiciones y elementos de la vida social"*¹³. Tal beligerancia, justificable en los románticos, hoy nos resulta inadmisibile, entre otras causas porque podemos matizar y evaluar históricamente el alcance del nuevo pacto colonial que se forja en el XIX.

Otros autores, aunque con un tono menos militante, coinciden con esta perspectiva. Por ejemplo Augusto Roa Bastos señala: *"Si es cierto que la literatura hispanoamericana nace con el descubrimiento, es decir con las Crónicas, la verdadera literatura americana nace con el surgimiento de las literaturas nacionales"*¹⁴; y Rodríguez Monegal afirma que antes de la Independencia hay una *"literatura escrita en la América latina, no... literatura hispanoamericana"*¹⁵.

¹³ Cit. por E. CARILLA. Hispanoamérica y su expresión literaria. Buenos Aires, 1963. p. 29.

¹⁴ A. ROA BASTOS. "Imágenes y perspectivas de la narrativa hispanoamericana actual". En A. OCAMPO. La crítica de la novela iberoamericana contemporánea. México, 1973. p. 37-38.

¹⁵ E. RODRIGUEZ MONEGAL. "Tradición y renovación". En: VV. AA. América Latina en su literatura. México, 1979. p. 142.

Esta posición ha llevado a algunos autores -como Jean Franco- a excluir la producción colonial de sus historias, considerando que la colonización impone la tradición literaria europea e inhibe la expresión local. El sustrato de estas posiciones, evidentemente, parte de la identificación entre cultura hispanoamericana y nacimiento de los estados nacionales, lo cual no deja de ser paradójico, en la medida en que hace coincidir un concepto global -literatura hispanoamericana- con una fragmentación -literaturas nacionales-. Quizá este problemático trazado de los límites de nuestra literatura explica la escasa atención que, hasta décadas recientes, ha recibido la literatura hispanoamericana colonial.

Este problema se interrelaciona con el segundo corolario: que en la crítica hispanoamericana se adopten, a menudo, actitudes fascinadas ante teorías desarrolladas en las culturas centrales, no debe hacernos concluir con negaciones globales. Un estudio histórico crítico de la transformación de los patrones teóricos en la evolución de nuestra crítica literaria y nuestra historiografía, aún en ciernes, puede explicar la ascendencia de los mismos en diferentes períodos de nuestra evolución literaria¹⁶.

De hecho, es recién a partir de la década del '60, acompañando al mal llamado "boom", que la necesidad de elaborar un marco teórico sistemático que explique los fenómenos y la peculiaridad de nuestra producción literaria se impone y ocupa una buena parte del quehacer universitario, llegando con frecuencia a mitificaciones metodologistas. La adscripción a líneas teóricas -desde la sociología de inspiración lucaksiana hasta el "new criticism", el formalismo o el estructuralismo- sustituyó a las dos corrientes que, hasta ese momento y desde la década del '40, dividían a los estudios hispanoamericanos: el historicismo -de herencia romántica o neo- positivista- y la estilística.

A esta preocupación no es extraña la incorporación de Hispanoamérica a los modos de producción, comercializa-

16 Vid. R. GUTIERREZ GIRARDOT. "Revisión de la historiografía literaria latinoamericana". Aproximaciones. (Ensayos). Bogotá, 1986. pág. 13 - 28.

ción y distribución internacional del libro propios de economías orientadas hacia el consumo masivo, en las décadas de 1950-1960. Hernán Vidal marca que la tendencia universalista que es promovida desde el '60 y de la cual, creemos, emana esta necesidad teórica *"resulta ser una forma más de la homogeneización internacional del consumo promovida sobre la base de infraestructuras creadas por conglomerados internacionales, entre sectores de diferentes nacionalidades que tienen acceso al mercado controlado por ellos"*¹⁷.

La ya bizantina polémica que se dirime en nuestras aulas universitarias entre los defensores de la actualización metodológica -no siempre teórica- y la paralela reacción que acusa de alta traición a todo aquello que implique un estudio formal de los textos, es parte de esta problemática.

La aseveración de Fernández Retamar de que una pregunta como la de si existe o no una literatura hispanoamericana es una pregunta que *"ni siquiera se plantean los metropolitanos, y en cambio se la hacen normalmente los coloniales y, sobre todo, ciertos coloniales"*¹⁸ es excesiva. Tal pregunta, formulada en términos esencialistas, ha sido una constante en el desarrollo de nuestras letras. Desde comienzos del XIX, por lo menos, a nuestros días el planteamiento acerca de la identidad cultural hispanoamericana se ha constituido en un eje reflexivo de lo que podemos denominar, con Antonio Cándido, las diferentes etapas de formación de la conciencia histórica de la dependencia hispanoamericana¹⁹, y negarla como proceso es negar su importancia como expresión de un proyecto histórico: la consolidación de un concepto de cultura supra-regional y supra-nacional para Hispanoamérica.

Octavio Ianni ha insistido en que toda consideración sobre la cultura hispanoamericana debe tomar como punto

17 H. VIDAL. *Literatura hispanoamericana e ideología liberal: surgimiento y crisis. (Una problemática sobre la dependencia en torno a la narrativa del Boom)*. Buenos Aires, 1976. p. 10.

18 F. FERNANDEZ RETAMAR, *op. cit.*, p. 49.

19 A. CANDIDO. "Literatura y subdesarrollo". En: *América Latina en su literatura*, ed. cit., pp. 335-349.

de partida una perspectiva histórica de larga duración donde se sistematice nuestra conformación dependiente. *"Al enfocar el problema de la dependencia estructural -afirma- que caracteriza a las sociedades hispanoamericanas, es conveniente volver a tomar la perspectiva histórica, de larga duración. En dicha perspectiva se verifica que las naciones de América Latina son histórica y constitutivamente dependientes"*²⁰.

Quisiéramos realzar el hecho de que hablamos de una dependencia **estructural**, es decir de una relación en la que determinadas situaciones en las culturas centrales provoca otras, correlativas, en las culturas perisféricas y viceversa: no hay proceso en estos últimos que no altere la situación de los primeros. En este sentido, debemos considerar tanto las relaciones de sujeción y subordinación de estas últimas, como evaluar correctamente los alcances de la interdependencia que genera, tanto en el centro como en la periferia, transformaciones estructurales. La cultura hispanoamericana desde su inicio, se conforma como producto de dicha dependencia; de allí que sea impertinente valorar, desde un punto de vista teórico, las polarizaciones que la misma produce dentro de nuestro sistema cultural.

No pretendemos hacer aquí una relación del complejo proceso histórico hispanoamericano que, a lo largo de cuatro siglos, se ha desarrollado con conflictivos avatares; solamente puntualizar que el estudio de nuestra disciplina debe quedar enmarcado en tal proceso histórico, cuya teorización y profundización nos brinda elementos fundamentales para una comprensión de su literatura. Tampoco queremos subsumir en una generalidad la formación en cada período de contradicciones internas en la historia hispanoamericana y, en consecuencia, el desarrollo de sucesivos núcleos de pensamiento que intentan consolidar alternativas independientes. Justamente consideramos que la negativa a evaluar en el campo ideológico las diferentes escrituras -el "ethos" que ejercitan- en cada época, y la reiteración de tópicos -afirmativos o negativos- hace muy difícil la integración de los estudios literarios en las investigaciones de la historia de nuestra cultura.

20 O. IANNI. Imperialismo y cultura de la violencia en América Latina. México, 1978. p. 19.

Casi como declaración de principios recordamos las apreciaciones de Tinianov, cuando afirmaba: *"Todas las definiciones estáticas de la literatura son liquidadas por la evolución. Las definiciones de la literatura construidas sobre sus "rasgos fundamentales" chocan contra el hecho literario vivo", señalando que "solo en el plano de la evolución estamos capacitados para analizar la definición de la literatura"*²¹. En esa evolución los límites de los "literario", su periferia, sus fronteras, resultan inciertos; hasta su centro mismo, ya que lo que era definitorio en un momento determinado puede volverse marginal en otro.

Podemos comenzar nuestro breve excursus acerca de la importancia de la dependencia estructural en la conformación del sistema literario hispanoamericano, señalando que la misma ha condicionado los presupuestos de aquellos que lo producen.

Ya en las *Cartas y Crónicas* se expresa una evidente tensión: la necesidad de expresar la visión de una realidad nueva con un lenguaje que no encuentra palabras que se adecuen al referente; el desgarró lingüístico que produce el nombrar una realidad nueva con patrones provenientes de la europea atraviesa la producción colonial. Así, por ejemplo, las descripciones del paisaje americano que encontramos en las *Cartas de Colón*, marcadas por referencias analógicas constantes al paisaje y hombres peninsulares o siguiendo la tónica del paisaje ideal estructurado en la literatura medieval²², son expresivas de tal tensión, en la que se incluye la idealización de los nativos y de sus costumbres: *"Certifico a Vuestras Altezas que en el mundo creo que no hay mejor gente ni mejor tierra: ellos aman a sus prójimos como a sí mismos y tienen un habla la más dulce del mundo, y mansa y siempre con risa"*.

La llegada de los españoles a América, la conquista

21 I. TINIANOV, "El necho literario". En: VV. AA. Formalismo y vanguardia. Barcelona, 1979. p. 26.

22 Vid. E.B. PALM, "España ante la realidad americana". En: Cuadernos americanos, vol. XXXVIII, n. 2, 1948. pp. 136-37.

y colonización, suponen una ruptura para las culturas precolombinas y la consiguiente destrucción de un universo cultural cuya riqueza no hemos terminado de asumir; sin embargo, la presencia española en América, dirigida por un triple impulso político, económico y cultural, no conduce a la imposición sin más de una cultura dominante, sino que los patrones culturales de los españoles se alteran en el Nuevo Mundo y en el Viejo.

De allí que, desde un inicio, se le asigna a la expresión escrita una función cognitiva que genera, a lo largo de todo el proceso de la literatura hispanoamericana un movimiento que la atraviesa diacrónicamente, y al que Pedro Henríquez Ureña denominara **la búsqueda de nuestra expresión**, es decir, la construcción de un universo literario que intenta expresar a Hispanoamérica como totalidad cultural. La precisa sensibilidad del magistral dominicano acierta al definir ese movimiento como **búsqueda**, como proceso de integración, que incluye elementos destructivos y desestructuraciones; y al tiempo, la coloca en un terreno: la **expresión**, ubicando al americanismo literario en su ámbito específico, el de un trabajo sobre el lenguaje. Probablemente lo correcto de tal fórmula ha hecho que los escritos de Henríquez Ureña, siempre contemporáneos del presente, sienten las líneas maestras para la historia y la crítica hispanoamericana.

Dentro de esta constante búsqueda expresiva se plantean dos núcleos problemáticos: a- el proceso de integración de la cultura hispanoamericana en la cultura occidental y b- la asunción del español como medio de expresión literaria.

El primero hace necesario, en cada período y en el desarrollo de cada movimiento en Hispanoamérica, preguntarse cuáles han sido las relaciones de los mismos con los patrones culturales dominantes; impuestos, pero también transformados en la literatura hispanoamericana. Además, para una mayor riqueza de nuestra perspectiva literaria, deberemos evaluar los aspectos en que la literatura hispanoamericana ha incidido y modificado a las de los países centrales. Esta evaluación no se ha hecho desde el punto de vista hispanoamericanista, tan inclinado a mostrar deudas y primacías, pero sí es realizada por creadores de las culturas centrales; como es el caso del norteamericano John Barth cuando afirma que Borges

y García Márquez constituyen la vanguardia de la llamada "literatura post-moderna".

El segundo problema que se plantea, aunque también adquiere ya el cansancio de lo repetido, es el problema lingüístico. Es obvio que la adopción del español como lengua básica de comunicación y, por tanto, de expresión literaria, está relacionado con la herencia de la imposición lingüística colonial, promovida por la política del imperio. Pero, también es evidente, que la identidad cultural y suprarregional hispanoamericana se constituye, en lo literario, desde esa imposición. La actitud del historiador de la literatura debe estructurarse partiendo de tal hecho.

En la perspectiva hispanoamericanista la relación con la lengua, una lengua abierta, distendida, que explora toda la riqueza de sus posibilidades, e incorpora diversas culturas -indígenas, africanas y europeas- debe mantener una posición teórica correcta. La lengua es el material con el que se trabaja una literatura; la predominancia del español -en su rica modalidad americana- define la literatura hispanoamericana en su cuerpo fundamental. Esto no significa negar la existencia del uso de otras lenguas en nuestra cultura, ni las estrechas vinculaciones que la ponen en contacto con, por ejemplo, la literatura brasileña; sino un intento de acotar el material con el que componemos nuestros corpus de trabajo. El método contrastivo y comparatista es quizá el que nos preste más ayuda para delimitar nuestros campos de investigación y nuestros objetivos, sin caer en generalizaciones ni parcelamientos que desvirtúan la pluralidad cultural que nos caracteriza.

La unidad de Hispanoamérica se confirma en su literatura -la asincronía entre los movimientos literarios hispanoamericanos y europeos, la matización del contenido de los mismos, de los programas y realizaciones, e incluso, la consideración de la heteroglosia y el dialogismo, como elementos diferenciadores,²³ son aspectos que no pueden

23 Vid. A. M. BARRENECHEA. "El español de América en la literatura del siglo XX a la luz de Bajtin". En: Lexis, vol. X, no. 2. 1986.

soslayar una integración en el amplio espacio de la cultura hispánica.

La crítica hispanoamericana, en un intento ingenuo de marcar las diferencias, ha abusado de afirmaciones distintivas frente a la literatura peninsular. Como ejemplo, entre tantos otros, Bareiro Saguier dice: *"Cuando leemos a Bello, Darío o Asturias, aparentemente lo hacemos con los mismos puntos de referencia que cuando leemos a Cervantes, Quevedo o Machado. Sin embargo, existe una diferencia representada por la comodidad con que el español se maneja en su lengua, y la lucha del hispanoamericano por su expresión"*²⁴. Afirmaciones de este estilo parten de la consideración de la literatura -y la cultura- peninsular como un todo homogéneo, sin tener en cuenta su específico proceso de construcción nacional y negando, por otra parte, la lucha -lingüística y política- de catalanes, vascos o gallegos por afianzar y defender sus respectivas culturas. Pero, sobre todo, porque presupone el logro de una identidad expresiva desde una perspectiva finalista, es decir: hay pueblos que ya la poseen y otros que luchan por ella; una vez lograda tal identidad, es un valor permanente e inalterable. Asumir este punto de vista frente a la evolución literaria hispanoamericana nos llevaría a analizar su producción como hacen los diversos desarrollismos en política económica: partir del supuesto de una "carencia" elaborado en virtud de un determinado modelo, para proponer un proyecto que la subsane.

Por nuestra parte, consideramos que la búsqueda de una expresión, definitoria de la literatura hispanoamericana, es una constante estructural de su sistema en la medida en que entra a formar parte del mismo como metalenguaje, cuyos contenidos, matices y realizaciones están penetrados por la dependencia. Es ésta la que ha conformado el sistema literario hispanoamericano en torno a polarizaciones en sus tendencias estéticas, las cuales se han expresado por medio de una serie de tensiones en la estructuración del mismo.

24 R. BAREIRO SAGUIER. "Encuentros de culturas". En: América latina en su literatura, ed. cit., p. 23.

La primera que aparece, como producto de la occidentalización y de la dependencia, presente, fundamentalmente, a partir del siglo XIX, es la bipolaridad de las actitudes culturales, de la cual surgen como planteamientos dicotómicos **la tendencia universalista frente a la nacionalista**, que han condicionado tanto los metalenguajes que cada movimiento literario propone, como la lectura de la literatura del pasado. *"La actitud universalista -afirma Jitrik, en una síntesis que por esquemática es ejemplificadora- propone algo más o menos así: no nos preocupemos más que de los temas que se refieren al hombre, con independencia del azar que lo situó en esta geografía; si lo hacemos bien serenos escritores universales y por lo tanto, nacionales. La posición nacionalista tiene un contenido aproximadamente así: no podemos llegar a la universalidad si previamente no tenemos nacionalidad; para tenerla, en literatura, debemos ocuparnos de incorporar expresamente elementos que son considerados como nacionales"*²⁵.

Dicha dicotomía explica la polémica entre "autenticidad" (expresiva o temática) frente a "extranjerización"; o la de "criollismo" frente a "europeísmo", "populismo" frente a "elitismo", "literatura social" versus "literatura esteticista", que atraviesa la literatura hispanoamericana y anima desde la función social que cumple lo literario en el contexto, hasta la actitud de escritores y lectores frente a la misma. Tal dicotomía, por tanto, es también un eje de contradicciones que organiza el corpus literario y marca la relación entre el sistema literario hispanoamericano y los modelos metropolitanos por negación o afirmación.

Una teoría de la literatura hispanoamericana debe evaluar, entonces, la específica tensión que tales dicotomías provocan en la relación con las culturas centrales, lo cual explicaría otros fenómenos importantes: la división entre "literatura oficial" y "literatura marginal", "literatura culta" y "literatura popular", por ejemplo. Creemos arrojaría luces,

25 N. JITRIK. "Bipolaridad en la historia de la literatura argentina". En sus: Ensayos y estudios de literatura argentina. Buenos Aires, 1970. p. 224.

incluso, al desarrollo de géneros y estilos; es decir explicaría el porqué del llamado "telurismo" o la supuesta tendencia "barroquizante" —para algunos autores, no para nosotros— predominante en el sistema literario hispanoamericano o del cultivo de los géneros "ancilares" —por ejemplo el inusitado desarrollo del ensayo y la prosa política a partir del siglo XVIII— o la aparición de tendencias ex-céntricas como la narrativa fantástica en el XX.

Una teoría de la literatura hispanoamericana deberá sistematizar, entonces, la peculiaridad del uso de los patrones expresivos impuestos por las culturas centrales, su particular desarrollo y sus matizaciones; esto es los desplazamientos y redefiniciones por medio de los cuales el sistema literario hispanoamericano interpreta, se apropia, de los modelos metropolitanos, desde una perspectiva dialéctica. Como apunta Gutiérrez Girardot, tal perspectiva no se corresponde con *"la versión de la dialéctica que circula en los países de lengua española, esto es la triada tesis, antítesis y síntesis, simplificación debida a la "astucia de la teología" que reduce el movimiento a la dogmática y estática manera escolástica del sic-et-non. Y en la que faltan precisamente los dos momentos esenciales de la dialéctica: la intermediación y la absorción, esto es, las transiciones."* Por ello, y para terminar, hacemos nuestra su pregunta: *"¿Para qué y para quiénes escribieron Pedro Henríquez Ureña sus **Corrientes literarias en la América hispánica** y José Luis Romero su obra ejemplar **Latinoamérica: las ciudades y las ideas?**"* 26.

Universidad de Valencia

26 R. GUTIERREZ GIRARDOT. "El problema de una periodización de la historia literaria latinoamericana". Aproximaciones..., ed. cit., p. 44 y 45.

INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS

Director:

Dr. Carlos O. NALLIM

Jefe de la Sección de Literatura General:

Dra. Beatriz Elena CURIA

Jefe de la Sección de Literatura Argentina I:

Dra. Beatriz Elena CURIA

Jefe de la Sección de Literatura Argentina II:

Dra. Gloria VIDELA de RIVERO

Jefe de la Sección de Literatura Española I:

Dra. Dolly María LUCERO

Jefe de la Sección de Literatura Española II:

Dr. Carlos Orlando NALLIM

Jefe de la Sección de Literatura Española III:

Prof. Emilia PUCEIRO de ZULETA

Jefe de la Sección de Literatura Hispanoamericana I:

Prof. Camila BARI de LOPEZ

Jefe de la Sección de Literatura Hispanoamericana II:

Prof. Alicia SARMIENTO

Jefe de la Sección de Literatura Alemana:

Dr. Nicolás Jorge DORNHEIM

Jefe de la Sección de Literatura Francesa:

Prof. María Celia DARRE

Jefe de la Sección de Literatura Inglesa y Norteamericana:

Prof. Beatriz G. PIASTRELLINI de CUADRADO

Jefe de la Sección de Literatura Italiana:

Prof. Gloria GALLI de ORTEGA

Esta publicación se terminó
de imprimir en Junio de 1989
en la Editorial de la Facultad
de Filosofía y Letras. Universidad
Nacional de Cuyo.

MENDOZA

R. ARGENTINA

**ACTAS DEL IV CONGRESO NACIONAL DE
LITERATURA ARGENTINA**

Mendoza, 23-27 de noviembre de 1987