

aguilera/la lira argentina•baltar/de angelis•bracciale/alberdi•di meglio/saccomano•fernández/bolaño
forace/beruti•gasillón/martínez estrada•montenegro/echeverría•morales/buarque•pasetti/ventura
pionetti/gutiérrez•rodríguez/darío

ISBN 2362-5031

Letrados, hombres de letras, intelectuales

*Reflexiones en torno a la figura de autor
Siglos XIX y XX*

Rosalía Baltar y Virginia Forace (comps.)

diseno valeria gonzález sobre foto de
pedro rodolfo baltar

Colección Seminarios
Directora: Rosalía Baltar



Letrados, hombres de letras, intelectuales : reflexiones en torno a la figura del autor, siglos XIX y XX / Evangelina Aguilera ... [et al.]; compilado por Rosalía Baltar; Virginia Paola Forace. - 1a ed. - Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2016.

Libro digital, HTML. - (Colección : Seminarios)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-544-668-7



1. Literatura. 2. Teoría Literaria. I. Aguilera, Evangelina II. Baltar, Rosalía, comp. III. Forace , Virginia Paola, comp.

CDD 801

Letrados, hombres de letras, intelectuales : reflexiones en torno a la figura del autor, siglos XIX y XX / Evangelina Aguilera ... [et al.]; compilado por Rosalía Baltar; Virginia Paola Forace.

Autores: Rosalía Baltar, Virginia P. Forace, Estefanía Di Meglio, Evangelina Aguilera, Hernán Morales, María Eugenia Fernández, María Lourdes Gasillón, María Pía Pasetti, Marinela Pionetti, Mercedes Rodríguez, Milena Bracciale Escalada y Rodrigo Montenegro.

Diseño de tapa: Valeria González.

Maquetación epub: Magdalena van Gent; María Carolina Rojas (Dir.) / WebFH.

Edición: 1ra. - 2016.

Los conceptos, opiniones y referencias vertidos en este libro son responsabilidad exclusiva de cada uno de los autores firmantes.

2016, Facultad de Humanidades/UNMDP.
Funes 3350, MAR DEL PLATA (7600)
Pcia. de Buenos Aires, Argentina.



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original.

Disponible en:



<http://fh.mdp.edu.ar/ebooks>

Prehistoria de una curiosidad intelectual

En 2013 ofrecí un seminario de posgrado que resumía, de alguna manera, lo que había quedado afuera de mi tesis doctoral y algunas de las puntas que se habían incluido en el libro a que aquella escritura dio origen. Fue una manera de hacer vivos a mis personajes, esos que conocí a través de la investigación y que examiné con mucho fervor y curiosidad. Unos, prácticamente no abordados en ese momento (Francisco de Paula Castañeda, Pedro de Angelis, Luis Pérez, Carlo Zucchi); otros, que forman parte del paisaje del siglo XIX, como los románticos, Alberdi, Echeverría, Sarmiento. Quería que otras personas los vieran discurriendo en las bibliotecas, trasegando una ciudad barrosa, hecha de piedras y papeles, de discusiones y acuerdos, de cartas, archivos y muchos sueños.

También fue un modo de ampliar mi biblioteca y en el intercambio provocado por el seminario, cada uno de los participantes leyó otras cosas que nos hicieron pensar. Así que, del seminario pasamos a las *V Jornadas Críticas. Letrados, hombres de letras, intelectuales. Reflexiones en torno a la figura de autor. Siglos XIX y XX*, celebradas en Mar del Plata, los días 6 y 7 de julio de 2012 y de allí, a este libro. Comparto la edición con Virginia Forace, quien trabaja codo a codo conmigo en todo proyecto que propongo. Agradezco a ella y a los integrantes del seminario esta posibilidad.

Rosalía Baltar
Mar del Plata, septiembre de 2015

De letrados a intelectuales, un recorrido por relámpagos polémicos

Rosalía Baltar
CELEHIS-Universidad Nacional de Mar del Plata

El siglo XIX y aún los siglos precedentes no pueden pensarse sin apelar a las presencias, muchas veces oscuras y veladas de los hombres de letras que formaban parte de las élites culturales de su tiempo. En América, como lo señala Carlos Altamirano, es posible discutir ciertos procesos –la independencia, las guerras civiles, la construcción de los estados nacionales– a partir del punto de vista de los letrados, “idóneos en la cultura escrita y en el arte de discutir y argumentar” (2008: 10). En las diversas textualidades que desarrollaron, la polémica es ineludible como modo de acción política, desde las proclamas y los sermones, la producción periodística y el incipiente teatro hasta la correspondencia privada, los diarios, la poesía.

La polémica se instala como tribuna desde la que el decir de juristas, notarios, clérigos, representantes de la Corona, comerciantes y militares adquiere la competencia de un deseo cuyas variantes se registran en el temprano siglo XIX de un modo muy claro, yendo de un discurso administrativo, por el cual se sugieren grietas que critican el estado de cosas descripto con

aparente impasibilidad, a un discurso en el que ya reconocemos lo romántico y que busca la diferencia, la regeneración, la construcción de la patria. En el medio otras manifestaciones van y vienen, consolidando ciertas líneas de escritura que aparecerán, subterráneas, hasta el día de hoy. Por ejemplo, cuando la polémica impone un deber ser que desmiente la comodidad frente al estado de cosas imperante: allí, la creación de códigos, acá, la necesidad de redefinir los espacios de la ciudad, de la sociabilidad, en otro lado, una escuela, un catecismo político, un juez de paz. Es decir, uno de los modos en que las élites llevaron adelante transformaciones sobre lo existente dependió o se produjo a partir de la acción política de la palabra de los letrados.

¿Qué era ser letrado? ¿Quién se reconocía como tal? En el Génesis de esta historia, quedará grabado que el primer letrado es el jurista, el letrado es el que tiene un saber determinado o tal vez el que apela a una serie imprecisa de saberes generales. Imaginemos entrar a un café porteño de principios de siglo XIX: ¿quiénes girarían la cabeza ante el llamado “¡Ey! ¡Letrado!”? Tal vez todos, tal vez ninguno. El letrado es el cura de la revolución, el erudito que contrata Rivadavia en París o Londres. El letrado es un técnico y también un publicista, un matasanos y un escribano. No todos, sin embargo, se pensaban a sí mismos como letrados. Pero los casos en que el autor y el público del presente o del futuro piensan distinto son harto sabidos a lo largo de la historia de la escritura y de la literatura. Emily Dickinson publicó seis poemas en toda su vida; Kafka explicitó a Max Brod su deseo de que quemara sus escritos. Ni qué decir de aquellos cuya *intención* no fue la escritura sino el registro, sin aspiraciones literarias. Y, por otro lado, ¿les sería de su agrado que fueran considerados en el futuro bajo tal rótulo? Todas estas digresivas consideraciones pulsan una idea que surge de indagar en ese momento inestable, de tránsito, entre formas muy

ordenadas, funcionales y sabidas, y otras que van emergiendo con timidez, hasta en una misma persona. Porque Juan Manuel Beruti, como nos dice Virginia Forace, quien no escribió “para otros” y cuyo texto aparecerá muchos años después, en una Buenos Aires cosmopolita, con anhelos melancólicos de una infancia ya perdida, sería uno del café que no giraría la cabeza ante el llamado al letrado y, al mismo tiempo, tuvo la pulsión de la escritura y en ella adivinamos esa corriente nueva que se abría paso más allá de sí mismo. En un sentido, el autor o el letrado es una categoría que puede ocurrir más allá del sujeto, en la percepción del otro sobre él. Nuevamente, aquí, las tensiones polémicas vuelven a aparecer, mostrando voces dispares en los mismos sujetos. La necesidad de registrar intensifica la presencia del letrado, necesidad que no está en todos los seres frente a las cosas, a los sucesos del mundo. Si acentuamos ese interés por registrar, encontramos que en esos primeros poetas de la *Lira argentina*, que para nosotros trabaja Evangelina Aguilera, habitaba un letrado cuya visión de la escritura estaba sujeta a un imaginario de esfera pública y que en el traje de moda –el neoclasicismo– polemizan el poeta y el hombre público, la literatura y la historia o la memoria.

Imprescindible resulta el siguiente interrogante: ¿quiénes podían ser letrados? ¿Quiénes poseían las herramientas de la escritura o de la técnica o la palabra imantada para la arenga siquiera? ¿Desde qué lugares podía ser alguien un letrado? Pía Passetti en su artículo sobre el letrado marca la excepcionalidad de un escritor uruguayo, esclavo, autodidáctica y negro. Y es más: negro, monárquico, católico, “sin cambiar de ideas aun en los tiempos de Artigas ni en el inicio de la República” Es excepcional por su procedencia africana, que lo sitúa si bien dentro de los límites de la ciudad letrada, en un mojón cercano a su confín. Pero me pregunto qué tan excepcional era su posición de mantenerse

“monárquico” hasta pasada bien vivida la revolución. Es curioso ver a más de uno penetrando en los acontecimientos para poder acomodarse y subirse a la ola ganadora o simplemente rechazando lo nuevo por incierto. Creo que la presencia del letrado negro en este libro nos recuerda otra vez que la circulación de ideas no andaba alineada según lo que un anacronismo podría evaluar como justo o acorde (a una clase, a una situación, a un punto de vista). Tal vez la excepcionalidad de su experiencia letrada es producto de una adhesión a patrones fuertemente enraizados y que no fueron por él problematizados y todavía así no pudo ser por completo parte de las élites. En fin, la posición del letrado, por diversas vías no ha sido del todo cómoda en ningún caso, ya por la procedencia, por la consideración de sí mismos, por su necesidad de proyección en la esfera pública.

Recuerdo una de las expresiones hilarantes de Salvador Dalí en su *Diario de un genio*: “Y cuán desalentador es comprobar que, entre tantos seres de espíritu sensible, hay muchos que efectúan sus necesidades como todo el mundo”. Es decir, algo se nos escapa si no vemos en el letrado a alguien que medra, que requiere del vil metal para vivir. ¿De qué vivía un letrado? De una primera función pública, de las prebendas estatales, de los magros sueldos de las milicias, de sus bufetes de jóvenes abogados, de algún contrato para escribir en la prensa, de la docencia. En el Río de la Plata de la primera mitad del XIX ser letrado era un oficio cuya fragilidad, inestabilidad y cierto desamparo eran evidentes, no sólo a nivel político, sino a nivel económico, social y hasta cultural. Por lo tanto, debajo del hacer del arte o de la escritura o de las distintas actividades que desarrollaban las gentes de saber, había el interés por la supervivencia, por el diario vivir y muchas veces esta necesidad vital condicionó y hasta afirmó sus posiciones letradas. Decididamente, la condición de *emigrado* será un factor sustancial

frente a la intemperie de la guerra o de la inestabilidad política y, de su mano, la inquietud económica. Es el caso de Pedro de Angelis y sus connacionales y, en este libro, podemos verlo en su carácter de doble agente de periodista y coleccionista, persiguiendo con ello, la solvencia para su economía y la consagración de un nombre como historiador, respectivamente. Y será un tema central, que requerirá complejas estrategias de enunciación para los *exiliados*, otra categoría a jugar en la conformación de los hombres de letras, escritores, intelectuales. Rodrigo Montenegro da cuenta en “Sobre Echeverría, ‘el ojo de la inteligencia’ o ‘un cerebro trastornado’” de esta inquietud en Esteban Echeverría y analiza los procedimientos por los cuales nuestro poeta sostiene su subjetividad, también doble en un punto, como escritor.

Entre Pedro de Angelis, el periodista estrella de Rosas, historiador por oficio, deseo y vocación, y el gran poeta de América, Rubén Darío, hay un hilo conductor y es el ejercicio del periodismo como una labor que permite doblemente sustentar una posición y un pasar. Y ambos tienen otro punto en común: se interesan por los objetos de la cultura, libros y postales. Mercedes Rodríguez reconoce en el interés de Darío por los bienes simbólicos visuales que comienzan a importar en la prensa periódica un dato del mundo en el que actuaba, un mundo ya inserto en la modernización y el acercamiento del escritor a este tipo de prácticas culturales. Son imágenes de letrados/intelectuales que revelan en sí estrategias polémicas de configuración de su espacio como escritor: hay distancias, tensiones, variaciones en esas estrategias. Si los pongo en consonancia es en la conciencia de la disparidad de espesores de ambos para la literatura. Aún en esa disparidad, leo como ejemplar el hecho de que cada uno, en su tiempo, tuvo una preocupación por leer lo contemporáneo y el pasado en lo contemporáneo.

En las antípodas de Beruti se encuentra Juan María Gutiérrez: un hombre público, de la escena pública, que ha participado en muchos acontecimientos de la vida cultural, política y social del Río de la Plata. Juan María Gutiérrez no sólo es un ícono de la generación romántica; es un personaje que alienta los aires de la modernidad y en sus fibras ya emerge el intelectual en sus primeras fases, todavía ciertamente no profesionalizado pero sí posicionándose desde la palabra para hablar del mundo, de las relaciones entre los hombres, el estado, la política, lo público, la cultura. Marinela Pionetti destaca un libro de Gutiérrez que es mucho más que un texto, una antología, una compilación. Gutiérrez en ese texto se da a conocer como intelectual que busca pensar los orígenes de una institución. *Orígenes de la enseñanza pública* registra con precisión los espacios en los que la palabra del intelectual va anclando: la prensa, las revistas periódicas, el libro. Estamos frente a un ensayo que propone una historia de la educación, que realiza una investigación y que arroja ciertos resultados.

En el momento en que irrumpen la polémica ya con beligerancia y cierto mal humor, en el que se cree la pluma como un arma, es el momento en el que los letrados rioplatenses buscan ser escritores. Claramente se han imaginado como ejecutores de una patria que antes no existía y ese pensarse desde la regeneración cambió decisivamente el escenario de aquel barroso Río de la Plata. Alberdi cree, para ello, en la potencia de la escena teatral y en la crítica teatral como espacio polémico y de transformación, y Milena Bracciale desmonta para nosotros las estrategias por las cuales Alberdi logra pensar en el teatro y más aún en el arte como herramienta de transformación.

Hasta aquí hemos recorrido el arco de letrados a intelectuales que va desde principios del siglo XIX a Rubén Darío, como punto de inflexión: Darío ya es plenamente el escritor empozado en la creación de su lengua y, al mismo tiempo, actuando en los círculos, periódicos y cenáculos en los que, tanto en España como en América, su palabra restallaba. Un segundo escenario se abre luego de él, también extenso en el tiempo y que inaugura, para nosotros, otros modos de la polémica en la configuración del intelectual: Ezequiel Martínez Estrada, Roberto Bolaño, Guillermo Saccomanno y Chico Buarque intervienen de manera decisiva en la vida pública advirtiendo en alguna zona de su posicionamiento, de su textualidad, cómo son percibidos o leídos, incomodidades, desplazamientos, descentramientos, dando cuenta de una imagen muy clara del siglo XX, en el que la subjetividad no puede explicarse sino de la mano de una modernidad dispar, sesgada, dramática e incierta, oscilante entre cuentos y utopías y amargos destierros.

Si para el siglo XIX discutíamos los alcances de la palabra autor y la palabra letrado, ahora pensamos en las tensiones entre autor y escritor e intelectual. Algo parecido a “compromiso” albergan los escritos de Ezequiel Martínez Estrada o de Saccomanno y aún de Buarque, toda vez que cada uno de ellos busca interesarse por los sucesos del mundo y dar cuenta de ellos, a través de variadas formas, enmarcados en la ficción o en el ensayo –imaginando una posible distinción entre ambas instancias–. El intelectual del siglo XX, más allá de su registro, posee un papel que “los hace socialmente más visibles: actores del debate público, el intelectual como ser cívico.” (Altamirano 2010: 9).

Una de las entradas de la polémica es la marginalidad y la anomalía. Como decíamos, Beruti, de Angelis o Jacinto Ventura se

ubican en ciertos límites; Ezequiel Martínez Estrada y Bolaño son atravesados por la tensión entre la visión de sí mismos en tanto intelectuales respecto de los focos de ideas de sus respectivos contextos y el lugar que les cupo como actores concretos en esa centralidad. Martínez Estrada, nos dice María Lourdes Gasillón, “alimenta la figura del incomprendido de la época” y a la vez decide su propio distanciamiento, constituyéndose en un raro. Eugenia Fernández, al referirse a Bolaño, inserta el concepto de literatura oficial en los espacios de consagración académica y cómo el escritor, altamente leído es, en esos ámbitos, ignorado. ¿Qué hay de extraño en estos autores? ¿Qué de marginal, anómalo? En torno a estos desajustes andan las tentativas de comprender sus textos.

Hacia finales del siglo XX y en el siglo XXI, ¿podríamos imaginar a partir de dos estudios de caso cómo son las modalidades de intervención de los artistas, escritores, en la escena pública? Ha pasado el tiempo en que se definían sus rasgos, como con Sartre, en el marco del compromiso del autor. El intelectual y el escritor, ¿pueden ser cosas diferentes? ¿Cuáles son los lazos que unirán a los autores con otros canales de participación en el marco de una sociedad civil, muy otra? Y en cuanto a la circulación de las ideas y de los saberes, ¿cuál es el lugar que les cabe en esa circulación, en esa transmisión a los poetas y a los escritores? Un primer caso que traemos a la discusión es el de Buarque en su postulación del humanista brasileño. La expresión puede leerse como oxímoron: un elemento nacional tiñendo el espacio del humanismo, es decir, un humanismo anclado en una lengua y en una zona del planeta. Sin embargo, lo que analiza Hernán Morales desde los procedimientos sonoros en los textos de Buarque dan una resolución al aparente conflicto: si ningún dios parece ser estable hoy, tampoco la lengua, tampoco los hombres y de resultas que vidas, susurros y lenguajes yacen en la vacilación, se hacen allí.

El otro caso es relativo a un seguimiento que Estefanía Di Meglio realiza por la narrativa de Guillermo Saccomanno y la relación entre las temáticas que abordan los hechos producidos en el marco de la dictadura militar y los contextos de aproximación estética diversos del mismo autor hacia ellos. ¿Varios Saccomannos? ¿Uno solo y múltiple? Ahí una incógnita para avanzar sobre este libro...

Relámpagos y polémicas

¿Por qué pensé en encarar una introducción a un libro sobre intelectuales y letrados desde la mirada de la polémica? David Viñas dijo en una oportunidad y para irritación de muchos que un intelectual no podía ser oficialista. Más allá de las marginalidades y posiciones alternativas, en algún sentido, el letrado fue más oficialista que el intelectual y, en otro, todo intelectual termina por tener un contexto que lo oficializa de alguna manera. Además, el poseedor de la letra en aquella primera ciudad letrada de nuestro continente no podía no pertenecer a las élites, de modo que el lugar emergente de otras culturas y otras voces, que siempre existen, fue haciéndose, salvo contadas excepciones, en las grietas que revela la cultura vista desde arriba.

Viñas y otro gran intelectual de nuestro tiempo, Nicolás Rosa, polemizaron más de una vez, pero estaban en acuerdo en una cosa: la literatura es el lugar en el que la duda, la inquietud, la molestia, la ambigüedad, el deshecho, tienen acogida. Y tanto letrados como intelectuales han buceado, desde siempre, en esas nadas.

Referencias bibliográficas

Altamirano, Carlos (director) (2008). *Historia de los intelectuales en América Latina. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo.* Buenos Aires: Katz editores.

Altamirano, Carlos (director) (2010). *Historia de los intelectuales en América Latina. II. Los avatares de la “ciudad letrada en el siglo XX.* Buenos Aires: Katz editores.

Bilbao, Horacio (2010). “Un intelectual no puede ser oficialista. Entrevista a David Viñas”, *Revista Ñ*, 2/11/10. Disponible en: http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/intelectual-puede-oficialista_0_376762489.html

Dalí, Salvador (1983), *Diario de un genio*. Barcelona: Tusquet.

Juan Manuel Beruti, ¿un autor rioplatense?

Virginia P. Forace

CONICET-CELEHIS-Universidad Nacional de Mar del Plata

El autor es un otro yo que organiza, establece, determina, delimita, y por supuesto, significa. Un otro yo que funcionaría tanto para la persona que escribe como para la persona que lee.
Julio Premat

Resumen:

Juan Manuel Beruti (1777-1856) fue un vecino promedio de la ciudad de Buenos Aires, si bien no tuvo un papel destacado en la administración colonial ni posrevolucionaria, ocupa un lugar destacado en las letras de finales del XVIII y principios del XIX ya que escribió una extensa crónica de los principales sucesos administrativos y políticos en el virreinato del Río de la Plata desde 1717 a 1855, *Memorias curiosas*. Las breves reflexiones que siguen buscan problematizar su rol como “autor”, en particular, a partir de que su texto no vio la luz pública hasta el siguiente siglo (la publicación fue póstuma), y, además, presenta una autoría compartida: otra pluma –anónima hasta hoy– había iniciado el recuento de hechos y Juan Manuel, luego de descubrirlos en 1770 y copiarlos, decidió continuar la crónica desde ese momento. Por lo tanto, la pregunta básica que guía estas páginas es qué parámetros permiten pensar en la función-autor (Foucault 1999).

Palabras Clave: Literatura argentina – Siglo XIX – Juan Manuel Beruti – figura de autor.

I

Juan Manuel Beruti (1777-1856) fue un vecino promedio de la ciudad de Buenos Aires: a pesar de que vivió la transición desde el antiguo régimen a la nueva república, periodo de profundas transformaciones, pero también, de grandes oportunidades para ganar protagonismo en el espacio público, no se distinguió en la arena militar durante las Invasiones Inglesas ni Revolución, no intervino en los acalorados debates de la prensa porteña de los años '20, no tuvo un papel destacado en el nuevo gobierno, ni formó parte del campo intelectual de la generación del '37.¹ ¿Por qué, entonces, incluirlo en este libro sobre letrados, hombres de letras e intelectuales? Los interrogantes que movilizan el presente artículo nacen de la problematización de su rol como autor: si bien escribió una extensa crónica de los principales sucesos administrativos y políticos en el virreinato del Río de la Plata desde 1717 a 1855, su texto no vio la luz pública hasta el siguiente siglo;² además, otra pluma –anónima hasta hoy– había iniciado el recuento de hechos y Juan Manuel, luego de descubrirlos en 1770 y copiarlos, decidió continuar la crónica desde ese momento; estas razones fundamentan algunas breves reflexiones sobre su definición como “autor”.

Antes de avanzar sobre este punto, tendremos que justificar una elección terminológica que habita en el centro de nuestro planteo, ya que si la crítica, en general, suele concentrarse en estos sujetos en tanto “letrados”, ¿por qué, entonces, no tomar esa categoría para estructurar el desarrollo? En primer lugar, debemos

decir algunas palabras respecto de esta noción debido a que no tiene una utilización uniforme. Por ejemplo, mientras algunos autores, como Oscar Mazín, limitan su campo de cobertura sólo a aquellos que ejercían las letras, especialmente, los juristas abogados (2008: 55),³ Ángel Rama ha propuesto un alcance mucho mayor. Así, en su clásico libro *La ciudad letrada* (1984) advirtió que las élites letradas –el grupo social especializado conformado por religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores, etc.– desde la Conquista hasta fines del siglo XIX formaron parte del sistema de poder como servidores intelectuales. Su función era producir discursos legitimadores del poder, del orden social, de la cultura legítima, actuando como su anillo protector. De esta forma, Rama señala una relación entre el grupo de individuos que manejaban los recursos simbólicos y la dominación social.

Si bien la capacidad explicativa de su teoría le ha valido ser el origen de una gran cantidad de trabajos posteriores,⁴ también recibió su porción de críticas. Julio Ramos coincide en que el letrado no se reduce a la actividad propia del abogado o agente de la ley y es, por el contrario, un intelectual orgánico a la vida pública dominada por la autoridad de la letra, pero subraya que, al extender Rama su utilización hasta fines del XIX, no reconoció la diferencia entre el campo letrado y el literario, lo que constituye para él un cambio radical en la relación entre intelectual, el poder y la política (Ramos 1989).⁵

Por lo tanto, de acuerdo con esto, hablar de letrado es hablar de la relación entre la palabra escrita y el poder, aspecto que, si bien efectivamente tiene líneas de proyección sobre el texto de Beruti, no constituye el punto de entrada que hemos elegido: es un sujeto letrado, pero lo que nos interesa de él es cómo se representa a sí

mismo, cómo actúa en sus textos la función-autor (Foucault 1999), qué tipo de clasificación le otorga un nombre propio en el momento que hemos seleccionado, qué impacto tiene en sus producciones el considerarlo como sujeto colonial (Adorno 1988). Así, ese sujeto de papel –más que sólo un efecto, pero sin ser aun un individuo real– manifiesta un imaginario de sí y de los otros, una identidad textual. No referimos con esto a la definición positiva del concepto, es decir, no a un conjunto de cualidades –raza, color, sexo, clase, cultura, nacionalidad, etc.–, sino una posicionalidad relacional resultado del continuo juego de diferencias (Arfuch 2005: 24). En este sentido, la forma en que se representan en correlación con las tramas de la sociabilidad y los acontecimientos históricos, el modo en que “narrativizan” su yo, nos dice mucho sobre este sujeto en el límite del texto. La noción de autor se convierte así, tal como ha indicado Julio Premat, en “uno de los espacios privilegiados para analizar la manera en que una sociedad piensa la subjetividad...” (2009: 23).

II⁶

Cuando Juan Manuel Beruti comenzó su crónica de noticias “dignas de notarse” (13) no pudo imaginar que su texto se convertiría en uno de los más interesantes registros de los convulsionados años de la Revolución. Su interés inicial por el orden social y las intrincadas formas de su representación simbólica, se vieron pronto desplazadas por la irrupción definitiva de lo político. Ahora bien, esa fortuita aparición de eventos –más que “dignos”, innegablemente extraordinarios (inversiones, revoluciones, fusilamientos, guerra civil, etc.)– no debería distraernos de ese gesto inicial exhibido por el sujeto, de ese proyecto de escribir los “anales” del Río de la Plata.

Podríamos iniciar interrogándonos acerca de qué motiva a un individuo a tomar la pluma. Es una incertidumbre tan extendida como materiales escritos hallados, la cual, además, nos lleva evidentemente al espacio de lo extratextual. No tiene, sin embargo, una respuesta certera, ya que no contamos con declaraciones del sujeto, ni prólogos o cartas privadas que puedan colaborar a aclarar ese punto. Por lo tanto, en este caso sólo nos queda el texto y las conjeturas que a partir de él podamos establecer. En este sentido vale retomar nuevamente la aclaración inicial de *Memoria curiosas*:

Memorias curiosas de los sujetos que han sido gobernadores del Río de la Plata; como de los señores alcaldes ordinarios de 1º y 2º voto y síndicos procuradores del ilustrísimo Cabildo de Buenos Aires desde el año de 1717 hasta este de 1789, en que saqué esta copia de un manuscrito original que me prestó un amigo; y yo Juan Manuel Beruti, lo sigo desde este presente año de 1790, aumentándole otras noticias más que ocurran, dignas de notarse. (2001: 13).

La temprana edad en la que toma la pluma –trece años–, aunque podría sugerir simplemente un ejercicio infantil, da cuenta de un sujeto entrenado en las letras que persigue una intención personal: sólo su propia determinación lo impulsa a pedir prestado el manuscrito con el propósito transcribirlo para continuar él mismo el registro. La decisión de aumentarlo incluyendo no sólo la renovación de alcaldes, síndicos y virreyes –datos mínimos consignados por el referido autor anónimo–, sino también otras noticias notables manifiesta una proyección diferente para el texto ya que ese registro de consulta básico –la anotación del nombre de las personas elegidas para esos puestos– se transforma en los recuerdos de eventos cotidianos –destrucción o inauguración de espacios públicos, acontecimientos climáticos extraños, cambios en la

prácticas sociales, etc.–. ¿Quién se interesaría por la sudestada de 1805 que destruyó el puerto y las casas de la ribera? Alguien perteneciente a esa comunidad que no haya vivido semejante catástrofe, pero que se vería beneficiado con tal conocimiento. De esta forma, la ampliación de contenidos en la crónica manifiesta una trasformación intrínseca en la forma de concebir la escritura y los lectores potenciales: una conciencia que no sólo busca anotar nombres, sino construir *memoria*, para que lo que ha acontecido en el Río de la Plata sea *contado* por un habitante nativo a sus descendientes, para establecer un sentido de comunidad y de pertenencia, para que ese tiempo *permanezca*.

En efecto, el cronista expresa en varias oportunidades la preocupación por la posteridad y por el juicio futuro sobre su tiempo y ostenta una conciencia histórica que era propia de fines del siglo XVIII y principios del XIX cuando proliferaron las memorias, justificaciones, manifiestos, etc., para relatar externamente los hechos más importantes de una vida o una etapa histórica (Caballé 1991).

En este sentido, la forma en que Beruti se piensa a sí mismo tiene directa relación con aquello que lo impulsa a escribir ya que, si lo que busca es dejar un registro histórico de lo que ha visto para aquellos que lo sobrevivan, no podrá más que presentarse como un *testigo*,⁷ lo que abre la narración a una dimensión fiduciaria y lo lleva a construir su “autoridad” para testimoniar. Para ello, no solo afirma en varias oportunidades la veracidad de su testimonio –“...no trato en este diario de poner otra cosa que la verdad...” (Beruti 2001: 366)–, sino que también exhibe las marcas del testigo fiable; por ejemplo, cuando afirma “...les manifestaré las caídas que *tengo* vistas en esta época...” (Beruti 2001: 196, cursivas nos pertenecen), se autodesigna, remite a la fórmula típica “yo estaba allí”, interpela a

los receptores y solicita con ese gesto ser creído.⁸ Además, refuerza las condiciones de credibilidad de su crónica partir del señalamiento de las informaciones erróneas y de los olvidos cometidos, y de la profusa variedad de fuentes a que refiere, como bandos públicos y órdenes reales, periódicos, rumores, papeles anónimos.⁹

Ahora bien, aunque el testigo busca cierto distanciamiento objetivo para concentrarse en la narración de los hechos, su escritura lo traiciona –consciente o inconscientemente– y en el interior de su texto puede reconstruirse una figuración de sí, cierta presentación de imágenes que podrían relacionarse con el “yo-testifical” de Clifford Geertz.¹⁰ Serán, así, las marcas estilísticas, discursivas, etc., las que permitirán acercarse a ese sujeto textual.

La aspiración histórica a la que hacíamos referencia deja un sello incuestionable en la escritura del cronista, quien se esfuerza – especialmente en los primeros años – por borrar las marcas y las referencias del sujeto. El ejemplo más cabal es su utilización de la primera persona: el uso inaugural se produce recién en 1803, trece años después de que empieza a escribir, y sólo para incorporar una rectificación –“No he puesto esta nota en el año correspondiente por no haberme acordado...” (40)–; luego, las Invasiones Inglesas lo compelen no sólo a involucrarse en lo narrado –“nuestras tropas” (46)–, sino a expresarse por medio de exclamaciones –“¡Oh Dios! un ejército pronto, sin auxilios ni aun del sustento corporal...” (47)– y a opinar críticamente sobre el accionar del virrey y los jefes militares, estilo que progresivamente se hará común en los años siguientes.

En este sentido, se establece un juego entre la presencia y ausencia de las marcas del sujeto que se mantiene constante en

todo el texto. Así, por ejemplo, mientras en algunos momentos intenta evitar las referencias personales, nombrándose a sí mismo en tercera persona –“los sujetos que obtienen los empleos [son] los siguientes: comisario de guerra son Vicente Echeverría, guardalmacén don Francisco María Sempol [...], sobrestante pagador y tesorero don Juan Manuel Beruti...” (211)–, en otras oportunidades, por el contrario, no sólo utiliza la primera persona, sino que narra episodios que lo involucran en particular:

Mi hijo don Joaquín Beruti que estando en una estancia del sur lo tomaron por la fuerza [...], lo pusieron en la compañía de infantería de don Gerónimo Costas, haciéndolo teniente, de donde pasó a ayudante [y cayó] prisionero, pero habiendo su padre el 9 de febrero de 1852, visto en Palermo al señor Urquiza suplicándole me lo entregase, con mucho agrado, ofertas y dándome las manos me lo entregó con generosidad, y lo tengo en la ciudad en mi casa... (491).

La variación del último fragmento entre el referirse a sí en tercera (“su padre”) o en primera persona (“Mi hijo”, “me”, “tengo”), da cuenta cabalmente de esta oscilación típica de la crónica de Beruti a la que nos referimos, donde el sujeto se desdibuja, especialmente cuando trasccribe los largos pasajes de la prensa o bandos públicos, y luego reaparece en zonas donde predomina la intervención evaluativa o argumentativa.

Es así que esta presencia se exhibe también a partir de la profusa inclusión de deseos, juicios valorativos y comentarios que expresan su pensamiento y sentir particular. Por ejemplo, en momentos de crisis, como el cierre de 1820, dice:

Últimamente este año ha sido el más fatal y desgraciado que hemos tenido en los diez años de revolución, dimanado por nuestras guerras con Santa Fe y mudanzas de gobiernos, por lo que nos encontramos llenos de partidos, pobres y abatidos; Dios quiera que el año entrante no sea como éste y logremos unirnos que seremos felices, pues si sigue la desunión nos haremos en el todo infelices. (328)

A partir de este momento, se convierte en una costumbre finalizar cada año con una expresión de deseo y un pedido de orden y fraternidad –“Dios quiera mandarnos cuanto antes la unión y paz general que tanto necesitamos.” (359)–, ya que la guerra civil en la que se ha sumido el territorio arruinan todo por lo que ha luchado. Son pasajes que expresan la commoción que vive el cronista frente a la desorganización y violencia generalizada, cuando adopta la perspectiva de una víctima, como uno más de los ciudadanos decentes que se han visto perjudicados por el desorden:

Los perjuicios, daños y trastornos que nos origina esta invenencia son incalculables, pues los tribunales, aduanas, artes y comercio todo está cerrado, sin despacho y parado; las familias asustadas, los víveres van escaseando, los fríos que hacen inaguantables [...] y no sabemos en qué vendremos a parar... (2001: 316)

En este sentido, el proceso de autofiguración involucra al menos dos aspectos, la construcción de una imagen de sí como hombre de bien y la definición de una identidad política y territorial clara, los cuales se relacionan con esta perspectiva de ciudadano damnificado. El primero no se expresa explícitamente, proviene, en realidad, de las inferencias del lector:

Últimamente este empréstito se ha sacado con el mayor deshonor y tropelía no propio de un gobierno juicioso y recto; [...] hechos que todos los hombres de principios y moderados lo tomaron mal, y generalmente los ciudadanos honrados lo han criticado [...]; verdad es que es un grandísimo atropellado y loco... (2001: 300)

El reproche que en principio adjudica a terceros, en realidad no hace más que expresar el propio y, al mismo tiempo, la caracterización que hace de esos hombres –con principios, moderados y honrados– se proyecta sobre sí mismo ya que comparte su postura. Estas identificaciones y distanciamientos permiten reconstruir una *identidad política* (Guerra 2003).¹¹ no sólo por la adscripción al sector morenista, sino, particularmente, por la inscripción territorial, aspecto que se mantiene invariable en toda la crónica:

Cuándo se ha visto los infelices indios, en 300 años que los han gobernado los españoles, mirados como hombres sino como bestias, llenos de miserias, vituperados, abatidos y despreciados [...]. Ahora sí que principian a sentir su libertad, sus derechos y la dignidad de hombres libres e iguales a los demás de las naciones libres y civilizadas, ¿y por quién les ha venido este día feliz y dichoso?, ¿por quién?, por los hijos de la inmortal Buenos Aires. (179)

El 27 de septiembre de 1821. Llegó a esta ciudad la gran noticia, por oficio, de haber tomado el general San Martín la ciudad de Lima [...] tomando posesión el 14 de julio, día por cierto memorable; por haber concluido el dominio de los tiranos españoles, que la poseyeron sobre trescientos años [...]; pero a quien se le debe esto, después de Dios, a la memorable Buenos Aires, que fue

la que levantó el grito el 25 de mayo de 1810, e hizo independiente, y sus hijos y ejércitos lo hicieron al reino de Chile, ahora a Lima y después al resto del Perú. (333)

En ambos casos, Buenos Aires y sus “hijos” son los protagonistas indiscutidos de las acciones libertarias e igualitarias.

Los diversos mecanismos de refuerzo de las condiciones fiduciarias de su relato –autodesignación a partir del establecimiento de la ubicación espacio-temporal y del uso de la primera persona (“yo estuve allí”), pedido de ser creído (“creedme”), apertura a la inclusión de otras voces para apoyar sus informaciones (“si no me creéis, preguntad a otro”), etc.– presentan a Beruti como testigo y funcionan, no sólo como una promesa de “verdad”,¹² sino, fundamentalmente, como la construcción de un verosímil.¹³ Por otra parte, la autofiguración como un hombre de principios, moderado y honrado –el cual adhiere a la causa revolucionaria–, y de víctima –por los desmanes de los militares– se desliza entre su descripción de acontecimientos y la trascipción de informaciones variadas. Así, la elaboración de sí como testigo se complementa con las marcas de su “yo-testifical”, con las imágenes de sí e identificaciones identitarias; la dimensión histórica y personal se conjugan de esta forma en un juego de presencias y ausencias, de identificaciones y distanciamientos.

III

Los aspectos que hemos analizado sobre la autofiguración de Beruti invitan a continuar por ese camino e indagar sobre su condición autoral, lo que nos permitirá pensar acerca de cómo actúa la función-autor (Foucault 1999), qué características presenta como

productor de un discurso escrito en ese momento, qué tipo de clasificación les otorga un nombre propio en ese momento, entre otros.

Podríamos empezar nuestras reflexiones con la pregunta que se hizo Michel Foucault tantos años atrás, “¿qué importa quién habla?” (1999), ya que como él, a diferencia de la crítica moderna que ha vapuleado esta noción, creemos que existen espacios y/o tiempos en los que ejerce una función incuestionable. Por lo tanto, se podría reformular en función de nuestros objetos en ¿es necesaria la marca del nombre propio en los textos de fines del XVIII y principios del XIX?

En principio, *Memorias curiosas* tiene un nombre propio al cual adscriben sus páginas, lo que lo convertiría en un nombre de autor, es decir, en una indicación –como “un gesto, un dedo señalando a alguien” (Foucault 1999)– y una descripción. Sin embargo, como sugiere Foucault, ese nombre de autor no funciona exactamente igual que un nombre propio, ya que no necesariamente “señala” a un sujeto real: existen pseudónimos, heterónimos, nombres que no remiten a individuos sino a varios, entre muchas otras opciones. En todo caso, entonces, no es la identidad entre el autor empírico y el nombre que firma las páginas lo que nos importa, sino la función clasificatoria que tenía en ese momento el nombre de autor: si nuestro cronista señala en la primera página su autoría –“yo Juan Manuel Beruti lo sigo desde este presente año” (13)–, en un contexto donde el material escrito que circulaba no lo hacía, implica que tenía una relevancia encuadrarlo dentro del grupo de textos que tenían autor. Consideremos, en este sentido, los textos a los que accede Beruti como receptor: poemas anónimos, bandos oficiales, periódicos sin firma, sermones de carácter colectivo, etc.¹⁴; si bien

se difundían muchos textos con la rúbrica del nombre propio –como “Oda al Paraná” de Lavardén–, no hay referencias a ellos en *Memorias curiosas*, tal vez porque, a diferencia de lo que él estaba redactando, en esos discursos no importaba realmente.¹⁵

¿Cuál era la diferencia entre esos discursos sin función-autor y el de Beruti? La pretensión de veracidad que persigue por la inscripción genérica de su texto, y el tipo de autoridad discursiva que exhibe.¹⁶ Recordemos que las memorias de principios del siglo XIX tendían hacia la descripción de los eventos exteriores al sujeto, con una clara aspiración histórica (Caballé 1991). En este sentido, también el cambio en la concepción de la historia tuvo un impacto en la elección de Beruti y las estrategias de refuerzo de la dimensión fiduciaria de sus informaciones, ya que se pasó de la representación de los hechos históricos al servicio de la interpretación de una verdad suprahistórica propia de la mayor parte de la época colonial, al tipo de historia basada sobre una noción de verdad que se limita a lo que era verificable (Poupeney Hart 1992: 31).

Sin embargo, a pesar de esta intención veritativa, este relato no puede ser verificado, por lo que se mueven hacia la construcción de lo verosímil, aspecto aún más relevante que su cotejo con lo real:

...un hecho pudo no haber ocurrido, contrariamente a lo que afirma un cronista determinado. Pero el que éste haya podido afirmarlo, que haya podido contar con que sería aceptado por el público contemporáneo, es por lo menos tan relevador como la simple ocurrencia de un acontecimiento, la cual, después de todo, tiene que ver con la casualidad. (Todorov 1998: 60)

De esta forma, no importa si la súplica de Beruti a Urquiza por la liberación de su hijo fue un episodio real; lo relevante es que, a pesar del desplazamiento evidente hacia la construcción ficcional, fue considerado dentro del universo de lo posible en las expectativas de sus lectores.¹⁷ En este sentido Beruti desplegó estrategias de refuerzo de la credibilidad de sus informaciones (descripciones detalladas, alusión a diversas fuentes) que apuntaban a afirmar el aspecto documental de su obra por sobre el ficcional; por lo tanto, desde su “composición” el texto apuntaba a un discurso fáctico. Existe, podríamos decir, un “efecto retórico buscado por el género” (Colombi 2006: 35).

Por lo tanto, si recuperemos la idea de construcción de un verosímil y la elección de Beruti de dotar a sus textos con un nombre de autor (con una firma), y volvamos a preguntar ¿importa quién habla? La respuesta ahora es definitivamente afirmativa ya que por un lado, ejerce una función clasificatoria (en el sentido de Foucault): separa a Memorias curiosas del nutrido grupo de textos sin función-autor, los identifica dentro de cierto género que los impele a cumplir ciertas exigencias “documentales”. Por el otro, implica determinadas expectativas del lectorado, un horizonte de lectura que relega los aspectos retóricos y ficcionales a favor de la interpretación “veritativa”. En este sentido, la firma en la tapa funciona como una promesa: establece un pacto de lectura con el receptor.¹⁸

Esta dimensión pragmática abre el textos, a su vez, a la consideración de los lectores no en tanto imágenes textuales, sino en cuando sujetos que accedían al objeto material del libro. Si bien no hay indicios que sugieran que nuestro cronista hubiera considerado publicar, sí debió prever su circulación, ya que diseña un universo de lectores contemporáneos y otros futuros. El hecho de

que no se haya publicado en su momento de producción, por lo tanto, no reduce la responsabilidad de Beruti. Así lo demuestra el incidente de la destrucción de una parte de su registro: sus contemporáneos sabían que estaba escribiendo una crónica –“Acaba de llegar a mis manos las fuerzas [...] con que entró el general Beresford en esta capital el 27 de junio de 1806, cuya individual noticia se me dio, para que con certidumbre la pusiera en este diario de cosas notables...” (2001: 187)– y el temor a las represalias que la mazorca pudiera tomar contra él por su contenido lo obliga entregar una parte a su hijo para que la oculte.¹⁹

Vale agregar, respecto de este punto, que la relación entre escritura y publicación es mucho más compleja en ese momento, no sólo por las limitaciones económicas que pudiera tener Beruti, sino porque en el Río de la Plata la circulación aún mantenía muchas de las formas del siglo anterior, cuando los sujetos no publicaban, pero difundían sus textos entre su grupo inmediato.²⁰

Para finalizar estas reflexiones, cabría preguntarse por la conciencia que tenía de las operaciones que realizó con su escritura. Beruti no era un “hombre público”, pero consideró que podía aportar algún conocimiento provechoso para futuras generaciones. El interés testimonial de este cronista puede relacionarse con una conciencia histórica propia del momento: no se ha construido el discurso de la historia y la memoria necesita preservar los vaivenes de ese periodo de crisis y revolución para cuando se constituya. En correlación a esto debe entenderse la preocupación expresada por la dimensión fiducitaria de su testimonio, su autofiguración como observador fiable. En este sentido, no intenta construir su autoridad desde el conocimiento de sujeto experto, sino únicamente desde el privilegio que tiene como aquel que estuvo presente. Su nombre, sin embargo, también activa

la función-autor, ya que, como señalamos, el estatuto que le otorga su texto es completamente diferente de los textos anónimos o los que fundaban su autoridad en el consenso de la opinión pública.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Rolena (1988). "Nuevas perspectivas en los estudios literarios coloniales hispanoamericanos". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 14 (28): 11-28.
- Arfuch, Leonor (2005). "Problemáticas de la identidad". En Arfuch Leonor (comp.), *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo Libros: 21-43.
- Baltar, Rosalía (2011). "Autores y auditórios en los sermones patrios, 1810-1824". En Graciela Batticuore y Sandra Gayol (comps.), *Tres momentos de la cultura argentina: 1810, 1910, 2010*. Buenos Aires: Prometeo Libros-Universidad Nacional de General Sarmiento: 46-69.
- _____ (2012.) *Letrados en tiempos de Rosas*. Mar del Plata: EUDEM.
- Barthes, Roland (2009). "El efecto de realidad". En *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Editorial Paidós: 179-87.
- Barthes, Roland et al (1972). *Lo verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Batticuore, Graciela (2011). *Mariquita Sánchez: bajo el signo de la revolución. Biografías argentinas*. Buenos Aires: Edhasa.
- Beruti, Juan Manuel (2001). *Memorias curiosas*. Buenos Aires: Emecé.
- Caballé, Anna (1991). "Memorias y autobiografías en España (siglos XIX y XX)". En Ángel G. Loureiro (ed.), *Autobiografía y sus problemas teóricos: Estudios e investigación documental*. nº 29. Editorial Anthropos: 143-69.
- Coira, María (2000). "Tristes trópicos, un modo de autobiografía". Presentado en la Mesa redonda: Antropología y Literatura integrada por Nicolás Rosa, Enrique Foffani y María Coira. Mar del Plata.
- _____ (2009). "Modos recientes de novela histórica". En *La serpiente y el nopal: historia y ficción en la novelística mexicana de los 80: Homero Aridjis, Fernando del Paso, Carlos Fuentes, Sergio Pitol, José Emilio Pacheco*. Buenos Aires: El otro el mismo: 23-45.
- Colombi, Beatriz (2006). "El viaje y su relato". *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, 43: 11-35.
- Di Meglio, Gabriel (2010). "Ojos tenaces. El diario de Juan Manuel Beruti y el devenir de Buenos Aires". En Gustavo Paz (comp.), *Desde este día adelante revolución. Voces del 25 de Mayo de 1810*. Buenos Aires: Eudeba: 175-80.
- Forace, Virginia P. (2015). "La condición testimonial de un escritor en transición: Memorias curiosas de Juan Manuel Beruti". *Revista Anclajes XIX* (2): 26-39.

- Foucault, Michel (1999). “¿Qué es un autor?”. En *Obras esenciales. Entre Filosofía y Literatura*. Buenos Aires: Paidós: 329-60.
- Geertz, Clifford (1989). “El yo testifical. Los hijos de Malinowski”. En *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós: 83-110.
- Ginzburg, Carlo (2010). *El hilo de las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Guerra, François-Xavier (2003). “Las mutaciones de la identidad en la América hispánica”. En Antonio Annino y François-Xavier Guerra (coords.), *Inventando la Nación: Iberoamérica Siglo XIX*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica: 185-220.
- Lejeune, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- Levi, Giovanni (1993). “Sobre Microhistoria”. En Peter Burke (eed.), *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza: 119-43.
- Martínez Gramuglia, Pablo (2012). “Autores y publicistas entre la colonia y la Revolución de Mayo”. En Mónica Alabart, María Alejandra Fernández, y Mariana Alicia Pérez (comps.), *Buenos Aires, una sociedad que se transforma: entre la Colonia y la Revolución de Mayo*. Buenos Aires: Prometeo Libros-Universidad Nacional de General Sarmiento: 173-207.
- Mazín, Óscar (2008). “Gente de saber en los virreinatos de Hispanoamérica (siglos XVI a XVIII)”. En Carlos Altamirano (Dir.) y Jorge Myers (Ed. vol.), *Historia de los intelectuales en América Latina*. Vol. I. Buenos Aires: Katz: 54-78.
- Myers, Jorge (2008). “Introducción al volumen I. Los intelectuales latinoamericanos desde la colonia hasta el inicio del siglo XIX”. En Carlos Altamirano (Dir.) y Jorge Myers (Ed. vol.), *Historia de los intelectuales en América Latina*. Vol. I. Buenos Aires: Katz: 29-50.
- Poupeney Hart, Catherine (1992). “Literatura colonial hispanoamericana”. En *Torno a la reorganización de un área disciplinaria*. Scriptura, 8-9: 27-35.
- Pemat, Julio (2009). “Introducción”. En *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina. Tierra Firme*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica: 23-32.
- Rama, Ángel (1984). *La ciudad letrada*. Montevideo: Fundación Internacional Ángel Rama.
- Ramos, Julio (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. Colección Tierra firme. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ricoeur, Paul (2008). *La Memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Romero, José Luis (1988). “La biografía como género autobiográfico”. En *La vida histórica*. Buenos Aires: Sudamericana: 104-17.
- Todorov, Tzvetan (1998). *La conquista de América: el problema del otro*. México: Siglo Veintiuno editores.

Notas

- 1 Gabriel Di Meglio afirma que fue un “personaje promedio de la élite porteña” (2010: 177): hijo de españoles de respetabilidad social y buena posición económica, estudió en el Real Colegio de San Carlos y luego se dedicó a la función pública. Fue escribiente en la oficina de control de Artillería y luego sobrestante pagador tesorero de la misma armada; desarrolló funciones en Contaduría de la Aduana e integró el Tribunal de Cuentas; finalmente trabajó como contador de número en tiempos de Rosas.
- 2 La publicación fue póstuma: José María Beruti, hijo de Juan Manuel, donó los manuscritos originales del texto a Dardo Rocha el 28 de mayo de 1869 y se conservaron en su archivo particular durante setenta y tres años. En 1942, el hijo de Dardo Rocha, Carlos, lo entregó en préstamo a la Biblioteca Nacional de la República Argentina, para someterlo a la paleografía y posterior edición en la Revista de la Biblioteca Nacional (Buenos Aires, 1945, tomo XIII, pp. 1-31), donde solo se publicaron los dos primeros volúmenes manuscritos y un sumario del contenido del tercero. En 1960, en el marco de las conmemoraciones por el sesquicentenario de la Revolución de Mayo, el Congreso de la Nación Argentina dispuso publicar cinco mil ejemplares de la Biblioteca de Mayo, Colección de Obras y Documentos para la Historia Argentina y el texto de Beruti, tal cual había aparecido en la Revista de la Biblioteca Nacional pasa a integrar dicha colección en el tomo IV, denominado “Diarios y Crónicas”.
- 3 El crítico, en lugar de usar “letrado”, prefiere hablar de “gente de saber”, categoría que reemplaza también a la de “intelectual”, ya que considera que no existieron intelectuales en los virreinatos de Nueva España y del Perú porque allí no hubo posibilidad de hacer crítica del Estado-Nación de manera independiente (Mazín 2008: 54).
- 4 Sólo a modo de ejemplo, nombraremos dos: Jorge Myer identifica y caracteriza diversos tipos en su introducción a Historia de los intelectuales en América Latina: el letrado eclesiástico, barroco, el patriota, el publicista ilustrado, letrado romántico (Myers 2008); por su parte, Rosalía Baltar, agrega ciertas modalidades de letrado no examinadas en el volumen mencionado, como el letrado rivadaviano y el rosista (Rosalía Baltar 2012).
- 5 Ramos explica su objeción comparando a Rodó y a Sarmiento como letrados porque en ambos operó la “función ideologizante” y fueron servidores públicos. Sin embargo, no toma en cuenta los diferentes campos discursivos y autoridades presupuestados por sus respectivos lenguajes: “En Rodó opera una autoridad específicamente estética, mientras que en Sarmiento, habla desde un campo relativamente indiferenciado autorizado en la voluntad racionalizadora y en la consolidación estatal. Esto, por supuesto, no significa que ese sujeto estético, en Rodó, no cumpliera una “función ideologizante”. El sujeto estético en Rodó postula una definición de “nosotros”, en oposición a la racionalidad económica de “ellos”: en esa postulación se cristaliza una función ideologizante (pero presupone una esfera específicamente estética). Pero el enunciado de Rodó, por más ideológico que efectivamente sea, presupone una esfera específicamente estética como campo discursivo [...]. Sarmiento, en cambio, no presupone esa diferenciación de los campos discursivos.” (Ramos 1989: 70).
- 6 Este trabajo debe ser considerado en conjunto con Virginia Forace (2015), donde se desarrolla la autofiguración como testigo fiable y las estrategias retóricas que implementa Beruti para construir una autoridad discursiva, parte fundamental para completar el análisis presentado aquí.
- 7 La relevancia de los géneros autobiográficos para reconstruir un “haber sido” ajeno a nuestra experiencia presente ha sido ampliamente reconocida no sólo por las líneas de la teoría literaria actual, sino también por la historiografía. Por ejemplo, José Luis Romero, en su clásico trabajo *La vida histórica* (1988), ha considerado la biografía como tipo historiográfico. La microhistoria, en tanto recuperación de las escalas menores de lo acontecido para ver lo que una macro escala de análisis no permite observar, revaloriza estas expresiones ya que gana importancia el individuo y el caso particular para reconstruir los modos de sentir y de pensar, y las formas de representar (Levi 1993; Ginzburg 2010). Por ejemplo, Giovanni Levi señala que “La microhistoria no intenta

sacrificar el conocimiento de los elementos individuales a una generalización más amplia y, de hecho, insiste en las vidas y acontecimientos de los individuos. Pero, al mismo tiempo, intenta no rechazar todas las formas de abstracción, pues los hechos mínimos y los caos individuales pueden servir para revelar fenómenos más generales.” (1993: 138).

8 Paul Ricoeur enumera los gestos propios del acto de testificar: “El testimonio anticipa, de alguna forma, estas circunstancias añadiendo una tercera cláusula a su declaración: «Yo estaba allí», dice; «Creedme», añade; y: «Si no me creéis, preguntad a algún otro», exclama...” (2008: 212).

9 Para un desarrollo completo, cfr. Virginia Forace (2015).

10 Geertz analiza *A Diary in the Strict Sense of the Term* de Malinowski y lo presenta como ejemplo de la retórica del “yo-testifical”. Lo estudia lo desde la perspectiva de la construcción del “yo” del etnógrafo en el interior del texto etnográfico e identifica cómo el sujeto se expande en la escritura más allá del simple registro propio de la metodología de la investigación participante para construir diversas imágenes de sí: “...el problema que supone el paso de lo que ocurrió «allá» a lo que se cuenta «acá», no tiene un carácter psicológico. Es literario. Se plantea con cualquiera que adopte lo que, con un juego de palabras serio, podríamos llamar el enfoque «yo-testifical» de la construcción de descripciones culturales. Y ocurre de modo similar, cualquiera que pueda ser el contenido concreto del «yo» [...]. Colocar el modo en que queda afectada nuestra sensibilidad –antes que, digamos, nuestra capacidad analítica o nuestros códigos sociales en el centro de la escritura etnográfica–, es plantear un tipo muy concreto de problemática de la construcción textual: hacer creíble lo descrito mediante la credibilidad de la propia persona.” (Geertz 1989: 86). Otro ejemplo similar es el presentado por María Coira (2000) respecto de la escritura de *Tristes trópico* de Claude Lévi-Strauss, donde el sujeto también desborda el informe etnográfico.

11 François-Xavier Guerra propone diferenciar la identidad cultural de la política: “Toda identidad colectiva es una construcción cultural, entendida ésta de una manera amplia, sin limitar lo cultural a elementos como la lengua, la religión, los mitos históricos, las particularidades étnicas –reales o supuestas–. Entre los elementos que forman parte de esta construcción debe figurar el imaginario político: la manera de concebir los vínculos entre los hombres que componen el grupo; su extensión y su eventual territorialidad –no todas las identidades políticas del antiguo régimen son territoriales–; el modo de concebir el origen, naturaleza y atributos de sus autoridades; los valores que estructuran el grupo, etcétera.” (2003: 186).

12 Ricoeur relaciona el acto de atestigar y el de prometer: “La actividad de testimoniar, entendida de este lado de la bifurcación entre su uso judicial y su uso historiográfico, revela entonces la misma amplitud y el mismo alcance que la de narrar en virtud del claro parentesco entre las dos actividades, a lo que habrá que añadir enseguida el acto de prometer, cuyo parentesco con el testimonio es permanente.” (2008: 210)

13 Respecto de esta noción, Todorov ha señalado la polisemia del término en su introducción a *Lo verosímil* (Barthes et al. 1972): un sentido ingenuo que establece una relación con la realidad; el del mundo antiguo, que relacionaba un texto con otro general y difuso (la opinión pública); el de los clásicos franceses, que señalaba la existencia de tantos verosímiles como géneros existentes; y, por último, la que se refiere a la verosimilitud de una obra como la intención de hacernos creer que se conforma a lo real y no a sus propias leyes. No puede dejar de mencionarse el artículo de Roland Barthes, “El efecto de realidad” de 1968, donde deconstruye los procedimientos de representación del realismo literario y le otorga una significación a los, en apariencia, detalles “inútiles” al considerarlos instrumentos de construcción de la ilusión referencial (2009).

14 Pablo Martínez Gramuglia señala que en Hispanoamérica la autoría no era exclusiva de la literatura ni su característica principal; por el contrario, existía una tradición viva de la práctica del anónimo, los juegos de la seudonimia, e incluso los seudónimos

anagramáticos y los criptónimos fueron la regla hasta bien entrado el XIX (2012: 179). En este sentido, existieron formas diversas de autorías en los primeros años de ese siglo, como, por ejemplo, las que estudia Rosalía Baltar en el caso de los sermones (2011) o los llamados “letrados rivadavianos” (2012), donde primaba una forma de autoría en colaboración.

15 No negamos que la firma de un letrado miembro de la élite en un poema lo diferenciaba de los anónimos que también circulaban en el espacio público; simplemente creemos que, aunque también cumplía una función, esta no tenía que ver con la “credibilidad” de las informaciones que se presentaban, sino con el estatuto estético. En cuanto a la prensa, práctica discursiva que es ampliamente citada en *Memorias curiosas*, no basaba su autoridad en el nombre propio de los publicistas, sino en el consenso público respecto de las opiniones vertidas en sus textos; Martínez Gramulia explica al respecto: “En la primera mitad del siglo XIX, sin embargo, la autoría adquiere una nueva dimensión, marcada por la aparición de un soporte novedoso en el Río de la Plata: la prensa periódica. Esta no genera necesariamente un cambio en la posición de los productores de discurso porteros: es decir, no hay una determinación tecnológica fuerte de un cambio ideológico. No produce un cambio ideológico. Más bien al contrario, como sugiere Ong, tiene un efecto conservador [...]. Pero la periodicidad de la publicación contribuye a cambiar la constitución de los discursos públicos, en la medida en que se amplían sus potenciales destinatarios y se perciben como un público a partir de la recepción continuada de textos distintos.” (2012: 182).

16 Sobre este punto, Martínez Gramuglia ha señalado que “el estatuto tradicional de autor se conjuga en ese caso con una idea moderna: aquella verdad es producto de la propia experiencia. En el universo cultural tardomedieval y de la modernidad temprana, la firma (o la ausencia) no era un simple detalle, sino que el nombre garantía el contenido del texto y se hacía responsable de él, idea que se expresaba en la auctoritas latina, traducible tanto como «autoridad» cuanto como «autoría».” (2012: 181-182)

17 María Coira señala justamente la diferencia entre ficción y mentira: “...qué se entiende por ficción. No, por cierto, una mentira como algunas lecturas ingenuas han podido suponer sino algo más sofisticado; un “como si” diferente, a su vez, tanto del mito, que exige la aceptación absoluta, cuanto de la hipótesis, sujetas a prueba o desvirtuación. Frank Kermode propone afirmar de las ficciones literarias lo que Vaihinger de las ficciones en general, es decir que son estructuras mentales.” (2009: 36)

18 Recordamos aquí, la propuesta de Philippe Lejeune de la existencia de un “pacto de lectura autobiográfico” en el caso de la autobiografía; este “contrato” establece una conexión entre lo textual y lo extratextual, por medio de la cual el lector asume que las acciones de narrar, protagonizar, escribir y dar a publicidad provienen de una misma fuente –la identidad entre autor, narrador y personaje–. En sus trabajos más reciente amplió el pacto, comenzando así a hablar de “pacto de verdad” o “pacto referencial” (el texto sería un correlato de la realidad y podría ser sometido a pruebas de verificación), por lo cual lo esencial consistiría en la extensión del discurso de verdad que se ha prometido mantener (Lejeune 1994). En esta línea es retomada parcialmente por Paul Ricoeur, quien señala que una de las diferencias centrales entre relato histórico y relato ficcional el diverso pacto (en tanto expectativas y promesas) que establecen autor y lector: en un texto histórico ambos convienen implícitamente en que se tratará de situaciones que existieron antes de hacerse un relato de ellos y que el placer de su lectura no será el objetivo fundamental a considerar en la evaluación (2008: 342).

19 En realidad, su hijo destruye las anotaciones realizadas entre 1830 y 1842.

20 Graciela Batticuore identifica a Mariquita Sánchez con esta forma de difusión propia del siglo XVIII: “Puede decirse que la impronta de una Mariquita “autora” es una invención del siglo XX. Si como se ha comenzado a pensar más o menos desde el romanticismo a esta parte, el autor/a es un individuo que escribe y publica (en el sentido de que hace imprimir su obra), Mariquita no llegó a concebirse a sí misma de tal modo [...]. Lo que no

deja de opacar el hecho de que ella fue, desde mucho antes, una escritora que se ejerció como tal, aunque bajo unos parámetros que eran más propios del siglo XVIII (y XVII). [...] Al modo de los escritores de [ese siglo], ella prefirió el manuscrito al impreso, y el círculo recoleto de lectores elegidos antes que el gran público" (2011: 21).

La construcción del hablante poético en los poemas de autor en *La Lira Argentina* (1824)

Evangelina Aguilera
Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen:

El presente trabajo se detiene en tres extensos poemas de la primera antología poética argentina (1823), realizada por Ramón Díaz. El objetivo es observar cómo se construye el sujeto poético en los poemas de José Agustín Molina, Manuel Lavardén y Vicente López y Planes y qué relaciones entabla esta configuración con la figura del “letrado” en esa época.

Palabras Clave: siglo XIX – literatura argentina – antología de poesía – testimonio – homenaje – monumento – autoría – sujeto poético-operatorias.

La Lira Argentina es la primera compilación poética de la historia literaria de nuestro país. La componen 131 poemas que fueron recopilados por Ramón Díaz en 1823 en la ciudad de Buenos Aires e impresos un año después en París. El criterio de selección que tuvo este joven abogado respondió a una selección temática ya que todas ellos, o en su gran mayoría, son históricos. Los poemas abordan las invasiones inglesas (1806-1807) y las luchas por la Independencia. De hecho, el título completo de esta antología es: *La*

*Lira Argentina o Colección de las piezas poéticas, dadas a luz en Buenos Aires durante la guerra de su Independencia.*¹ Título significativo en tanto que, por un lado, podemos establecer una clara filiación con la impronta neoclásica y, por otro, advertir la acotada noción territorial que identifica exclusivamente a Buenos Aires como portadora del beneficio de la Libertad.²

Pedro Luis Barcia, en el Estudio preliminar para esta obra,³ cuenta que la primera sugerencia para realizar una compilación del material poético de la guerra de la independencia argentina le perteneció al sacerdote chileno fray Camilo Henríquez (1982: XI). Recién cinco años después de esta primera propuesta, esto es en 1822, la idea fue retomada por Martín Rodríguez y por su ministro Bernardino Rivadavia. Los motivaba a la acción el sexto aniversario de la declaración de la independencia por tanto los objetivos para hacer la antología eran muy claros:

El presentarlas todas bajo un punto de vista (referencia a las producciones poéticas), no sólo contribuirá a hacer constar el grado de buen gusto en literatura a que este país ha llegado en época tan temprana (...) Una colección, pues, de todos los rasgos poéticos, que desde 1810 hasta el presente el honor y el amor a la patria han inspirado, es sin duda un *monumento* de los más propios a celebrar el aniversario de la declaración de nuestra triunfante independencia (en Barcia 1982: XII, cursivas nos pertenecen).

Así, el Gobierno decreta la creación de esta antología, asumiendo los gastos de la impresión. Rivadavia, delega la tarea a la Sociedad Literaria, la que, a su vez, la encargó a una comisión constituida por Vicente López y Planes, Esteban de Luca y Cosme

Argerich. Como la Sociedad Literaria se disuelve en 1824 sin llevar a cabo el encargo del ministro, el que asume la responsabilidad es Díaz, que había sido propuesto como miembro de número de la Sociedad Literaria en dos oportunidades pero sin éxito. Con 27 años, entonces, fue “compilador, editor y sufragante económico de la Lira Argentina” (Barcia 1982: XVIII).

En el brevísimo prólogo que redacta el 25 de mayo de 1823, Díaz demuestra una particular concepción sobre el género lírico, la escritura y el tiempo, y la verdad. Dice

...no he sido animado de otro deseo que el de redimir del olvido todos esos rasgos del arte divino con que nuestros guerreros se animaban en los combates de aquella lucha gloriosa (...) siento al mismo tiempo el placer, al dar esta edición, de remitir a la posteridad reunidos los nombres ilustres de mis compañeros (...) Y es en este respecto puramente histórico mi empeño. Por lo mismo no he querido sujetar las piezas a la revisión de sus autores, ni menos a la elección de algún inteligente, postergando el aliño, o la adopción de lo más bello o hermoso, al deber de entregar a la posteridad lo que ella tiene derecho a saber, es decir, lo que realmente ha habido. (Díaz 1982: 7)

Como vemos, el criterio estético es subsidiario de la intención histórica que confía en la letra escrita para lograr testimoniar una época y homenajear a partir de estos textos. Testimonio, homenaje y monumento son conceptos que delimitan una particular noción de poesía. No se habla aquí de poesía como ficción. Se piensa, antes bien, en piezas, o “simples versificaciones”, que dicen la verdad, que cuentan, que han de decir a la posteridad “lo que realmente ha habido”. Esto es, Díaz piensa a la poesía como documento, en tanto

que hace una selección textual a la que le otorga valor por su capacidad de representar cierta verdad. Pero, como ha dicho Jacques Le Goff, el documento

Es el resultado ante todo de un montaje, consciente o inconsciente, de la historia, de la época, de la sociedad que lo ha producido, pero también de las épocas ulteriores durante las cuales ha continuado viviendo, acaso olvidado, durante las cuales ha continuado siendo manipulado, a pesar del silencio (...). El *documento* es *monumento*. Es el resultado del esfuerzo cumplido por las sociedades históricas por imponer al futuro—queriendo o no queriéndolo— aquella imagen dada de sí mismas (1991: 238-239, cursivas nos pertenecen).

Teniendo en cuenta esta noción es que hemos decidido abordar tres de los cuatro textos que llevan el nombre de sus autores con el fin de dilucidar cuál es la figura de letrado que se desprende de ellos.⁴ Pedro Barcia indica al respecto que uno de los mayores problemas planteados en la investigación es el de la autoría de los textos incluidos, y cita a Arrieta quien señala en su trabajo del año 1960 que son tres los poemas con nombre de autor y, finalmente, lo corrige indicando que dichos poemas son cuatro y éstos corresponden a José Agustín Molina, a Francisco de Paula de Castañeda, al Dr. D Manuel de Lavardén y a Vicente López y Planes.⁵

Como sabemos, lo normal en esa época era publicar los poemas en periódicos, hojas volantes y en folletos pero sin firma. Los casos de poemas con firma de autor son infrecuentes y es por eso que nos preguntamos si esta marca de autor puede ser leída en relación con la construcción del sentido del poema.⁶

(LXIII) “La Jornada de Mayo”, por el presbítero doctor don José Agustín Molina

El poema de Molina está compuesto por cuarenta y cinco octavas reales que, con una estética marcadamente neoclásica, narra la lucha sanmartiniana contra Pezuela y Osorio. Los índices de tiempo y espacio son claros: 1808, Chile erigida como estado independiente, luego, los vencidos que se refugian en Chacabuco y la ayuda que éstos reciben desde Lima por orden de Pezuela, el combate en Talcahuano de nuestras fuerzas independentistas (1817), la Batalla de Maipú y la fuga de Osorio.

Si focalizamos nuestra observación en la construcción de la voz del hablante poético veremos que, al menos, hay cinco características bien marcadas. En principio, la identificación de una primera persona con el ejercicio poético expresado con la acción de “cantar” y estableciendo, a partir del deseo, cierto paralelismo con el gran poeta clásico. El comienzo del poema dice:

Las armas de mi patria alegre canto, / sus combates, sus triunfos, sus victorias, /sus esfuerzos, / su celo ardiente y santo/por romper las cadenas vejatorias, / que la han ajado y oprimido tanto. / ¡Oh, quién para cantar sus bellas glorias/ todo el estro tuviera que el Parnaso/ en Virgilio encendió, sopló en el Taso! (en Díaz 1982: 171).⁷

En una segunda instancia, se advierte la construcción de la otredad y la correspondiente formación de un nosotros inclusivo con el que la voz se emparenta. Esta configuración del enemigo es sencilla como toda dicotomía. El ejército de los patricios y su líder serán los dueños de todas las virtudes éticas, guerreras y espirituales; el grupo oponente será acreedor de defectos y

merecedor de agravios. Veamos cómo aparece la figura de San Martín y, en clara contraposición, las de Pezuela y Osorio:

Así habla en el contraste y mala suerte, / el ínclito del Sud (¡raro coraje!)/ donde quiera de un alma grande y fuerte/ tal es el noble enérgico lenguaje, / cuando amagada de la misma muerte,/ a vista de los riesgos y el carnaje, / se sostiene en los brazos de su audacia, / y lucha varonil con la desgracia (275).

Manda socorro Lima...Su tirano, / aquel que aborrecido íntimamente, / Sin virtud, sin talentos, inhumano/ imbécil, nulo, débil, impotente, / esclavizar de nuevo piensa ufano/ todo un inmenso heroico continente/ ¡Pensamiento insensato! Vil Pezuela/ ¿quién detendrá a la América que vuela? (272).

Osorio, el orgulloso, el fiero Osorio, / que su gobierno intruso y usurpado/ sobre aquel delicioso territorio/ con sus violencias solo había marcado, / este hombre, que en un crédito ilusorio/ venía vanamente esperanzado, / viendo su altiva presunción domada, / se abandona a una fuga apresurada (281).

En tercer lugar, destacamos una operatoria de ficcionalización a partir de la cual el hablante poético toma dos actitudes: cede el espacio para “transcribir” entre comillas lo que ha dicho un personaje, o bien, se dirige a los personajes. Ambas instancias de la operatoria, crean un mismo efecto de reactualización del presente. Esto es, el hablante poético escenifica, a manera de una obra teatral, crea los cuadros, hace hablar a los personajes y se dirige a ellos en una suerte de “diálogo” imposible.

Es importante destacar que el único personaje al que el hablante poético le cede el espacio, es San Martín. El héroe “aparece” hablándoles a sus soldados, dando una entusiasta arenga a sus en momentos poco felices para el regimiento:

¿Al pájaro medroso imitaremos/ que del árbol se vuela en el instante, / que agitado cual nave de los remos, / al impulso del viento está flotante?/ Al extremo riesgo, espíritus extremos; / digamos siempre en caso semejante: / encorvado está el árbol solamente/ él volverá a erigirse nuevamente (274).

A su vez, la instancia de invocación está destinada a la Victoria (metaforizada como un Ángel de combate), a la Virgen María, a Osorio, a la Patria, a Chile, a San Martín y a los muertos heroicos. Sirvan de ejemplo los siguientes versos:

Si nuestro brazo fue fortalecido, / si alcanzó su denuedo la victoria/ obra de vuestro amparo todo ha sido. / Bendita seas, oh, Judit sagrada, por quien se ve la América salvada” y “¡San Martín! A tu nombre se arrodilla/ de respeto mi voz, calla de pasmo: / su expresión es muy débil, muy sencilla/ para tu napoleónico entusiasmo (280).

Las preguntas retóricas y el uso de paréntesis, nos ubican ante la cuarta manifestación del hablante poético en tanto que puede advertirse un espacio de reflexión o introspección que se genera a partir de estos recursos. En las preguntas retóricas, el hablante poético deja entrever la ideología y, consecuentemente, la subjetividad que produce un discurso de valor sobre los hechos y las personas. Por ejemplo,

¿Qué militar, celoso de su grado/ no procura en la lid ser expectable?/ ¿Quién no se juzgaría deshonrado/ de deber su ganancia o vencimiento, / a un golpe de traición, a un salteamiento?” o “Ésa es la reina de ángeles y hombres/ del universo entero la señora, / dulcísima y terrible (no te asombres)/ pues de hueste ordenada y bella aurora/ la da divino espíritu los nombres (274).

Por último, la manifestación más clara del hablante poético se da en la concepción de poesía que propone. En las dos últimas estrofas se pueden leer las funciones que le son asignadas a la poesía, servir de tributo y eternizar:

¡Sombras amadas!, ¡mil enhorabuenas!/ En Chile han perecido los tiranos, / vuestros laureles dieron ya su fruto; / recibid de venganza este tributo” y “Júntense la elocuencia a la poesía, / y eternicen de acuerdo con la historia/ de la mayor jornada la memoria (283).

La poesía aquí está pensada como acción contra el olvido y testimonio de la Historia. Esta “misión” que se le atribuye a la poesía desde la poesía misma (metapoesía) pone al descubierto la influencia neoclásica en la confianza que se le brinda a la literatura como medio de aleccionamiento pero, a su vez, cómo el sujeto empírico , al firmar su texto, asegura su propia perpetuidad dentro del gran discurso de la Historia.

(CXII) “Oda al majestuoso río del Paraná”, del Doctor Don Manuel Lavardén, auditor de guerra del ejército reconquistador de Buenos Aires

Al poema de Lavardén lo componen 98 versos endecasílabos que, como su título lo adelanta, describe el anchuroso río Paraná. Data del año 1801 y, según su editor, se ha incorporado a la compilación por lo que ella supone, en la poesía argentina, de introducción de un motivo geográfico local como el Paraná.

Lo que nos interesa ver en esta oda es, fundamentalmente, la configuración que hace de los españoles y qué dimensión cobra la voz del hablante poético en relación a las personas o seres a los que se dirige

En primer lugar, el español es aquí un aliado, un héroe que ayuda y representa a Carlos y a Luisa: “pues que ya el ardimento provocado/ del heroico español, cambiando el oro/ por el bronce marcial, te allana el paso” (481). No es el enemigo ni el traidor, como son configurados por Molina sino, antes bien, son conductores de un pueblo que los necesita como guía: “Acá tus hijos, / hijos en que te gozas, y que a cargo/ pusiste de unos genios tuteleares / que por divisa la bondad tomaron...” (483). No se advierte la construcción de un oponente sino, antes bien, la equiparación de ambos bandos a quienes los uniría la gratitud hacia este río: “suave frescor y pródiga abundancia, / tan grato al portugués como al hispano” (479).

La voz del hablante poético siempre está dirigida al río, a quien le pide que descienda, que baje, que se extienda y en ese pedido, la voz poética, se configura como conocedora del ambiente y de la tierra a la que nombra. Se hace presente un campo léxico relacionado con los elementos de la naturaleza: “sales”, “extractos”, “aceites”, “humor nutritivo”, “fermentos caros” que configuran una noción de espacio fecundo y productivo. Por eso, podemos pensar que en esta oda hay, al menos, un intento del sujeto empírico de

configurar su persona desde el conocimiento expresado en la composición por medio de la voz del hablante poético:

No quede seno que a tu excelsa mano/ deudor no se confiese. Tú las sales/ derrites, y tú elevas los extractos/ de fecundos aceites; tú introduces, / el humor nutritivo, y suavizando/ el árido terrón, haces que admita/ de calor y humedad fermentos caros (483).

Por otra parte, la oda plantea cierta dinámica en el plano descriptivo, generada con la abundancia de gerundios y de verbos de movimiento. La agilidad que se logra en la lectura, su encadenamiento o fluir, semejan, si se quiere, al correr incesante del río:

desciende ya, dejando la corona/ de juncos retorcidos, y dejando/ la banda del silvestre camalote/ pues que ya el ardimiento provocado/ del heroico español, cambiando el oro/ por el bronce marcial, te allana el paso, / y para el arduo intrépido combate/ Carlos presta el valor, Jove los rayos (481).

Retomando el tema de la voz del hablante poético, decimos entonces que ésta se dirige, en primer lugar al río. Pero también esta voz nombra a quienes esperarán al río en su descenso tan deseado. Ellos son: la corte, los sabios, los laureados jóvenes:

...La gran corte/ en grande gala espera. Ya los sabios/ de tu delicioso arribo se prometen/ muchos conocimientos más exactos/ de la admirable historia de tus reinos, /y los laureados jóvenes, con cantos/ dulcísonos de pura poesía, / que tus melifluas ninfas enseñaron (484).

Vemos acá que los elegidos como representantes dignos de esperar al río son, precisamente, los que escriben, los que pueden hacer uso de la palabra escrita. Y esto, nuevamente, nos plantea cuál es la idea de poesía que propone esta oda. Por un lado, el hablante poético dice que los poetas (él incluido en tanto que es una figura que refracta en el poema mismo) “aspiran a grabar tu excelso nombre” (484) y “Ven, sacro río, para dar impulso/ al inspirado ardor: bajo tu amparo/ corran, como tus aguas, nuestros versos” (485).

(CXXI) “El triunfo argentino”, por Vicente López y Planes

Este es un extenso poema de 1112 versos que constituye una de las excepciones en la ubicación de la compilación.⁸ El orden que Díaz mantuvo de los poemas es cronológico pero con éste hace una excepción debido a que, si bien fue escrito en 1808, lo ubica al final como cierre del volumen. Basa su inclusión en el hecho de que “precisamente el lenguaje sublime histórico de esta pieza marca el tiempo desde que el argentino (hoy libre) anunció ya su bravura y genio belicoso” (citado en Barcia 1982: XXXII).

El poema tiene un epígrafe en latín con tres versos de la Eneida.⁹ Luego, los primeros 14 versos se presentan como una doble invocación: a Apolo, a quien el hablante poético le pide que le permita cantar y a una Musa a quien le solicita que lo anime en su fervor. Inmediatamente, del verso 15 al 60, resume con destreza lo que luego desarrollará extensamente. Esto es, la presencia de los ingleses y la lucha que emprendió el “grande héroe del Sud” con ayuda de los valerosos habitantes de Buenos Aires. A partir del verso 62, el hablante poético se dirige al Rey para mostrarle o hablarle de ese particular ejército: “¿Qué tropa es ésta?/ Oh, ínclito Señor, ésta no es tropa. / Buenos Aires os muestra allí sus hijos: / el

comerciante, el artesano, el niño, / el moreno y el pardo; aquestos solo/ ese ejército forman tan lucido" (607). Si comparamos con el poema de Lavardén, vemos aquí una intención muy distinta con respecto a la conformación del grupo social. Si el anterior era un grupo selecto que tenía como fin grabar en la memoria las bondades naturales de un río, este grupo es heterogéneo, también representado por letrados. De alguna manera, la lucha es aquí planteada desde la acción y la palabra y se pone en escena un conjunto de patriotas más vasto que el de los poemas anteriores.

Inmediatamente a esta descripción de ejército, le reconoce al rey que todo es obra de un fuego sacro que ha encendido al pueblo fomentada por Liniers. A este reconocimiento le siguen cuatro preguntas retóricas con las que el hablante poético teatraliza una circunstancia ficticia: dice escuchar bramidos que corresponden a Cerbero quien, enojado por la resistencia de los habitantes porteños, decide ayudar a los británicos. Es interesante este pasaje, que comprende los versos 107 al 120, debido a que es la voz de Cerbero, entrecomillada, quien toma protagonismo en el espacio del poema.

Con la ayuda de Cerbero, los ingleses toman bravura pero esto no es dicho explícitamente sino que, como si el hablante poético presenciara el momento y pudiera dirigirse a los oponentes, desata una sucesión de provocadoras preguntas dirigidas a los ingleses:

Una nación que ha visto hasta el Olimpo/ encumbrado su nombre, ¿sufrir puede, / ser burlada de míseros vecinos?/ ¿Vosotros sois los célebres britanos/ que os gloriáis de haber solos resistido/ de Napoleón el soberano esfuerzo?/ ¿Vosotros sois aquellos que habéis

dicho/a la faz de la Europa, que un britano/ es bastante a rendir cuatro argentinos? (609).

Cerbero baja al Infierno y se encuentra con la Muerte. Esta asciende al territorio y, al saber esto el pueblo, se organiza para dar una encarnizada lucha. Nuevamente, se insiste en la construcción de un pueblo heroico y diverso:

Esta noticia rápida volando/ por el pueblo discurre, y ya el caudillo/ a las armas lo llama; en el momento/ por todas calles, número infinito/ de ilustre juventud a los cuarteles/ correr se ve, llevando tras su brío/ tras su heroico valor, tras su entusiasmo/ al natural, al cuarentón, y al hijo/ del tostado habitante de Etiopía (610).

Describe el campo de batalla, la manera heroica en la que el jefe anima a la tropa, se dirige a esos integrantes del pueblo y, pone en escena, como si de un canto de la Ilíada se tratase, otra situación: de las familias, de madres y esposas que despiden a sus hombres :

el feroz marino, / el infante aguerrido, el artillero, / el castellano y diestro vizcaíno, / el asturiano y cántabro invencible, / el constante gallego, y el temible hijo/ de Cataluña, el arribeño fuerte/ y el andaluz se aprestan al conflicto; / los pardos, naturales y morenos/ pruebas dan de lealtad y patriotismo (612).

Es interesante aquí observar cuál es el lugar que se le asigna a España en la enumeración y cuál el que tienen los naturales.

Desde el verso 250 en adelante describe la batalla, con sucesivas reflexiones del hablante poético. Nos interesa detenernos no en esta descripción sino en las voces que ingresan en el poema y a quiénes se dirige el hablante poético. Por un lado, se dirige a Calíope, a los Faunos y a las Dríades, receptores que cubrirían el espacio mitológico de fuerte presencia en el poema. Por otro lado, los receptores son los ingleses, los muertos, Europa, San Martín, la capital, la Patria y la Memoria:

Temblad, temblad, injustos invasores/ llegado ha el triste
día, en que al abismo/ rodará despeñado vuestro
orgullo”, “Oh, vosotros iberos, oh, argentinos/ que de
Roma y Cartago sois afrenta/ que habéis gloriosamente
competido/ con los Córdobas, Ponces y Bazanes!/ Yo
más admiro vuestro triunfo digno. (626)

Las voces que ingresan al poema son la de Cerbero, del que ya hemos hablado, Liniers, una conversación entre Whitelock y un anciano, y otra conversación entre Whitelock y Gower.

Pero cabría preguntarnos, ¿qué es la Patria en este poema? La Patria es Buenos Aires. No hay mención alguna de las demás provincias y todo el heroísmo se le reconoce a los habitantes que pertenecen a ella: “capital bella, que tan gran caudillo/ tener
lograste, erige monumentos/ que su gloria recuerden a tus hijos, /
que aprendan a decir con lengua tierna: / ¡Viva el héroe Liniers!
¡Viva el invicto/ antiguo general de nuestros padres!” (637). A propósito de este concepto, Néstor Cremonte afirma:

La patria era asumida como un punto de apoyo y de legitimación (...), oficiaba como un dispositivo retórico de legitimación política de Buenos Aires. El sentido de identidad que prevalecía en 1810 era lugareño al no

existir todavía una nacionalidad argentina y ese posicionamiento era aceptado con orgullo por la sociedad porteña. Coincidía con la visión política de la Junta y traducía a términos propios el sentimiento de Buenos Aires, segura de su natal supremacía sobre las provincias, no solo por ser capital del virreinato y foco central de la resistencia contra los ingleses sino también por su posición geográfica estratégica, centro visible de la ilustración y de los principios revolucionarios del Río de la Plata (48).

Breves conclusiones

El análisis de estos tres poemas nos sitúan en la pregunta acerca de cómo se configura la imagen del letrado. En principio, creemos que puede ser útil separar la intención explícita que tuvo Díaz al compilar estos textos de lo que observamos en nuestra lectura. Díaz, recordemos, llamó “simple versificación” a estos poemas de la compilación y reconoció que “postergó el aliño, o la adopción de lo más bello o hermoso, al deber de entregar a la posteridad lo que ella tiene derecho de saber” (Barcia 1982: XXXI). Ahora bien, el análisis de estos textos con firma de autor nos muestra una intención muy diferente. Hay un profundo trabajo formal y similitudes que podríamos resumir.

En principio, en todos ellos la poesía reflexiona en algún momento sobre sí misma o sitúa a la figura del letrado en un primer plano. Todos los poemas, a su vez, muestran un hablante poético identificado con el ejercicio de “cantar” y una voz que se muestra como sujeto de conocimiento (ya sea histórico, del territorio o literario); todos plantean un espacio de reflexión o introspección y,

por último, enlazan el concepto de poesía con el de memoria e historia.

Referencias bibliográficas

- Barcia, Pedro Luis (1982). "Estudios Preliminar". En Díaz, Ramón, *La Lira Argentina o Colección de las piezas poéticas, dadas a luz en Buenos Aires durante la guerra de su Independencia*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras: XI-XCII. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcr20v3>
- Bourdieu, Pierre (1977). "La ilusión biográfica". En *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama: 74-83.
- Cremonete, Néstor (2010). *La Gazeta de Buenos-Ayres de 1819. Luces y sombras de la ilustración revolucionaria*. La Plata: Edulp.
- Díaz, Ramón (1982). *La Lira Argentina o Colección de las piezas poéticas, dadas a luz en Buenos Aires durante la guerra de su Independencia*. Edición crítica, estudio y notas por Pedro Luis Barcia. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcr20v3>
- Le Goff, Jacques (1991). "Documento/Monumento". En *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Buenos Aires: Paidós: 227-239

Notas

- 1 Proceso que puede comprenderse entre 1810 y 1827. Abarcaría dos etapas: la que corresponde a la Revolución de Mayo (1810-1815) y la comprendida entre 1816 y 1827, que incluiría la llamada generación de Julio, con los poetas de la Independencia.
- 2 Más adelante retomaremos esta restricción que desde el título hace foco en Buenos Aires para, a la luz de los poemas analizados, intentar advertir cuál es el concepto de "Patria" que propone esta antología
- 3 Barcia redacta este estudio sobre La Lira Argentina con motivo de un concurso que organizó la Academia Argentina de Letras por el cincuentenario de la creación de dicha institución.
- 4 La obra de Castañeda, "Tercera comedia de doña María Retazos", no será analizada aquí debido a que, como hemos dicho, nos interesa como tema la construcción de la figura del letrado en los poemas.
- 5 Diez de estas piezas poéticas se suscriben con iniciales, nueve con seudónimos reconocibles, tres con seudónimos que no se han identificado y 105 piezas que no llevan firma
- 6 El nombre, dice Pierre Bourdieu, citando a Kripke, es: "un designador rígido (...) que designa el mismo objeto en cualquier universo posible" Y afirma: "A través de esta forma absolutamente singular de nominación que constituye el nombre propio, resulta instituida una identidad social constante y duradera que garantiza la identidad del individuo

biológico en todos los campos posibles en los que interviene en tanto agente, es decir en todas sus historias de vida posibles" (1997: 77-78).

7 Todas las citas corresponden a la edición de la Lira argentina de 1982, por eso a partir de aquí sólo se indicará el número de página entre paréntesis.

8 La otra excepción la constituye, según Díaz, el poema que analizamos anteriormente.

9 "Bellum importum, ciues; cum deorum/ inuictisque uiris, quos nulla fatigant/ proelia nec uicti possunt absistere ferro" Aeneidos, liber XI, 305-307.

Escribir desde el margen: Jacinto Ventura de Molina, el letrado negro

María Pía Pasetti

CONICET-CELEHIS-Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen:

Jacinto Ventura de Molina (1776-1841) fue un afrodescendiente cuya vocación letrada lo ubicó en un lugar de excepcionalidad dentro de la sociedad uruguaya del siglo XIX. En sus escritos apela a diversas estrategias y mecanismos discursivos con el fin de auto-configurese como un sujeto letrado.

Palabras Clave: Jacinto Ventura de Molina – Siglo XIX – afrodescendiente – sujeto letrado.

Jacinto Ventura de Molina nació en 1776 en Río Grande (antigua capital del estado de Río Grande do Sul, Brasil) y falleció en 1841 en Montevideo, donde pasó la mayor parte de su vida. Afrodescendiente, fue hijo de Ventura y Juana del Sacramento, negros libertos. Su padre fue liberado por haberle salvado la vida a su amo, mientras que su madre consiguió la libertad al escapar del bando portugués. Si bien fue soldado y trabajó como zapatero, es decir, ingresó en los dos empleos esperables para un representante

de una minoría en el Uruguay del siglo XIX, su vocación letrada lo ubicó en un lugar de excepcionalidad (De Navascués 2011).

Ventura de Molina no poseía ningún título pero se autodenominaba doctor y licenciado; su formación inicial, continuada luego como autodidacta, se la debió a su tutor, el Brigadier español José Eusebio de Molina, de quien obtuvo su primera educación en catequismo, letras, latín, dibujo, derecho y poesía y, al mismo tiempo, fue de quien heredó el sistema de ideas colonial. Ventura de Molina fue siempre católico y monárquico, sin cambiar de ideas aun en los tiempos de Artigas ni en el inicio de la República.

A partir de su posición excepcional entre “los grandes hombres blancos letrados” y los afrodescendientes, se va a ubicar en un lugar de enunciación intermedio: si bien no se halló en la exterioridad de la ciudad letrada, como las culturas orales de los pueblos originarios o esclavos cimarrones, su posicionamiento en aquella fue marginal. Como lo afirma Alejandro Gortázar, en diferentes documentos del archivo Molina pueden leerse las diversas formas del rechazo (el insulto, la burla, el silencio) de esa comunidad interpretativa ante la presencia de un letrado afrodescendiente. A pesar de saber leer y escribir, estaba fuera del diseño del cuerpo ciudadano, por lo que su intención de pertenecer a la ciudad letrada podía parecer desproporcionada para algunos y graciosa para otros, siempre partiendo de un desajuste entre lo que esperaban de un afrodescendiente y lo que este pretendía ser (Gortázar 2009).

La particularidad de Ventura de Molina también se encuentra en su ideología, que podría considerarse contradictoria. Mientras que, por un lado, defendió fervorosamente, hasta su muerte, las ideas coloniales a través de un explícito posicionamiento

contrarrevolucionario, por otro lado abogó en repetidas oportunidades por la igualdad entre hombres blancos y negros. Esto se observa en que no sólo asumió la representación legal de la Sociedad de negros Congos de Gunga de Montevideo, sino también en su propuesta de la creación de una escuela para afrodescendientes, el “Colegio de los Magos de María Rufina Campana”, la cual, como era de suponer, no prosperó. De Navascués se refiere a esta contradicción cuando sostiene que

de un lado, se muestra defensor de la igualdad natural de todos los individuos, pero en otros lugares su argumentación retrocede, en buena medida debido a su adhesión al Antiguo Régimen (...) Así, llega a disculpar a los Reyes de España que, según él, desconocían la existencia de la institución esclavista en el Nuevo Mundo” (10).

El archivo de Jacinto Ventura de Molina se encuentra en la Biblioteca Nacional de Montevideo y consta de tres manuscritos encuadrados. Los tres tomos suman más de mil folios y están fechados en un período que va de 1817 a 1837. Sin embargo, los hechos referidos por Molina no se restringen a ese período sino que se remontan a las últimas décadas del siglo XVIII y a capítulos de la historia colonial. Su producción ha sido considerada como una de las pioneras de la literatura de Uruguay y abarca diversos temas, entre los que se encuentran los históricos, religiosos, filosóficos, jurídicos y autobiográficos. La práctica de Ventura de Molina se enmarca en un contexto donde lo literario no constituía una esfera autónoma, ya que como bien lo afirma Ángel Rama, en el campo letrado de la primera mitad del siglo XIX se produce “un ejercicio de la letra, dentro del cual cabía tanto una escritura de compra-venta como una oda religiosa o patriótica” (Rama: 19). La lengua que emplea en la mayoría de los casos es el español, aunque también

tienen lugar el latín y el portugués. La gran parte de los textos están escritos en prosa, se destaca una abundante correspondencia y, en menor medida, poesía. De Navascués, ante la pregunta sobre qué lector tendría Ventura de Molina en mente, sostiene que probablemente escribiera para un lector criollo y letrado que le abriría una serie de puertas reservadas tan sólo para unos pocos. Así, todos sus textos construyen un receptor que se encuentra en un lugar de superioridad que el autor tiene en consideración constantemente.

Alejandro Gortázar, José Manuel Barrios y Adriana Pitetta – académicos e investigadores del Uruguay– realizaron una antología de estos manuscritos con el fin de cubrir un vacío significativo en la documentación para el estudio del siglo XIX uruguayo, que fueron agrupados en tres secciones: obras retóricas, correspondencia y poesía. A los efectos del presente trabajo, observaremos y analizaremos las estrategias mediante las cuales se auto-configura el yo en dos de los manuscritos pertenecientes a la sección “obras retóricas”, el *Memorial Histórico y Político del Licenciado Negro Jacinto Ventura de Molina al Alto y Poderoso Señor de las Cámaras del Estado del Uruguay (Fragmento) (1836)* y la *Oración política moral para la aprobación, establecimiento e instalación de la humilde Sociedad de negros Congos de Gunga de Montevideo, presentada en las Tribunas del Juzgado de la Policía, por su protector el Licenciado en Derechos negro Jacinto Ventura de Molina (1834)*, los cuales presentan una notable heterogeneidad discursiva, en un cruce constante entre autobiografía, biografía, poesía e historia.

En el primero de los textos se relata una serie de hechos que tienen como finalidad enaltecer la memoria de su tutor, José Eusebio de Molina, mientras que el segundo es un discurso

dedicado a los miembros de la Cámara de Representantes del Uruguay, a quienes busca persuadir para crear una sociedad civil de negros congos de Gunga de Montevideo. Ambos presentan una serie de estrategias comunes en lo que se refiere a la auto-construcción del yo que a continuación serán analizadas.

En primer lugar, a lo largo de los textos se encuentran diseminadas múltiples referencias a la tradición clásica, especialmente la latina, y permanentes citas a Cicerón, Quintiliano y Séneca, entre otros:

Esta primera proposición me introduce rápidamente con Séneca (Epístola 114), donde hablando de la retórica, partes y composiciones, de ella dice: “corrupti generis oratio, infracta et in modum cantici deducta”. Y en la epístola 115 “non est ornamentum virile concinnitas”. Lo mismo dicen Quintiliano y Cicerón (Gortázar 2008: 91)

La relación que realiza entre sus argumentos con las citas pertenecientes a estas autoridades no siempre resulta coherente. Como lo sostiene Herrera Delgado, en algunos pasajes

llama la atención la nula relación que tiene con lo que venía tratando el autor y que parecería surgir o bien una pobre comprensión (...) o bien, que se trataría de una digresión presentada sin la sutileza con la que debe operarse el paso de un tema a otro” (Herrera Delgado: 3)

Por lo que se podría afirmar que Jacinto Ventura de Molina conocía los textos clásicos y manejaba algunas nociones fundamentales, pero no parece haberlas procesado como para aplicarlas pertinente. A su vez, también tienen lugar referencias mitológicas –rasgo propio del neoclasicismo– como “cuna de Marte”, “musas”, “rayos de Minerva”, “Vulcano”, “Minos”;

alusiones a las Sagradas Escrituras y también a representantes de la Ilustración francesa, como Voltaire y Diderot, a quienes probablemente Ventura de Molina había leído, ya que la obra de estos filósofos, en aquel momento estaba disponible y traducida en el Río de La Plata.¹ Su cultura letrada está inscrita, como buena parte de la cultura colonial latinoamericana, en la Iglesia Católica, la Ilustración española y el modelo cultural greco-romano (Gortázar: 13). Consideramos que este copioso empleo de referencias culturales heterogéneas tiene como fin hacer explícita su enciclopedia y dar cuenta de su fluido manejo de la lengua y la cultura que, según Rama, constituye el único recurso del letrado para mantener abierto el canal que lo religaba a la metrópoli. En fin, demostrar insistentemente su condición de letrado, tan cuestionada por los miembros de la ciudad letrada. Esta necesidad de auto-constituirse como letrado también se manifiesta en la permanente mención de figuras reconocidas de aquel momento, la mayor parte de ellos españoles, como Petisco (jesuita y helenista español que tradujo obras de Cicerón y escribió una Gramática del griego), Don Félix Iriarte (militar a quien caracteriza como un “excelente matemático”), o el Doctor Miguel de Gorman (médico irlandés humanista), lo cual constituye un mecanismo para configurar su entorno social y así acercarse a “los notables” de su tiempo.

El texto *Memorial Histórico y Político del Licenciado Negro Jacinto Ventura de Molina al Alto y Poderoso Señor de las Cámaras del Estado del Uruguay (Fragmento)* (1836), consiste en un homenaje a la memoria de su tutor y maestro, José Eusebio de Molina, a quien configura a partir de valores heroicos. Esto se ve en las formas en la que lo nombra: “la voz del gran Molina”, “héroe grande”, “mi gran mecenas”, maestro “en las letras y en las Armas”, entre otras. La construcción de la imagen del Brigadier responde al ideal tradicional del héroe y, por lo tanto, es dotado de todos rasgos

positivos, como la lealtad, bondad, humildad, valentía y grandeza, que aparecen completamente hiperbolizados. Consideramos que esta construcción de la imagen de su maestro también tiene como propósito ubicarse a sí mismo en un lugar de privilegio a partir de la cercanía con ese sujeto heroico. Como lo afirma De Navascués, “engrandeciendo a su padre intelectual Molina se engrandece a sí mismo” (12). A lo largo del texto nos encontramos con pasajes que intentan dar cuenta de una profunda intimidad entre ambos, que tiene su máxima representación en la descripción de la agonía y muerte del Brigadier: “...levantando la cabeza de la almohada en que se recostaba, me dijo: Jacinto, ayúdame a subir a la cama” (Gortázar 2008: 66); “...dictó con desembarazo y claridad la última palabra que produjo en esta vida: “Tápame que tengo mucho frío” (67). En estas escenas que Ventura de Molina elige para relatar, la relación de jerarquía se invierte y es él quien actúa como protector de su señor.

En el relato de la vida de José Eusebio de Molina, el autor constantemente cuela experiencias personales que responden, de nuevo, a la imagen de un sujeto letrado:

Yo en casa escribía, contaba estudiaba en Nebrija la ortografía latina, el catecismo de Valledolid y cuanto se le ocurrió a D.n José de Molina aprendiese yo en su librería de memoria (51)

Después de tomar café, le lleva o pide sus cuadernos y escribe grandes cuentas de multiplicar. Va este al sitio de su estudio, saca y aprende para leer las cuentas que le daba su S.or y hábil en las tablas, a las doce se las da y D.n José de Molina vuelve al instante a sus meditaciones (57).

Es claro cómo Ventura de Molina acude a la descripción de las vivencias cotidianas de su maestro para, al mismo tiempo, dar cuenta de su propio bagaje intelectual, que estaría dado por la ortografía, gramática y matemática. A su vez, resulta interesante la descripción que realiza del espacio, que aparece relacionado con el estudio y la erudición y remite a la esfera de “lo civilizado”:

El comedor de la habitación de D.n José de Molina, era también la sala y en una gran mesa residía la de mi estudio y prácticas; reglas, compás, lápiz, cortaplumas, libros, cuadernos, tintero salvadera. Yo daba siempre recitando de memoria, las materias literarias que D.n José de Molina me señalaba la noche antes; objeto que no suspendió, desde que leí un libro de cinco años, siendo esta la razón de recitar para concebir lo que aprendía dentro en esta ocasión (57).

Este mecanismo basado en utilizar la vida de su maestro para generar la imagen que intenta y busca proyectar, en este pasaje se observa claramente, sobre todo cuando comunica que ya desde su infancia había adquirido el hábito de la lectura. La misma operación realiza para dar cuenta de su temprana devoción por el cristianismo:

El año de 1769 cumplí yo tres años: producía el por la señal de la Santa Cruz, el Padre Nuestro, Ave María, Credo. Estos principios sn la prueba de la religiosa devoción de D.n José de Molina (74).

En este texto también se relata una escena que tiene lugar en la casa del Brigadier y que representa la situación excepcional de Ventura de Molina y la incapacidad de ser comprendido por el resto:

El Ministro (Ministro de Marina Bernardo Alcalá) no saludó ni yo oí sus pasos; llegó por la espalda hasta mí y

notó mi ocupación: “Oye negro”, me dijo, “¿qué papeles son esos?” “Son míos” “¿Tuyos?” “Sí, S.or” “¿Quién te enseña y escribe esas cuentas, el amo Molina?” “Sí, S.or”. Se retiró de mí y partió a ver a D.n José de Molina. Su saludo fue el que se me dio a mí, pocos años hace. “Molina, ¿Está Vmd loco?”; “Alcalá, ¿está vmd. bueno?”; “Hombre, tiene vmd. valor de estar enseñando ese negro, cuando en Cádiz se está tratando este asunto de la esclavitud de los negros y es una materia su instrucción que de modo alguno se puede permitir en las Américas. Deje Vmd eso y diviértase vmd de otro modo (57).

El pasaje, al mismo tiempo que engrandece la figura de Eusebio de Molina, demuestra el lugar excepcional y singular que ocupa Ventura en la sociedad uruguaya del siglo XIX. La instrucción al negro, desde la mirada de un blanco, sólo podía concebirse como “diversión”.

Finalmente, la auto-conciencia de ser excepcional se cristaliza en la *Oración política moral para la aprobación, establecimiento e instalación de la humilde Sociedad de negros Congos de Gunga de Montevideo, presentada en las Tribunas del Juzgado de la Policía, por su protector el Licenciado en Derechos negro Jacinto Ventura de Molina* (1834). Como dijimos, este texto intenta persuadir a las autoridades de crear una sociedad civil de negros, cuya asesoría legal estaría a cargo suyo. Como bien lo resume Herrera Delgado, este discurso articula una primera hipótesis relativa al valor que han tenido las sociedades civiles a lo largo de la historia y luego, la argumentación se propone probar la valía de los afrodescendientes y su capacidad de afrontar la responsabilidad de una sociedad civil tal; su objetivo era “pedir gracia, poder y facultades para formar una Sociedad de la parte superior más noble y sana de los etíopes que

existen en la República" (79). El asumirse como portavoz de este grupo ya lo posiciona en un lugar distinto al resto, lo cual se refuerza con el epíteto "licenciado" que constantemente acompaña su nombre. Al mismo tiempo, nos encontramos con frases como "Mi objeto único es el bien de la humanidad" (89), "esa numerosísima grey etíope que otro no supo juntar" (90), "esta obra es toda mía, lo es de mi honor, de mi agradecimiento a Dios que me dio luces" (90), o "Mi afecto suplica se digne a reflexionar lo útiles que son a los infelices negros mis proposiciones" (97). Como vemos, se ubica en una posición distinta al resto de los negros que representa, es aquel iluminado y guía, su maestro y salvador.

En conclusión, consideramos que el copioso empleo de referencias culturales; la configuración heroica de su maestro y, por lo tanto, de sí mismo; y su explícita diferenciación con respecto al resto de los afrodescendientes, constituyen diferentes estrategias mediante las cuales Jacinto Ventura de Molina busca auto-configurarse como un sujeto letrado. Si bien nunca pudo lograr ser aceptado por las élites montevideanas, su presencia en el cuerpo ciudadano del Uruguay de ese momento invita a repensar el campo letrado de mitad del siglo XIX.

Referencias bibliográficas

- Batticuore, Graciela (2007). "Escenarios románticos en la literatura argentina. De la opulencia a la ruina". En Baltar, Rosalía y Hudson, Carlos. *Figuraciones del siglo XIX. Libros, escenarios y miradas*. Mar del Plata: Finisterre y Universidad Nacional de Mar del Plata.
- De Navascués, Javier (2011). "Las estrategias contrarrevolucionarias en la escritura de Jacinto V. de Molina". *Revista Philología Hispalensis*, Vol. XXV: 133-146
- Gortázar, Alejandro (2009). "Entre manuscritos y tambores. La cultura de los afrodescendientes a comienzos del siglo XIX". En *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. La Plata*. <http://viicitclot.fahce.unlp.edu.ar/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/ponencias/Gortazar.pdf>

- _____ (coord.), Adriana Pitetta y José Manuel Barrios (2008). *Jacinto Ventura de Molina. Antología de manuscritos (1817-1837)*. Montevideo: Facultad de Humanidades/CSIC.
- _____ (2006). “La ‘sociedad de color’ en el papel. La Conservación y El Progresista. Dos semanarios de los afrouruguayos”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXII, Número 214, enero-marzo: 109-123.
- Herrera Delgado, Victoria (2009). “Jacinto Ventura de Molina, orador”. En *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. La Plata. <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/congresos/viicitclot/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/ponencias/HerreraDelgado.pdf>
- Rama, Ángel (1998) [1984]. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Real de Azúa, Carlos (Ed.) (1968). *El Uruguay y sus problemas en el Siglo XIX (Antología)*. Montevideo: Centro editor de América Latina.
- Rezende de Carvalho, Mara (2008). “Intelectuales negros en el Brasil del siglo XIX”. En: Altamirano, Carlos (Dir.) y Myers, Jorge (Ed.). *Historia de los intelectuales en América Latina. I. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*. Madrid: Katz Editores: 312-333.

Nota

- 1 Los objetos y reflexiones que propongo a VAA me conducen sabiamente al Capítulo 13 de la historia del anciano Tobías, quien admirando el beneficio y gran prodigo con que Dios protegió a su hijo Tobías el Joven por la devoción de enterrar y hacer oración por los muertos, en la aparición del Arcángel San Rafael, bendiciendo al S.or dijo: “Magnus es domine in eternum” (v.1) (Gortázar 2008: 92)

Notas sobre Pedro de Angelis y su paso por la *Biographie Universelle*

Rosalía Baltar
CELEHIS-Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen:

Se trata, en principio, de una descripción somera del funcionamiento de la publicación francesa y de las estrategias de escritura de de Angelis en ese marco para sugerir breves conexiones entre sus prácticas europeas y las que luego ejerció en el periodismo rioplatense durante el rosismo.

Palabras Clave: Pedro de Angelis – *Biographie Universelle* – 1821-1826.

La coincidencia se empeñó en desconcertar a la razón
Thorton Wilder, *El puente de San Luis rey*

Cuando observamos las individualidades de actores del pasado, vemos sus diferencias y admiramos el coraje ignorante con el que solemos soltar afirmaciones generales y taxativas acerca de una

época o de un grupo de hombres. Frente a los escritos de Pedro de Angelis, un letrado europeo que llega junto a su mujer a estas tierras rioplatenses, en medio de una crisis política que desestabilizada cualquier acuerdo previo –corría el final del año 26–, me pregunto por sus opciones evidentes –el pasado, el futuro– y por los aspectos de sus ideas que son producto de una posición, de la formación, de elecciones, de afinidades, de intereses.

¿Un pasado dudoso?

Desde su gabinete de trabajo, Pedro de Angelis, nacido en Nápoles en 1784, escribe artículos en París para la *Revue Encyclopédique*, la *Bibliographie Universelle* y la *Biographie Universelle et portative des contemporains*. Le pagan, desde luego, por esos artículos, y años después, en El Plata, cuando su camino esté insolublemente asociado a Juan Manuel de Rosas y al ejercicio del periodismo faciouso, su participación en estos grandes volúmenes informativos será el pie inicial para impugnar su fama. Nos decía un airado Esteban Echeverría que, además de “bromista y decidor de chistes, como dicen que es Ud” (1972: 170),

Usted vino a Buenos Aires de Europa con la reputación que hallaron por bien hacerle los que se interesaban en que les sirviese a sus miras. Como hombre de *estranjís*, no era difícil que aquel candoroso pueblo le creyese un pozo de ciencia... Se decía también que Ud. había sido colaborador de la *Revista encyclopédica* y de la *Biografía universal*, de París. (1972: 171).

Se expone la figura del crítico como autoconstrucción, de ningún modo comprobable, una construcción asentada en el rumor y

el discurso oral del propio sujeto: de reconocido erudito extranjero pasa a ser *autor (fabulador)* de su vida anterior al Plata a partir de relatos que él mismo contó y, al modo gongorino del sueño, autor de representaciones, sin testigos, la vida toda de De Angelis se imagina como un espejo sucio y dudoso.

No obstante, es sencillo comprobar que la exposición de la duda del poeta (“Se decía también...”) puede disolverse con consultar las publicaciones y, en efecto, observar allí las colaboraciones de De Angelis. Recorro, por un momento, la *Biografía universal* en los tomos de su primera aparición, 1821 a 1826.

Esta publicación, cuyo nombre completo es *Biografía universal antigua y moderna de Michaud*, tiene una primera etapa, llevada adelante por la familia Michaud, padre e hijo, de 52 tomos.¹ Se trata de un diccionario de autores, ordenados alfabéticamente. Según la misma mirada que luego tendrá Ricardo Rojas en la consumación de su *Historia de la literatura argentina* y que domina la construcción del discurso crítico de la época, los Michaud incluían sólo personalidades ya fallecidas; cuando se hizo cargo el hijo, tras la muerte de su padre, incluyó un artículo sobre éste, en 1821.² Posteriormente a la primera edición, aparecerá un suplemento, editado hasta 1863 y una segunda edición, de 1843 a 1863.

A lo largo de estas publicaciones se observa un doble movimiento respecto de las posiciones de los colaboradores. Por un lado, hay disparidad de criterios y juicios sobre de un mismo tema, lo que da cuenta de la libertad de expresión que motorizaba a los directores (Bénassy-Berling 1999: 1315 y ss.); por el otro, evidencia un rasgo contrarrevolucionario muy marcado, pues sus editores

fueron reacios a la experiencia de la Revolución Francesa y, de alguna forma, contamina el espíritu general del texto. Este es un dato que resulta de interés para pensar a de Angelis y sus empresas en el Río de la Plata. Más allá de que los editores otorgaran plena libertad a sus colaboradores para que opinaran lo que considerasen conveniente, coinciden con de Angelis en presentar reparos respecto de los avatares de la revolución y por ello creo que nuestro autor trabajó bastante en sintonía con sus propias ideas tanto en su etapa francesa como americana. Es decir, si bien presenta ciertas adaptaciones a las ideas de sus superiores no diría que fueran las dominantes y que ante la disparidad aparente de personajes como Rivadavia o Rosas habría que buscar la corriente de ideas comunes para ver las coincidencia con de Angelis. Por lo pronto, su raíz liberal no impidió que le horrorizara el caos de la revolución y, de alguna manera, este sentir resuena en su evaluación de las consecuencias de la revolución de mayo, hecho revestido de connotaciones negativas en el escritor napolitano.³

Las publicaciones de esta naturaleza eran muy leídas y difundidas, traducidas, copiadas y adaptadas, garantizando éxito comercial a sus editores, con sueldos adecuados para sus autores. Éstos no reseñaban cualquier autor sino que en general eran especialistas en algún tema, alguna lengua o género, en particular para el conjunto reseñado de autores franceses y autores italianos. Como señala Bénassy-Berling, la totalidad revela una excepcional erudición, aunque las intervenciones resulten sumamente desparejas (1999: 1314). Dentro de las que podríamos señalar como intervenciones de calidad aparecen las plumas de eruditos y científicos que se relacionaron con Bernardino Rivadavia: Cuvier, Humboldt y de Angelis, entre otros. En el caso de Pedro de Angelis, las publicaciones que yo he podido ver –y que no son todas– son reseñas de autores italianos, biógrafos, poetas, historiadores,

viajeros, académicos universitarios que ocuparon diversos cargos en las universidades italianas, todas estas muy antiguas, como se sabe. Dos aspectos más que me interesa retomar de Benassy-Berling es que, en el conjunto, lo universal está garantizado porque pese a que lo francés domina se incluyen personajes del viejo y del nuevo mundo, del occidente y del oriente, pero que, aún cuando hay una tendencia a revisar lo antiguo, la mayoría de los artículos se centran en personajes de actualidad (1999: 1315). Y, además, que el interés por la geografía, literatura e historia de América y España es inusual para la época y la mirada francesa del momento.

En síntesis, el diccionario es un compendio de necrológicas ampliadas, al modo de los “medallones” que hiciera tan famosos Groussac entre nosotros. Escribir artículos allí implicaba manejar el género biográfico como un instrumento de precisión.

Si recorremos estos comentarios, sacaremos varias conclusiones parciales de la actuación de Angelis en el periodismo rioplatense. En primer lugar, no había escrito sobre América pero había compartido saberes sobre la historia y la geografía de América que le permitieron pensarlas de una manera al menos diferente de los románticos, más en consonancia con una mirada continental que no local.⁴ Sostuvo una sociabilidad y un armado de redes personales y profesionales con naturalistas, filósofos y científicos de la época que imprimieron muchas de las imágenes y miradas sobre la magra ilustración rioplatense y la compartieron tanto con él como con Rivadavia: Aimé Bonpland, Destut de Tracy, Humbolt, entre otros. Como tantas otras empresas intelectuales, la *Biographie* fue un medio de difusión de ciertas ideas y, además, un mecanismo de referencia para sus autores, que solventó sus reputaciones. En contrario con el comentario de Echeverría, haber escrito en esta publicación garantizó a Angelis

una línea fundamental en su currículum para ser contratado por Rivadavia.

Y acá tenemos otro punto a considerar. ¿Qué conocimiento había de este tipo de publicaciones en el Plata? Por mucho tiempo pensé, bajo el influjo de Esteban Echeverría, que, en efecto, estas publicaciones generales eran conocidas sólo por quienes hablaban en la tertulia y la fama que los propios rumores divulgados por Pedro se creaba allí. Sin embargo, he comprobado que estas publicaciones eran no sólo bien conocidas en el Plata sino que formaban parte de la lectura de la época. Un rápido examen por el catálogo de la biblioteca personal de Bernardino Rivadavia nos permite comprobar el universo de lecturas que era esperable poseer en su tiempo y que fue compartido con los letrados y técnicos que contrató en Europa. Por un lado, tenemos la variedad lingüística: libros en francés, latín, inglés, italiano, alemán. Por otro lado, tenemos el carácter misceláneo de los temas; en la biblioteca de Rivadavia hay lugar para la filosofía, la administración pública, la economía, los diarios de viaje, las memorias, investigaciones geográficas, botánicas y físicas. Otra entrada registra el interés sumo por las obras generales: atlas, enciclopedias, las colecciones biográficas, los compendios de periódicos. Toda esta variedad compendia un interés ulterior por los estudios de las ciencias naturales, la geografía y la economía y, en menor medida, hay lugar para la literatura. Por ejemplo, un texto paradigmático para la formación de la literatura romántica, el poema *Childe Harold's Pilgrimage* de Lord Byron o un antiguo best seller, el *Voyages d'Anacarsis*, aquel libro de cabecera de Charles Bovary (Ginzburg 2010). Dentro de todo este material, la *Biographie Universelle* ocupa un lugar privilegiado, con sus 40 tomos iniciales.⁵

En conclusión, la actuación de Angelis en estos tomos posibilitó su visibilización en el espacio académico y social en el que Rivadavia estaba buscando expertos para importar a su Parnaso americano. Ante Rivadavia, aparecía de Angelis, como un colaborador de una revista prestigiosa, exitosa y muy divulgada tanto en Europa como en América. No hay rumor, sino lectura y escritura.

Una biografía tipo y una práctica de escritura

La Biblioteca de París concede al polígrafo una escueta biografía en la que consigna que es un autor *argentino* nacido en Nápoles y cuya actividad pública comienza en el año 1821 en París como periodista. En efecto, entre 1821 y 1826, de Angelis escribe numerosos artículos en la *Biografía*, que nada tienen que ver con el periódico farragoso que emprenderá después en Buenos Aires sino que cada artículo es la entrada de un diccionario. Habrá, por lo menos, que matizar tal afirmación: según me parece, escribir en la *Biographie* no era hacer propiamente periodismo; sin embargo, cuando de Angelis comienza a ejercerlo acá, traslada los procedimientos aprendidos durante esa práctica de escritura continua.

La *Biographie Universelle*, cuyo editor es, como dijimos, L. Gabriel Michaud, “librero-editor”, aparece bajo el influjo todavía fuerte del enciclopedismo. Vemos que un epígrafe de Voltaire precede toda la colección de los primeros 40 tomos. He encontrado a de Angelis escribiendo bajo la signatura “A-g-s” y, por las entradas que he podido leer, sus biografías abordan personajes italianos desde el medioevo al siglo XIX con actuaciones predominantes, amén de que fueran curas, abogados, arquitectos, plagiarios, etc. en el ámbito de los estudios gramaticales y filológicos. El modelo

biográfico es bastante fijo y no parece estar atado al presente o a la reputación presente, como sucederá después con entradas similares en la *Biblioteca* de Paul Groussac. Este, en la escritura de esas biografías-medallones –menos extensas que las escritas por de Angelis, las que iban de una columna a varias páginas– se holgaba armando y desarmando reputaciones, ejecutando, al modo de un dios abyecto, juicios sobre la vida y las obras de sus colaboradores, vivos o muertos. Aquí, los *auteurs*, como son llamados al inicio de cada tomo –en el cual se listan y aclaran las iniciales que aparecerán en los artículos– presentan a los personajes desde una distancia informativa, aunque estableciendo sus opiniones y juicios, muchas veces dramáticos. Como podemos ver, el subtítulo de la publicación establece que se trata de una historia de hombres de letras, de su vida pública y privada, de sus escritos, pero también de sus acciones, talentos, virtudes y crímenes. Es decir, hay una gran amalgama entre la esfera del hombre y de las letras, una idea de totalidad del mundo a biografiar, pero, a diferencia de otro importante diccionario de autores en Argentina, como lo fue el de Vicente Cutolo, ya del siglo XX, la *Biographie* se limita a incluir reseñas de autores que han brillado en el mundo de las letras, no en el mundo social y político –como hará Cutolo o Groussac–.

La *Biographie* conserva los rasgos de la ilustración enciclopédica y su editor parece perseguir los mismos propósitos comerciales de aquella. Por supuesto, es una modalidad de largo aliento, ya que cada tomo encierra apenas alguna inicial. Tranquilamente pueden seguirse con ella los avatares de ediciones, corregidas, modernizadas, aumentadas, depuradas, al modo en que Robert Darnton estudia la *Enciclopedia* porque, en efecto, es una publicación que pasa de dueño y editor –pero conserva el nombre

de aquél— y con ediciones que se multiplicarán a lo largo de los años.

Hay, como se estilaba en la época, algunas entradas firmadas por Z, anónimo; cada reseña es altamente explicativa y narrativa, no sólo una mera enumeración de datos. Sus autores son definidos en la portada de cada tomo como “una sociedad de gentes de letras y de saber”, por lo que cierran sobre biógrafos y biografiados un mundo común. Las entradas dejan entrever el ámbito de lo hablado en francés, una vez más, aunque protagonistas puedan ser tanto condes polacos, letrados prusianos, científicos milaneses como parisinos o normandos. Este tipo de enciclopedias entra en un conjunto de empresas semejantes como la *Biographie universelle de musicien* o la *Nécrologie des hommes célèbres de France* publicada desde hacía 50 años. En todas se advierte el límite disciplinar del adjetivo “universal”.

De las muchas biografías que publicó en poco tiempo Pedro de Angelis, resumo acá las prácticas de escritura que se desarrollan en las que aparecen en el primer tomo de 1821. ¿Quiénes son los reseñados? Italianos. Como dato curioso, los biografiados tienen algunos puntos en común con la propia historia de de Angelis y en los meros datos se filtran los comentarios evaluativos de este. Tomo una biografía a modo de ejemplo.

Salvator Spiriti fue un biógrafo nacido en Cosenza (Calabria) en 1712, maestro de nobles en Nápoles (como de Angelis); luego de unos años volvió a su pueblo y retomó allí las actividades académicas en la escuela fundada por Parrhasius, escuela “que había decaído gracias a la negligencia de sus sucesores”.⁶ Aparece, más tarde, en la capital para defenderse de una calumnia (destino

de Angelis, vivir leyendo calumnias de sí) y tras un proceso del que sale indemne, termina por consejero de la cámara real de Santa Clara (como le pasó a Angelis, asesorando en política internacional a Rosas). Vive largo tiempo de sus honores. De Angelis presenta, a continuación, los escritos, numerados, con pequeños comentarios. *Memorias de los escritores consentinos*, Nápoles, 1750 (género que abordará una y otra vez de Angelis en el Plata). Analiza el formato del texto que sigue el orden cronológico de los 119 poetas reseñados y comenta “que nos parece el más favorable para trazar el catálogo de la literatura particular de un pueblo”: viene precedido por una memoria histórica sobre la academia cosentina, “acompañada de objetivos y tablas temáticas”; un canto poético en honor al nacimiento de Felipe de Borbón, Príncipe Real de las dos Sicilias (en alguna ocasión, hemos visto cómo de Angelis hace uso del panegírico laudatorio para Rosas u otros). Una traducción del latín al italiano no podía faltar, precedida por un discurso del traductor más un ensayo propio “sobre la naturaleza y el instinto de los perros con las indicaciones para remediar sus males”; poemas, observaciones, documentos (una carta de Roma que derogó los edictos del Duque de Parma, en 1768), una respuesta a una obra sobre los derechos de los sacerdotes a conquistar y poseer bienes materiales, etc.

Además de las sorprendentes coincidencias entre las vidas de los personajes y el propio de Angelis, podríamos ver allí no tanto una mera casualidad sino los rasgos de un hombre de letras que todavía va a funcionar en la figura de Angelis, al menos en una de sus caras, en el temprano siglo XIX rioplatense y, por otro lado, una experiencia de escritura que seguirá practicándose en la prensa periódica, aun cuando no provenga de esta específicamente. El hombre de letras será un polígrafo, que busque vincularse con espacios de poder; trabajará en colaboración con otros, en una red

de alianzas personales, intelectuales, comerciales; la inestabilidad gobernará sus días y el acercamiento constante al poder será un anhelo más asociado con la supervivencia que con las ideas propias. De Angelis, en particular, creará, en Argentina, un escenario de escritura periódica, más asociado con la *Biographie* y con el tipo de autor incluido allí que con las directrices del periodismo moderno –aunque este estará de todas maneras presente en varias publicaciones: memorias, recopilaciones, archivos, biografías, resúmenes de otros periódicos, etc. En ese periodismo habrá lugar para los paratextos en los que de Angelis se ha especializado: prospectos, biografías, comentarios preliminares, notas al pie, traducciones y todo tipo de marcas bibliófilas.

Fuente

Biographie Universelle ancienne et moderne de Michaud ou Histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes. París: Michaud, 1821 – 1826.

Referencias bibliográficas

- Abbamonte, Giancarlo (2015). “Naples: a Poet’s city. Attitudes towards Statius and Virgil in the Fifteenth Century”. En Hughes, Jessica y Claudio Buongiovanni, *Remembering Parthenope: the receptions of classical Naples from Antiquity to the present*. Oxford University Press, 170-187.
- Bénassy-Berling, Maria Celine (1999). “La literatura española e hispanoamericana en la *Biographie Universelle ancienne et moderne de Michaud*”. *Anales de literatura hispanoamericana*, 28: 1313-1320.
- Ginzburg, Carlo (2010). “Anacharsis interroga a los indígenas. Una nueva lectura de un viejo best seller”. En *El hilo y las huellas, lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. México: Fondo de Cultura Económica, 197 -217.
- Echverría, Esteban (1972). *Obras completas*. Buenos Aires: ediciones Zamora [1842].
- Salvioni Amanda (2014). “Pedro de Angelis y las primeras ediciones modernas de textos coloniales rioplatenses”. En Cristina Iglesia y Loreley El Jaber (2014), *Historia crítica de la literatura argentina. Tomo 1. Una patria literaria*. Buenos Aires: Emecé, 463-493. [1842].

Notas

- 1 Sigo, en este punto, los datos que aporta Bénassy- Berling en su estudio sobre la literatura hispánica en la *Biografía universal* (1999).
- 2 Este rasgo se cuestionará y quebrará en el caso argentino, con la aparición de *Contorno* en los años 50 del siglo XX, cuando sus editores deciden lanzar un homenaje a Ezequiel Martínez Estrada, entonces vivo.
- 3 De alguna manera esto lo pone en consonancia con la mirada de Juan Manuel de Rosas y su lema “Orden y virtud”. En la correspondencia privada, de Angelis más de una vez ponderará las políticas rosistas tendientes a establecer y preservar un orden, en particular porque el espíritu comercial de Angelis le hacía ver con claridad que los tiempos de paz eran más propicios para sus emprendimientos editoriales que los de la guerra.
- 4 Amanda Salvioni se ocupa de estudiar los elementos de la formación de Angelis en el marco de la ilustración en Nápoles. Frente a la necesidad de “olvido” de la historia prerrevolucionaria propia de la generación romántica, de Angelis opone el interés por ese espacio del pasado. La *Colección*, entonces, fue un paso de irrupción de la mirada histórica en el Plata, una irrupción particular y personal, dotada de “una tradición más cercana al pensamiento histórico italiano meridional que al americanismo dieciochesco, al enciclopedismo francés o al colecciónismo erudito hispánico, se encuentran muy lejos del ideario del historicismo romántico” (2014: 464). Examinando el entramado textual de Angelis no sé hasta qué punto estaba, sin embargo, un poco más cerca de las directrices del historicismo romántico de lo que Salvioni supone, pero lo cierto es que, como ella afirma, la figura profesional del escritor napolitano, “se vincula con la tradición filosófica de la Ilustración napolitana, renovada por los influjos del pensamiento septentrional y francés, luego de la ocupación bonapartista del sur de Italia, y se alimenta del impulso nacionalista de los movimientos independentistas que estallarían en los años inmediatamente posteriores a la aventura napoleónica en la península (2014: 467).
- 5 Rivadavia sale de Buenos Aires en 1827, de modo que es probable que no completara la colección.
- 6 El texto completo está, desde luego, en francés. Traduzco un poco libremente de la fuente francesa. El poeta Parrhasius había fundado la academia en Nápoles durante los reinados de los príncipes aragoneses. En el siglo XVI sobrevino la decadencia de la escuela, junto con la caída generalizada de lo estético en la región. Es muy sugestivo pensar, de todas maneras, en la distancia cultural de Angelis, un sujeto culto, formado en una zona del globo en la que la tradición clásica no podía ser más fuerte, pudo tener con los románticos argentinos. Diría que es una distancia dramática en el sentido agónico del término. Sobre Parrhasius, puede leerse con provecho Giancarlo Abbamonte (2015).

“Las formas ligeras del drama”: J. B. Alberdi como dramaturgo y crítico teatral

Milena Bracciale Escalada

CONICET-CELEHIS-Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen:

El presente trabajo propone un recorrido por una serie de textos bastante olvidados de la producción alberdiana. Nos referimos a aquellos vinculados a su quehacer teatral. Así, proponemos abordar dos obras teatrales de su autoría –*La Revolución de Mayo* y *El gigante amapolas*–, y algunos escritos en los que como “cronista teatral” elabora su visión estética y política acerca del género en cuestión, al construirse como crítico de otros espectáculos teatrales que circulan en la época. Nos interesa detenernos en la concepción alberdiana del género teatral y en la construcción del teatro como espacio de polémica.

Palabras Clave: Alberdi – teatro – Romanticismo – *La revolución de Mayo* – *El gigante Amapolas*.

Alquimia pura, rara aleación de poesía y acción,
la dramaturgia es –como aquella– metáfora en sí misma, y su
método, su saber, una forma –modestísima– de la utopía.
Mauricio Kartun

Entre las múltiples actividades que desempeñó Juan Bautista Alberdi durante su vida hay un aspecto que parece haber sido de gran interés para su persona –tal como lo manifiesta la recurrencia de este tema en varios de sus escritos– pero que, frente a la gran atención que otros elementos de su obra han suscitado, ha quedado, prácticamente, en el olvido. Nos referimos a su quehacer teatral, que incluye no sólo el uso de múltiples estrategias dramáticas en varios de sus textos, sino también dos obras teatrales propiamente dichas y una considerable cantidad de escritos relativos a este arte en la prensa de la época y en prólogos, epígrafes y/o epílogos que en forma paratextual justifican su escritura dramática, a la vez que se construyen como espacios de polémica en los que Alberdi sienta “las bases” de su concepción estético-política acerca del teatro.

En 1839 Alberdi escribe y publica *La revolución de Mayo* (1953: 61-129). El proyecto inicial consta de cuatro partes, tal como el autor lo expresa en la primera página: “Crónica dramática en cuatro partes a saber: Primera- La opresión. Segunda- El 24, o la conspiración. Tercera- El 25, o la revolución. Cuarta- La restauración” (1953: 61). Sin embargo, Alberdi sólo escribe dos de esas partes, la segunda y la tercera. Por esta razón, la crítica suele considerar que se trata de una obra inconclusa, puesto que no cumple con el plan original propuesto por el escritor. Pese a ello, resulta factible sostener que los dos actos escritos poseen una unidad de sentido que permite leer la pieza dramática como algo completo. Es decir que si no existiera la advertencia inicial de Alberdi en la que se plantea el proyecto de las cuatro partes, la obra no sería considerada incompleta porque no se muestra como tal y, de hecho, podemos argüir que el propio Alberdi una vez escritas las dos partes que editó consideró que ésta no requería más adiciones y por dicha razón nunca más le agregó esas secciones originalmente prometidas.

Desde nuestra perspectiva, a pesar de esa supuesta falta, el texto puede ser considerado como una unidad en la que no quedan cabos sueltos y que –como se observa a través de sus didascalías– tiene elocuentes marcas de representatividad (definición de espacios, separación en escenas, marcas temporales, entre otras). Por la misma época, Alberdi escribe también *El Gigante Amapolas y sus formidables enemigos o sea fastos dramáticos de una guerra memorable* (1990), a la que subtitula “Peti-Pieza Cómica en un acto” (1990: 93), y que fue escrita, del mismo modo que la anterior, en pleno exilio político.

La hipótesis que vertebría estas páginas sostiene que puesto que Alberdi considera al teatro un arte subsidiario de la política – como lo es, por otra parte, todo el arte de la época para la élite letrada–, estas dos piezas se construyen como espacios polémicos de ideas con propósitos estrictamente didácticos y ejemplificadores. Ahora bien, las polémicas planteadas poseen un oponente concreto contra el que se lucha y contra el que hay que alertar a las masas analfabetas. Cuando la temática abordada en sus dramas remite al contexto inmediato de su producción, Alberdi se aleja de una representación “realista” y utiliza como estrategias dramáticas la alusión, la alegoría y el absurdo, mientras que cuando la trama propuesta está lejana en el tiempo en relación con su contexto de producción y recepción, la obra pierde en alusiones y referencias alegóricas y se vuelve no sólo más “realista” sino que incluso los nombres de los personajes se corresponden con los nombres de las personas de existencia empírica que estos personajes representan. Así, mientras que la figura de Rosas sólo aparece aludida a través del “Gigante Amapolas”, en La Revolución de Mayo interactúan Moreno, Castelli, Saavedra, Paso, Larrea y otros miembros de la Primera Junta. Es decir que a mayor distancia mayor “realismo”. Esto responde a varias razones. La primera y más obvia son la

censura y la persecución propias del régimen rosista. La segunda se relaciona directamente con la concepción teatral del autor y responde a la idea de que determinados temas exigen seriedad y, por lo tanto, lo más conveniente es otorgarles el tono más solemne posible. En la Nota que cierra *La Revolución de Mayo*, dice Alberdi: “Se ha considerado como poco respetuoso a la *Revolución de Mayo* y a sus grandes hombres, el que se les haya tratado en las formas ligeras del drama” (Alberdi 1953: 125), por lo que queda demostrado que el empleo de este género es de por sí puesto en duda, ya que lo que se considera literario es estrictamente la poesía mientras que todo lo demás cabe, para la alta cultura, bajo el amplio velo del cuestionamiento. Más desvalorizado resulta esto si al género dramático se le suma el humor, tal como ocurre en *El Gigante Amapolas...*, razón por la cual Alberdi la denomina “peti-pieza”, no tanto porque sea breve sino porque no llega siquiera al rango de obra a causa de su carácter satírico. Paradójicamente, si alguien recuerda a Alberdi en su labor de dramaturgo lo hace precisamente a partir de *El Gigante Amapolas...*, pues allí el autor muestra un gran y precoz conocimiento de la escena y de las estrategias de representación (precoz, porque era joven pero, sobre todo, por el tipo de teatro que se hacía en la época). Tanto es así que muchos de los procedimientos empleados por Alberdi en la pieza serán paradigmáticos en el futuro teatro del absurdo, gestado más de un siglo después.

Nuestra propuesta reside, entonces, en rastrear y caracterizar los principios estéticos que Alberdi posee sobre el teatro a partir de prólogos, epílogos, epígrafes, notas periodísticas y críticas de espectáculos, así como también observar cómo se manifiestan estos principios en las dos obras teatrales de su autoría ya mencionadas.

Alberdi como crítico teatral

Tal como explica Martín Rodríguez (2005), la crítica teatral durante el período de producción de Juan Bautista Alberdi no existía como una actividad especializada sino que era ejercida por cronistas que no se dedicaban exclusivamente a ello. Entre estos cronistas, se destacan Mitre y Alberdi –también dramaturgos– y hasta el propio Sarmiento.

Por su parte, Klaus Gallo (2005) demuestra cómo el entorno rivadaviano impulsó la propagación del teatro, “ya que consideraba útil este tipo de instancia para comunicar sus principales políticas a una sociedad que aún ostentaba altos índices de analfabetismo” (Gallo 2005: 121). Así, en 1817 se creó en Buenos Aires la Sociedad del Buen Gusto del Teatro, a través de la cual se percibe no sólo la visión utilitaria de este género, en tanto sirve para transmitir ideas, en ese entonces asociadas a la Ilustración; sino también su afán moralizante, puesto que dado su carácter de “escuela de costumbres” el teatro debía funcionar como modelo a seguir. De esta forma, los vocablos “escuela”, “maestro”, “disciplina”, “instrumento”, “pedagogía”, “moral” aparecen tempranamente vinculados al quehacer dramático en el Río de La Plata. Gallo demuestra qué importancia tenía el teatro en aquel período, al destacar el ejemplo de un diario oficialista que tomaba como principal fuente de muestreo para medir la aceptación de la reforma eclesiástica de 1822 las reacciones del público durante una obra teatral (Gallo 2005: 125). Del mismo modo, señala como evidencia de esta importancia la preocupación que el avance de este arte provoca en los opositores al gobierno, pues estos coinciden también en afirmar el poder y la efectividad que el teatro tiene por sobre los espectadores.

Sin una crítica teatral especializada y con los actores ocupando uno de los últimos escalafones sociales, los cronistas teatrales se encargan de reprender o felicitar la labor de tal o cual intérprete, en tanto ésta coincida o no con los propósitos del grupo que estos cronistas representan. Así, la labor cómica suele ser fuertemente reprendida pues exhibe un uso desmesurado del cuerpo que es considerado inmoral y de mal gusto, a pesar de cautivar de manera singular la atención del público.

Esta asociación entre drama y uso político continúa también en la generación romántica. Tanto en la época rivadaviana como aquí, la preocupación por forjar un teatro nacional comienza a aparecer. En los años '20, este objetivo está puesto en Juan Cruz Varela, el poeta rivadaviano por excelencia. En los '30, Alberdi señala que "una de las condiciones (...) de la nacionalidad del teatro es la nacionalidad de los actores, que deben hallarse penetrados del espíritu del pueblo, cuyas ideas y pasiones están destinadas a expresar sobre las tablas" (1945: 212). En este sentido, resalta la labor del actor Juan Aurelio Casacuberta quien con "su doble influencia moral e intelectual" guía a los jóvenes que se inician en el quehacer teatral hacia un "progreso saludable". A propósito de la representación en Buenos Aires del melodrama *Marino Faliero* de Casimiro Delavigne, Alberdi escribe una crítica en la que señala que "Delavigne no es tan nuevo como se cree" (1945: 232) y que, además, este autor "ha adulterado la historia: en calidad de poeta dramático no tenía tal derecho: el poeta debe traducir, agrandar el hecho histórico, pero no depravarlo" (1945: 233). Así, da pruebas de que desde su perspectiva no todo lo extranjero es recomendable, de que hay que alertar y enseñar a distinguir entre el arte viejo y el verdaderamente nuevo –estamos en plena eclosión romántica en Buenos Aires– e insiste en que "el teatro debe ser esencialmente nacional" (1945: 235), a la vez que le exige una relación directa con

el hecho histórico que representa. El uso del verbo “traducir” apunta directamente al objetivo de educar al espectador. El autor debe “traducir” el hecho histórico para que sea asequible para el público; sólo así, el teatro cumplirá fielmente su función de ser instrumento de comunicación. Sin embargo, su afán de crítica es lo suficientemente audaz para señalar también los errores de Víctor Hugo. En “Bellezas de Víctor Hugo” (1945: 259-263), Alberdi reproduce en forma textual la segunda escena del primer acto de *Hernani* y señala “la gracia inefable y pura de este gran estilo” (1945: 261), del mismo modo que añora que los jóvenes que posean el deseo de escribir lean como modelos a los franceses y no a los españoles como Cervantes o Jovellanos. Pero, añade:

...que la gracia de la forma no siempre nos haga aceptar el fondo. Yo me levanto contra la tendencia social de este trozo. ¿Es un modelo de firmeza lo que nos ofrece en él? No estoy por una firmeza semejante: no quiero que la firmeza de una joven honesta llegue a punto de arrastrarla, a despecho de sus padres, de la sociedad, de su bienestar y el de sus hijos, a ligar sus destinos a los de un bandido oscuro (1945: 261).

Como se observa, la concepción moral y ejemplar que Alberdi posee del teatro no le permite aceptar que una joven honesta se enamore, irracional, imprudente, ciega, estúpida y caprichosamente –como él mismo describe este amor más adelante–, y rechace a un duque por un bandido. La dama que pretenda alcanzar rangos de dignidad y de decoro, debe indagar si su amante posee “buen genio, opinión, moralidad, bienes, educación” (1945: 262). Existe la creencia de que lo que el espectador ve en la escena será reproducido en su vida cotidiana. Así, a través de este ejemplo, Alberdi aboga por una apuesta nacional del romanticismo – una

prueba más de que aquí el romanticismo no es sólo un epifenómeno europeo sino que posee sus caracteres propios–, al sostener que

todos los escritores de la escuela llamada romántica: gravita a lo pasado en vez de impulsar al porvenir” mientras nosotros “necesitamos la idealización de un mundo más bello y no más defectuoso del que conocemos. Queremos una literatura profética del porvenir, y no llorona del pasado (1945: 262-3).

Ahora bien, esta postura alberdiana puede resultar contradictoria si se tiene en cuenta la polémica que se observa en su artículo “‘El Nacional’ a ‘La Revista’” (1913), en el que Alberdi responde como representante de los escritores del pueblo, los de *El Nacional*, frente a los escritores del gobierno, los de *La Revista*. Allí, censura la suspensión de un drama que ya había sido anunciado y que fue prohibido por el gobierno horas antes del estreno por “moralidad pública” (1913: 420). Explícitamente, señala que “todos los sistemas están de acuerdo en que el arte dramático tiene un fin moral. Pero en lo que todos no están de acuerdo, es en el modo de desempeñar esta misión de moralización” (1913: 421). Alberdi explica que para el sistema que domina en ese momento, es decir, el romanticismo, puede alcanzarse ese fin moral también a través de la idealización de la fealdad y del vicio, y agrega: “Los ojos del pueblo son más fuertes de lo que se cree... Los cuadros horribles del drama no son presentados al público como modelo de imitación, sino como tipos de horror, que se debe huir, que se debe detestar” (1913: 421). Aunque resulte llamativo, ambas críticas teatrales corresponden al mismo año: 1838. Pero la de *Hernani* fue escrita en enero mientras que ésta en diciembre. Probablemente, experimentar en Montevideo –espacio que representa la libertad, en tanto alberga a los exiliados porteños– la prohibición, la censura, la falta de libertad produjo en Alberdi una transformación en su modo de

asumir la función social del teatro, del mismo modo que produjo una evolución en su concepción del público, que si bien es analfabeto e iletrado no por eso es tan llanamente ingenuo de imitar todo lo que ve sobre un escenario. Esta transformación se produce cuando el autor siente peligrar la libertad de pensamiento. Así, afirma:

Más que la defensa de Margarita de Borgoña (...) nuestra intención al desaprobar la medida del ministerio, fué la de manifestar que no somos amigos de ver ingerirse al poder en un terreno que pertenece enteramente al pensamiento libre. La libertad del teatro, es una fase de la libertad del pensamiento. El teatro, como la prensa, es un medio de publicidad de la ideas, y como ellas quiere ser libre é inviolable. El drama no es más que el pensamiento puesto en acción; y si el poder no puede estorbar el libre curso del pensamiento escrito, menos lo puede el pensamiento representado [sic]. (1913: 422).

La polémica sigue hasta febrero de 1839. Para ese entonces, Alberdi sostiene que

en pueblos como los nuestros, donde el desarrollo intelectual es casi nulo (...) la influencia del drama es (...) débil, ineficaz, superficial (...) en la mejora de las costumbres y la moral del país. Lo que es eficaz (...) es el ejemplo práctico de la moralidad de los mandatarios, de los magistrados (1913: 427).

Alberdi dramaturgo

Vayamos al examen de las obras teatrales. Tanto en *La Revolución de Mayo* como en *El Gigante Amapolas* sobresale la presencia de

paratextos que funcionan no sólo como indicadores de lectura sino también como espacios de polémica en los que se explicitan los principios estéticos que sostienen su escritura y se justifica la elección del género dramático. Hay dos elementos centrales que resultan recurrentes: la insistencia en la verdad de lo que se está presentando y el afán ejemplificador. En *El Gigante Amapolas* se anteponen cuatro epígrafes que se emplean, en términos del autor, como prefacios. En tres de esos cuatro, aparece la palabra “verdad”:

–Que me ahorquen si digo que no esté lleno de verdad en el fondo. –Cansado de hacer concesiones estériles a los hombres públicos hoy quiero hacerlas a la verdad (...). –A ver si enseñando a conocer la verdad de las cosas sucedidas, se aprende a despreciar el poder quimérico de la opresión. (1990: 95)

Como explicitó Alberdi a propósito de la obra de Delavigne, la verdad histórica no puede “adulterarse”, sólo puede “agrandarse”, “traducirse”. Sobre eso insiste también en *La Revolución de Mayo*, en un amplio prefacio y una Nota final en la que Alberdi expresa su posición no sólo estética sino también política. Pese a ello, su postura no es ingenua, porque el hecho de que la verdad no aparezca tergiversada no implica que en la obra, como constructo ficcional, no se empleen elementos, como él va a denominar, de “fantasía”. Así, sostiene: “No se puede decir que esta crónica sea toda verdadera ni toda falsa. A ser pura realidad, no se habría apellidado dramática; y si hubiera sido estrictamente fantástica no se hubiera titulado crónica” (1953: 125). El vínculo entre acontecimiento histórico y texto teatral queda de manifiesto también en los epígrafes. Ambas obras llevan en sus subtítulos la referencia a una cronología de hechos que se relacionan con el contexto. Así, *La Revolución de Mayo* es, como ya vimos en la cita precedente, una “Crónica Dramática en cuatro partes” mientras que *El Gigante*

Amapolas presenta los “Fastos Dramáticos de una Guerra Memorable”. Además del cruce genérico, propio del romanticismo, se observan los hechos históricos presentados en forma de drama. Esto da cuenta de la confianza que Alberdi posee en el género, ya que ésta, en palabras del autor: “era la mejor forma para iniciar en las cosas serias, a las inteligencias ligeras y poco capaces de atención intensa (...) Nada más, pues, que con esta mira de utilidad política ha sido concebido y desempeñado” (1953: 125-6). Estas aclaraciones pueden leerse al final de La Revolución de Mayo y esto, que de todas maneras es aplicable a El Gigante Amapolas, ocurre de este modo porque, como ya hemos mencionado, el tema de la Revolución patria es lo suficientemente serio como para requerir la justificación del uso de un género, para la época, menor. Sin embargo, Alberdi, a pesar de conocer de antemano las posibles críticas a este respecto, insiste en escribir en este formato porque confía en que es la mejor manera de educar a las masas. Del mismo modo, aparece justificado el uso de la sátira para hablar de Rosas. Aunque en este caso la obra no requiera de prefacios ni de notas finales, porque la temática en cuestión permite mayores deslices puesto que la tiranía no exige el mismo respeto que el quehacer de los revolucionarios.

En el caso de La Revolución de Mayo, la obra está “dedicada a los revolucionarios de Río Grande”. De esta manera, a casi treinta años de nuestra Revolución, Alberdi ve en los hechos acontecidos en Brasil un movimiento que recupera nuestra “gesta nacional” y que hay que celebrar como tal en tanto conciencia americana. El sujeto que aparece en este texto inicial es un yo que conoce, que ha oído, visto y comprendido lo que ocurre, y por ello se pronuncia. Su capacidad de comprensión, superior al de la gran mayoría, se evidencia en esta dedicatoria que rodea la pieza teatral y la convierte en parte de una polémica:

La insurrección del Río Grande no es más que el desenvolvimiento más reciente del movimiento de Mayo, un resultado necesario de 1810, un paso más de la revolución americana, la última conquista del principio regenerador del nuevo mundo, la consecuencia más moderna de los trabajos comenzados por Moreno y completados por Bolívar (...) Es de necesidad concederle esta filiación (...) ¡Vergüenza es y culpa inexcusable para los gobiernos americanos, que hayan presenciado la exaltación de una República en el seno de un Imperio con indiferencia tan triste, y hayan podido abstenerse de saludarla con aplausos ruidosos desde su primera aparición! (1953: 64-5)

Esta obra teatral surge, entonces, como rechazo de la indiferencia ante este acontecimiento histórico. Estos “recuerdos imperfectos de nuestra revolución de mayo” (1953: 67), se erigen como “espejo”, como “analogía” para que los revolucionarios de Río Grande se sientan identificados. La *falsa humilitas* abunda hacia el final del prefacio, donde Alberdi agrega: “yo no conozco otro sentimiento que el de no encontrarme combatiendo en medio de vosotros” (1953: 67). Y ésta es, precisamente, la forma en la que Alberdi combate: a través de la palabra, creando espacios de difusión de ideas en los que el yo polemiza con la propia élite –en el prefacio y en la Nota final– pero, a la vez, se dirige al pueblo, en la obra propiamente dicha. Esta pieza que al principio se presenta sólo como “espejo” para acompañar a los miembros del levantamiento de Río Grande, en la Nota final adquiere también otra funcionalidad: “Faltaba un escrito de esta especie para difundir en las nuevas generaciones y en el común de las gentes el conocimiento de nuestra Revolución” (1953: 126). Recordemos, a propósito de esto, que la Revolución de Mayo funciona como punto de partida para la generación romántica, que cree que el impulso inicial de los

revolucionarios ha sido traicionado por la generación anterior a ellos, los unitarios rivadavianos, por lo que estos se proponen recuperar aquel acontecimiento y sumarle a la libertad política que aquellos consiguieron la emancipación definitiva, desarraigándose de toda influencia española en la literatura, en el pensamiento, en las ideas. Llama la atención la anticipación que Alberdi hace de las futuras críticas que cree que va a recibir y, desde nuestra perspectiva, esto se vincula directamente a la calidad “seria”, “solemne” que el tema elegido exige. Alberdi ya sabe que le van a cuestionar el uso del género y lo van a acusar de no ser completamente veraz y, por ello, a pesar de remarcar que utilizó como fuentes las memorias y las actas, agrega:

A pintarla, pues, en su realidad, hubiese salido descolorida y marchita la pintura, como son por su naturaleza los sucesos parlamentarios, que se pasan sin lucha, sin combate (...) Baste decir que el 25 de Mayo no se quemó un gramo de pólvora ni se desenvainó una espada (1953: 126).

A través de estas palabras, Alberdi da cuenta tempranamente de una conciencia acerca de la importancia de la ficción y del rol que ésta ocupa en la captación del lector/espectador. En otros términos, esto no es tergiversar la verdad, sino crear.

A modo de conclusión

Todos estos paratextos y espacios de polémica aparecen reducidos en *El Gigante Amapolas*, aunque no por eso son inexistentes. En los epígrafes que mencionábamos más arriba, quedó expuesto cómo Alberdi se muestra nuevamente polémico y, en la obra en sí, se observa cómo discute con sus propios partidarios en tanto la lucha

que se está ejerciendo contra Rosas se vislumbra absurda y poco efectiva, pues priman los intereses personales y el temor, por sobre el objetivo común de combatir la tiranía. En esta pieza, Alberdi debe emplear las alusiones, las metáforas y las alegorías porque el referente es inmediato pero, además, puede hacerlo porque no se trata de un tema “históricamente consagrado” como ocurre con la Revolución. En este sentido, podemos argüir que al poseer mayor libertad y menos prejuicio con respecto a las críticas, Alberdi se muestra aquí con una conciencia aún mayor del funcionamiento del drama y se permite hacer reír a la vez que utiliza esta estrategia como herramienta para la persuasión y la movilización. Rosas y su séquito no merecen el respeto que exigen Moreno, Paso, Castelli o Saavedra, por lo que la sátira resulta posible. Así, gracias a esta libertad con la que se mueve Alberdi en esta obra, tenemos una pieza teatral que resulta insoslayable y de alto valor para la evolución de nuestro teatro, a pesar de que aún no se había gestado el teatro nacional propiamente dicho.¹

En síntesis, entre la vasta producción alberdiana, el quehacer dramático en todas sus manifestaciones (obras teatrales, críticas, supuestos teóricos del género) ocupa un lugar de relevancia en tanto se manifiesta como un eje de interés recurrente por parte del autor. En todos los casos, la visión es primordialmente utilitaria y el tema teatral da lugar a la creación de espacios de polémica en los que el yo se construye como un sujeto cognoscente y capaz de distinguir entre lo correcto y lo incorrecto. Se muestra cerca del romanticismo, como miembro de la joven generación que promulga lo nuevo, pero no duda tampoco en cuestionar una pieza de Víctor Hugo, pues su posición privilegiada le permiten “iluminar” ciertos aspectos que considera “oscuros”. Del mismo modo, si la polémica lo requiere, exhibe argumentos contradictorios en uno y otro texto.

En sus propias palabras: “Escribimos siempre para la ideas, no para el arte: anhelamos a tener razón, no a tener gracia. Cuando hemos sido comprendidos, hemos alcanzado todo lo que queríamos” (1953: 127). De esta manera, el drama, a pesar de presentar una “forma ligera”, resulta, en más de una oportunidad, útil para tal fin y, en este sentido, se muestra, tal como se afirma en el epígrafe de este trabajo, como un método –modesto– de la utopía. Por debajo de estos textos de Alberdi se vislumbra una creencia: el arte, transforma.

Referencias bibliográficas

- Alberdi, Juan Bautista (1913). “Críticas teatrales de Alberdi (inédito)”. En Peña, David (Dir.), *Atlántida. Ciencias, Letras, Arte, Historia Americana, Administración*. Tomo XII. Buenos Aires: Imprenta y Casa Editora de Coni Hermanos.
- _____ (1953). *Obras Escogidas. Tomo V. La Revolución de Mayo. Luz del día en América*. Buenos Aires: Luz del Día.
- _____ (1990). “El Gigante Amapolas y sus formidables enemigos o sea fastos dramáticos de una guerra memorable”. En VVAA, *Teatro Breve Contemporáneo Argentino II*. Buenos Aires: Colihue: 93-112.
- _____ (“Figarillo”) (1945). Buenos Aires: Ángel Estrada y Cía. S.A. Editores.
- Gallo, Klaus (2005). “Un escenario para la “Feliz Experiencia”. Teatro, política y vida pública en Buenos Aires. 1820-1827”. En Batticuore, Graciela, Gallo, Klaus y Myers, Jorge. (Comps.), *Resonancias Románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*. Buenos Aires: Eudeba: 212-133.
- Rodríguez, Martín (2005). “Rosas y el teatro rioplatense (1835-1852)”. En Batticuore, Graciela, Gallo, Klaus y Myers, Jorge. (Comps.), *Resonancias Románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*. Buenos Aires: Eudeba: 167-177.

Nota

1 Es paradójico que a pesar de tantos intentos de la cultura alta por fundar el teatro nacional, éste emerja precisamente en el contexto del circo criollo y a raíz del exitoso y popular folletín de Eduardo Gutiérrez, Juan Moreira. Allí se considera la crítica el inicio del teatro nacional por la confluencia de varios elementos que previamente no existían, entre los que se destaca la presencia de un público ávido que asiste por propia voluntad y disfruta del evento en forma asidua y constante.

Sobre Echeverría, “el ojo de la inteligencia” o “un cerebro trastornado”

Rodrigo Montenegro

CONICET-CELEHIS-Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen:

A través de una lectura sesgada del Dogma socialista, la Ojeada retrospectiva y las réplicas polémicas a Pedro De Angelis, se indaga en la hibridez del discurso político de Echeverría. Al observar el dispositivo textual, puede rastrearse como la dimensión teórico-ideológica se contagia de alusiones literarias, digresiones y violentos ataques *ad hominem* que se pliegan a su discurso argumentativo. En este sentido, los textos incluyen recursos paradójicos que ingresan tanto en la ficción, como en la formulación de un registro escatológico. Las operaciones textuales que intentan configurarse como argumentos sólidos en clave de debate social, demuestran como la flexión política habilita un discurso productivo donde ingresan metáforas epistemológicas –fundando una tradición crítica argentina– como una poética de la inmundicia en tanto figuración de la violencia real del escenario político.

Palabras Clave: Echeverría – política – teoría – violencia – polémica.

El que tiene la debilidad de meterse a escribir, debe
resignarse de antemano a sufrir todos los
inconvenientes del oficio. Ninguna consideración

me impedirá entrar de lleno, como lo he resuelto,
en el fondo de nuestra sociabilidad.
Esteban Echeverría, Montevideo, Enero de 1844.

... en el teatro de las teorías, pocos argentinos han sido tan activos, laboriosos y persistentes, como este pensador siempre en la brecha, luchando contra el error día y noche, y manejando en esta lucha todas las armas de la palabra con que la idea ataca y se defiende.

Juan María Gutiérrez, Noticias biográficas sobre Don Esteban Echeverría

Ser escritor

Leer a Echeverría implica, entre otras cuestiones, leer la tradición de la literatura argentina para repensar el momento en que se constituye y toma conciencia de sí misma. Implica retomar mitos fundacionales, proyectos políticos, figuraciones extrañas del romanticismo, del letrado y su tránsito hacia una definición como escritor e intelectual; en este sentido, implica advertir las primeras derivaciones y paradojas de una escritura al borde de la modernidad. En este sentido, quizás Echeverría pueda pensarse como el primer escritor que, de modo incipiente, advierte la singularidad de la experiencia literaria, aunque este extraño privilegio se debería menos a una variable temporal, que a ser el primero que intenta asumirse como tal intransitivamente. Sin embargo, la trayectoria del “*literato*” –según él mismo anota en el registro de pasajeros del puerto en 1830 luego del iniciático viaje europeo– que “funda” la literatura argentina, resulta algo más compleja que un simple desembarco cultural; quizás sea un itinerario plagado de fracasos e intentos fallidos. Ahora bien, si hoy Echeverría ocupa un lugar central dentro del canon nacional, se debe no sólo a sus operaciones ideológicas y méritos literarios, sino a las lecturas (y relecturas) que, desde la segunda mitad del XIX en

adelante, realizó el saber histórico y la crítica, construyendo la imagen del poeta e ideólogo de la Segunda Revolución.¹ Algunas de estas lecturas, a su vez canónicas –bastaría mencionar a Noé Jitrik y Ricardo Piglia– parecieran advertir una misma intuición histórica, Echeverría configura el punto de partida para una tradición de escritura y pensamiento; como si, en cierto sentido, la crítica buscara (un poco obsesivamente) un necesario hito fundacional desde el cual comenzar a contar en el calendario de la cultura argentina.

Por eso, intento leer a Echeverría desde una perspectiva algo sesgada, dejando de lado la centralidad de lo literario –donde se sitúa su mayor legitimidad como poeta o narrador oculto–, para releer algunas de sus “producciones políticas y sociales”–siguiendo la denominación con la cual Gutiérrez agrupa estos textos en el tercer tomo de sus *Obras Completas*– publicadas entre 1870 y 1874. Sin embargo, aún en este territorio –adelanto la idea que sugiero– Echeverría manifiesta y corrobora, aunque de modo solapado, la productividad de la escritura como operación que desborda cualquier proyección ideológica. Siendo más preciso, Echeverría deja en claro que la posibilidad de trazar un programa de acción político, un estudio sociológico o una réplica polémica hacia el escenario cultural donde se inserta, está necesariamente vinculada a un uso del lenguaje, más aún, a una conciencia del artificio que constituye la escritura y sus posibilidades.

Escribir para vivir

El *Dogma Socialista* y la *Ojeada retrospectiva*, constituyen un cuerpo discursivo extraño –para nada homogéneo– donde las aspiraciones políticas e intelectuales de Echeverría se sitúan en un

horizonte de acción cristalizando un programa, para luego fracasar y pervertirse. Una definición posible de estas escrituras es la de “clásicos fallidos” sugerida por Alejandra Laera y Martín Kohan (2006); por lo cual, al entender estas obras desde una proyección política que se inicia con el signo del fracaso, se habilita la posibilidad de leerlos obliterando su voluntad ideológica, es decir, quizás sea posible leerlos como textos. Porque es justamente en esta trayectoria fallida donde el poeta deja de lado la sacralidad (la impostura, tal vez) de una escritura anclada en un ideal estético estrictamente ligado al paradigma romántico europeo, para ingresar de lleno en una práctica híbrida, atravesada por contradicciones que no alcanzan a resolverse. De esta manera y a partir de su coyuntura específica, su escritura puede ser entendida como una instancia privilegiada del “discurso polémico en el Plata” (2012) durante el rosismo, según señala Baltar; con lo cual, trascendiendo la propia voluntad estética de Echeverría, política y literatura forman parte de un tejido discursivo común compartido con el enemigo – especialmente visualizado en Pedro de Angelis– a través del cual “los procesos de animalización” (Baltar 2012: 148) forman parte de régimen de escritura desbordado y habilitado por la polémica.

Un caso ejemplar de esta escritura híbrida se encuentra en *El matadero*, texto que la crítica ha leído incansablemente y que puede considerarse, desde una perspectiva general, como el primer “destiempo” del realismo literario argentino.² En este sentido, *El matadero* trasciende no sólo la efervescencia de lo político, sino un síntoma molesto y problemático en relación a la escritura; si lo político es el vector que hace productiva la ficción, es necesario considerar hasta qué punto, y de qué modo, el escritor arrojado de lleno en lo político puede dar cuenta de una realidad que intenta modificar. Siguiendo esta lectura de los “destiempos” en los que

ingresa la escritura de Echeverría, tanto el *Dogma socialista* y como la *Ojeada retrospectiva* podrían inscribirse como antecedentes primitivos de otra tradición literaria, el ensayo de interpretación nacional; atravesando su deliberada intencionalidad política estos discursos configuran un intento por pensar las complejidades y paradojas de la sociedad argentina.

Al leer la breve historia de las publicaciones en vida de Echeverría, puede pensarse que el *Dogma socialista* –cuya primera lectura en Buenos Aires está fechada en agosto de 1837, y su primera publicación se produce a de fines 1838 en *El Iniciador* de Montevideo– y la *Ojeada...* –publicada en Montevideo durante 1846, es decir, cinco años antes de la muerte de Echeverría–, inscriben en su lógica un antípodo de la incipiente modernidad que se registra en la intención de autonomía. Por un lado, la literatura es considerada una práctica cultural que intenta convertirse en un medio de vida; ser escritor puede considerarse como una declaración de identidad profesional equivalente al comerciante o al abogado. Esta definición estaría revelando una primitiva intencionalidad de profesionalizar la escritura; sin embargo, las condiciones sociales, culturales y políticas durante el rosismo están lejos de habilitar esta posibilidad; en consecuencia la práctica de la escritura se vincula con una producción ideológica al servicio de un objetivo concreto, esto es, crear las condiciones para el desarrollo de la cultura. Por lo tanto, al observar la secuencia de publicaciones surge, una vez más, el destiempo. Casi diez años separan la escritura del *Dogma socialista* –consecuencia de las lecturas del Salón del '37, hito fundacional y punto de inicio para el movimiento intelectual de la Joven Generación Argentina– de su reedición en 1846. En este sentido, del texto donde Echeverría traza el panorama de esa generación –la *Ojeada retrospectiva*– es la materialización de ese destiempo intelectual. El tiempo ha pasado, la coyuntura ha cambiado, pero,

fundamentalmente, el lugar es otro. Escribo lugar e implico dos cosas, lugar de enunciación y lugar de producción. Al trazar esas coordenadas, independientemente de su sentido estricto, el resultado es el mismo: el exilio.

Las circunstancias de publicación de la *Ojeada...* se encuentran marcadas por la vida del escritor exiliado, como también se advierte en sus cartas a Pedro De Angelis; esta precariedad se traduce a todos los planos, pero sobre todo es estrictamente material. Entonces, la necesidad de reedición puede entenderse no solamente como la búsqueda por recuperar un prestigio asociado al rol del escritor líder de un movimiento de intelectuales dispersos, o en la insistencia de un proyecto político-ideológico; sino también como una necesidad surgida de la vida en Montevideo. En este sentido, Echeverría es moderno; desea (y se diría, que necesita) vender su obra para existir/subsistir. Como consecuencia de este instinto de modernidad se plantean una serie de problemas que hacen a la vida del escritor en un contexto en el que la autonomía literaria no se ha configurado. Sin embargo, cabe una distinción que involucra política y autonomía con las circunstancias materiales del exilio; según sostiene Laera “entre vender la obra y venderse como escritor parece haber, para Echeverría, una diferencia ética y moral.” (2006: 89). Por esto, en la polémica entablada con Pedro De Angelis luego de la reedición del *Dogma socialista* interviene algo más que una perspectiva ideológica; en la primera carta dirigida al editor de *Archivo Americano*, Echeverría califica a De Angelis explícitamente como “un mercenario” que no ha hecho más que “vender su pluma y su conciencia al Restaurador” (Echeverría 1874: 174). Para Echeverría es una obviedad la necesidad de vender la obra, de ahí su preocupación por la difusión y edición de sus escritos, lo que es intolerable, entonces, es vender la “conciencia”. En esto se juega una cruce de perspectivas y de ideologías, no solo políticas, sino

literarias. Si bien Echeverría está lejos de ser un escritor profesional queda claro que anuncia ese camino, al esbozar una pretensión de autonomía literaria que se enlaza con la posibilidad de vivir de la práctica intelectual. Entonces, si no existe un mercado editorial, y menos una industria que garantice su distribución, es el mismo escritor el que se ocupa de vender su obra y preocuparse por su difusión. Al pretender considerar su escritura desde una valoración moderna, se entiende el fracaso de sus prácticas en la búsqueda por insertarse en un incipiente –o inexistente– mundo cultural; con lo cual se explica, al menos en parte, la precariedad de sus condiciones de vida en Montevideo.³

Sus intervenciones políticas y las abiertas polémicas con Pedro De Angelis hacia el final de su vida, son las modulaciones de una escritura escindida por preocupaciones ideológicas y las consideraciones materiales del oficio del escritor. La imposibilidad de resolver estas paradojas conduce a la frustración y al fracaso práctico del estudio teórico; en definitiva, el exilio hace imposible la realización de su programa político. No hay patria –territorio material y simbólico– sobre el cual ensayar una aplicación de las teorías sociales.

Mutilaciones, inmundicias, deyecciones: el ojo, el cerebro, el animal

Un texto político, un programa de acción o un estudio sociológico se constituyen, a grandes rasgos, como formulaciones argumentales. Se expone un programa y se lo justifica; se analiza una situación y se presentan evidencias. Sin embargo, en Echeverría estas características genéricas se desordenan. Más allá de todos los argumentos ideológicos que hacen a la constitución de la

generación que intenta fundar y agrupar, más allá de una perspectiva política común que se impone como elemento fundamental para la consolidación de un proyecto nacional inexistente, el valor que exhibe para llevar a cabo dicho programa de acción y consolidar la posición jerárquica de sus análisis es la “inteligencia”. Afirma en *Ojeada retrospectiva*:

Como para nosotros, los hombres no tienen valor real en política, sino como artífices para producir o realizar ideas sociales, confesaremos francamente que desearíamos ver de una vez destronados a todos esos favoritos de la fortuna; porque no concebimos progreso alguno para el país, sino a condición de que ejerzan la iniciativa del pensamiento y la acción social los mejores y más capaces, y por mejores y más capaces entendemos los hombres que sean la expresión de la más acrisolada virtud y de la más alta inteligencia del país (1874: 90).

Esta aristocracia del pensamiento establece una gradación que especifica y distingue a los sujetos, ya que antes que los hombres, están las ideas, y a través de éstas se cristaliza una valoración ético-moral. En la lectura (parcial) de Echeverría, si alguien puede torcer el destino del país será quien posea dos condiciones fundamentales: virtud e inteligencia. La primera cualidad se explica a partir de una lectura ética e ideológica; la segunda es algo más problemática. La inteligencia sería una condición inherente al genio, y en este sentido revela su derivación romántica, luego a la cultura. Sin embargo, esta figuración se trastoca y se mutila al transponerse en el plano de la realidad social argentina; con lo cual, el discurso de Echeverría plantea el problema a través de la distinción entre el saber teórico y su instrumentación práctica. Todo pensamiento nuevo –excepcional– surge con una carencia de experiencia y aplicación en el campo real; en consecuencia, el valor de la

“inteligencia” –del genio como creador o teórico– es relativizado tanto en el Dogma socialista como en la Ojeada...:

Pediremos luces a la inteligencia europea, pero con ciertas condiciones. El mundo de nuestra vida intelectual será a la vez nacional y humanitario; tendremos siempre un ojo clavado en el progreso de las naciones y el otro en las entrañas de nuestra sociedad. (1874: 193-194)

No salir del terreno práctico, no perderse en abstracciones; tener siempre clavado el ojo de la inteligencia en las entrañas de nuestra sociedad. (1874: 15)

Si bien la “inteligencia” se presenta como atributo absolutamente central en el programa, al mismo tiempo se presenta como un concepto problemático. La argumentación de Echeverría une acciones intelectuales no siempre asimilables –interpretar, teorizar, aplicar– que reconocen las limitaciones de la realidad social argentina; en consecuencia, se plantea la necesidad de adecuar cualquier elaboración teórico-política al escenario material concreto. En ese territorio de incertidumbres discursivas, el lenguaje de Echeverría comienza a adoptar una precisión obsesiva trazando una constelación personal. En esa trama singular y personal, la actividad del pensamiento y la reflexión teórica se alinean con el mundo de la inteligencia como destellos del Iluminismo y el saber Ilustrado; de esa productividad intelectual, y como figuración de una mirada esclarecida, se recorta un “ojo” que se esfuerza en desdoblarse entre la cultura europea y la realidad argentina. Entonces, se multiplican las metáforas, “ojeada retrospectiva”, “ojo de la inteligencia”; “ojo” que se propone analizar y diseccionar la realidad, que ha leído al Romanticismo francés, pero que lo abandona para clavarse “en la entrañas de nuestra sociedad”. La abstracción de la

“inteligencia” se propone como tarea hundirse en lo más bajo, en la entraña, en el barro, en el desierto, intentando pensar ese espacio en conflicto con el “ojo” que lo observa. Ese territorio caótico es la representación de una carencia fundamental: la patria. Si no hay un cuerpo común que organice la sociabilidad, entonces es factible que sus miembros aparezcan desmembrados –ojos, entraña, cerebro–, el lenguaje se contagia con esta dispersión y se pervierte.⁴

Ahora bien, si bien la voluntad de Echeverría separa los escritos políticos de los estrictamente literarios, es decir poéticos, buscando delimitar prácticas discursivas diversas, en el *Dogma...*, y sobre todo en la *Ojeada...*, el lenguaje explícitamente volcado hacia la interpretación social y el despliegue de una ideología política no llega a constituirse como un registro formal y enteramente sólido. En este sentido, la ácida lectura de Groussac –otro crítico canónico– durante la década del 20 da cuenta de esa malformación teórica. Groussac advierte los juegos del lenguaje echeverriano y lo califica de “prestidigitador”, afirmando que “su raciocinio tiene la lógica de una mariposa y la rigidez de una pluma al viento” (1980: 299). En definitiva, la lectura de Groussac advierte ese vector ficcional que desarticula la escritura pretendidamente teórica de Echeverría. Aún cuando Echeverría se vuelca sobre asuntos sociales o políticos la ficción irrumpre como potencia y productividad de su escritura; en consecuencia, la crítica de Groussac apunta directamente a esa desestabilización: “Las ficciones deberían ya desaparecer del terreno científico, si se pretende que la sociología sea una ciencia” (1980: 326). En este sentido, cabría pensar a los estudios sociales de Echeverría como textos en los que intervienen procedimientos híbridos, y cuyo resultado final sería el esbozo de una sociología deforme y primitiva (pre-científica), en la que conviven datos históricos, análisis de la producción intelectual, panteones heroicos

y cabezas decapitadas que hablan desde la picota, como es el caso de Marco Avellaneda.

tus verdugos al clavar en la picota de infamia tu cabeza sublime, no imajinaron que la levantaban más alto que ninguna de las que cayeron por la Patria. –No pensaron que desde allí hablaría a las generaciones futuras del Plata, porque la tradición contará de padres a hijos que la oyeron desfigurada y sangrienta articular— *libertad, fraternidad, igualdad* con voz que horripilaba a los tiranos. (1874: 2)

Echeverría traza en su escritura la imagen de una cabeza degollada donde resuena el lema de la revolución francesa; la libertad del lenguaje que ensambla sin prejuicios elementos extraños es la marca que desestabiliza su pensamiento, y que es posible identificar con la productividad de lo político-ideológico, entendida no en sentido teórico, sino como resultado de un contraste frente al campo de acción, donde los ideologemas de la revolución ilustrada son arrojados a la violenta realidad argentina.

En esta misma clave discursiva pueden situarse tanto la “Carta primera” a Pedro De Angelis como *El matadero*. Estos textos configuran un territorio de mezclas, donde el poeta abandona la sacralidad de su oficio para registrar la violencia explícita con su lenguaje; son discursos donde el ideólogo renuncia a la intención de configurar una teoría ideal de aplicación real, para desplazarse hacia formas satíricas, hibridas y polifacéticas que se inscriben en la tradición de la polémica.⁵ En definitiva, estas variaciones del discurso de Echeverría demuestran como el “ojo de la inteligencia” penetra no sólo en las “entrañas de nuestra sociedad”, sino también en las “inmundicias” de la sangre y el barro. Al considerar la

multiplicidad de registros, advertir la yuxtaposición de especulaciones teóricas y representaciones sublimes del oficio del escritor se comprende –más allá del perfil e inscripción política– la devastadora crítica realizada por Pedro De Angelis sobre la reedición del *Dogma*..., quien caracteriza la escritura de Echeverría como el “parto de un cerebro trastornado” (2006: 351).⁶ Entonces, en la querella ideológica se compone un lenguaje común donde aparecen distintas figuraciones del cuerpo –mutilado, lacerado o en rapto de locura–, de modo que la polémica se registra en un código donde la violencia discursiva intenta inscribir un estado alterado de confrontaciones políticas igualmente violentas.

Extendiéndose en este lenguaje, Echeverría despliega en la carta de réplica a De Angelis sus ataques al enemigo político a partir de dos estrategias que se configuran como ataques *ad hominem*. Una se perfila abiertamente hacia la ficción, al comparar a De Angelis con “el criticón y fastidioso Fadladeen” (Echeverría 1874: 232) personaje de la obra *Lalla-Rookh* (1817) de Thomas Moore. A través de esta referencia literaria se incorporan elementos exóticos y orientalismos que se inscriben como tópicos del programa romántico, ahora orientados hacia la figura de Rosas, para describirlo como “Gran Sultán” (233). De hecho, la fuerza del argumento lleva a Echeverría a traducir un fragmento del texto de Moore e introducirlo en la carta.⁷

En efecto, señor Editor, Ud. no es gran Nazir, porque en Buenos Aires no hay harem, sino Mazorca; pero en cambio, Ud, ocupa el puesto de Archivero mayor y de periodista en jefe del Gran Sultán Rosas. Ud. es ducho como Fadladeen en toda cosa; en cuanto a manejo y opiniones políticas sigue la máxima de Sadi, y su celo por el *Sistema Americano* y la *Federación*; puntos

capitales de la *religión mazorquera*, es tan fervoroso ó quizá más que el de Fadladeen. (1874: 233)

A partir de la misma operación discursiva, describirá la producción del *Archivo Americano*, que dirigido por el “napolitano degradado” se figura como “*retablo de las maravillas*”, estableciendo, una vez más referencias literarias, ahora hacia Cervantes. Estas estrategias argumentales desplegadas como armas de la polémica, permiten relevar la singularidad de la ficción en el discurso de Echeverría, el cual funciona tanto como dispositivo ideológico-argumentativo contra Pedro De Angelis, y al mismo tiempo, como forma de exhibición del propio saber literario. En consecuencia, la crítica a De Angelis, equiparable a Fadladeen, es una comparación satírica que ataca su posición servil y acomodada junto al poder del tirano, independientemente se trate de un sultán oriental o un gobernador americano, un discurso ficcional o una querella política.

La segunda estrategia de Echeverría se orienta hacia la degradación y animalización del adversario, con lo cual se despliega una retórica abiertamente escatológica. De Angelis es caracterizado a través de una serie de comparaciones y descripciones mordaces y satíricas; se sostiene que “tiene el alma y el cuero de elefante” (1874: 230); en relación a su lengua y actividad de traductor dirá que destila “viperina rabia, [que] mutila y desfigura” (1874: 229); para luego alcanzar el mayor grado de escatología: “Esa deyección de su corrupción intelectual y moral, es el regalo más funesto que podía hacernos la Europa” (1874: 261). Finalmente, el propio Editor es comparado con un escarabajo que “revolcándose en la inmundicia, procura frenético ensuciar a todo el mundo para gozarse en verlo contaminado con su lepra” (1874: 261). Esta constelación de sentidos delimitada referencias hacia lo procaz e inmundo; una vez

más, ideológico lleva a Echeverría a bajar de las alturas poéticas hacia el “acusoso barro” de la lucha política, donde la escritura es utilizada como arma. Incluso, el mismo Echeverría reflexiona sobre sus propias “injurias”, “calumnias” y “difamaciones” como licencias retórico-discursivas, al reconocer que se exhibe “un lenguaje que no acostumbramos, para estigmatizarlo” (1874: 262). Toda la carta se configura como un artefacto discursivo, que a fin de atacar a De Angelis renuncia a la seriedad del “raciocinio y la urbanidad” (1874: 262), ya que “no son armas útiles para lidiar con hombres que se han puesto fuera de las leyes de la moral, de la justicia y de la civilización” (1874: 262). El razonamiento de Echeverría deja en claro la imposibilidad de proceder siguiendo una exposición civilizada; al contrario, la lucha ideológica requiere un uso particular del lenguaje en el que se escarnece y degrada al enemigo. Por lo tanto, los argumentos –las armas– para confrontar en el terreno político surgen desde una esfera que se sustraerá de la teoría social para instalarse en la ficción y los juegos discursivos, construyendo una retórica que ahonda en los detalles de un mundo vinculado a la inmundicia. Por esto, en el final de la carta, Echeverría concluye sus ataques con una referencia exótica que se presenta como una necesidad de higienizar su discurso y su figura: “voy a tomar una ablución a la turca para purificarme, y rogar por segunda vez Allah me guarde de la tentación de volver a tocar animales inmundos” (1874: 262). Ahora bien, este discurso polémico caracteriza tanto al lenguaje de Echeverría como al de sus adversarios; según sostiene Baltar “en ambos bandos opera una generalización de las características ajenas a partir de la hiperbólica saturación de rasgos asociados con el universo escatológico” (2012: 148). La conflagración política, entonces, produce un desajuste en la actividad del poeta quien debe ensuciar su lenguaje para sumergirse en el debate público. Por supuesto, esta relación entre política y estética plantea un problema que Echeverría no puede resolver. La carta a De Angelis y *El matadero* dan cuenta de ese territorio

conflictivo de la escritura, que sin embargo, resulta intensamente expresiva. En una carta a Alberdi de 1849 –dos años antes de su muerte– escribe:

Nada de política; estoy empachado con ella. Me da náuseas cuanto veo y oigo. [...] Después de haber renunciado por tanto tiempo a la poesía, estoy casi tentado por desahogo, por desesperación, por no sé qué... a engolfarme todo entero en ese mundo ideal. Vale más eso que revolcarse en la pocilga, blasfemando y gruñendo como uno de tantos puercos. (Citado en Weinberg 2006: 263)

En el contexto de una carta personal aparecen nuevamente las imágenes procaces y la animalización, donde el “mundo ideal” de la poesía se opone a la cruda materialidad de la política. Sin embargo, y en contra de la voluntad del autor, en el cruce de esos territorios, Echeverría produce textos fallidos y deformes, aunque fundacionales y productivos. Tal vez, este lenguaje abierto a la violencia y síntoma del fracaso, sea consecuencia de las herencias de una tradición de polemistas rioplatenses que se resiste a abandonar la lengua civilizada del romanticismo europeo. En todo caso, Echeverría hace visible esa confusión de estéticas, y en la imposibilidad para resolver sus propias contradicciones y aspiraciones registra la experiencia de una modernidad incipiente. El destiempo –o la asincronía– hará que el poeta ideólogo quede envuelto entre la inteligencia y el trastorno.

Referencias bibliográficas

- Baltar, Rosalía (2012). *Letrados en tiempos de Rosas*. Mar del Plata: Eudem.
- Contreras, Sandra... [et.al.] (2013). “Realismos: cuestiones críticas”. En Alberto Giordano (dir.) y Sandra Contreras (comp.), *Realismos: cuestiones críticas. Cuadernos del*

Seminario 2. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina y Humanidades y Artes Ediciones- H. y A. Ediciones: 5-25.

Echeverría, Esteban (1874). *Obras Completas. Tomo IV. Escritos en prosa*. Buenos Aires: Carlos Casavalle Editor.

Fogwill, Ricardo (2001). *La experiencia sensible*. Barcelona: Mondadori.

Gramuglio María Teresa (2002). “El realismo y sus destierros en la literatura argentina”. En Jitrik, Noé (dir.), y María Teresa Gramuglio (Ed.), *Historia crítica de la literatura argentina. 6. El Imperio realista*. Buenos Aires: Emecé Editores: 15-38

Groussac, Paul (1980). *Crítica literaria*. Buenos Aires: Ed. De Belgrano.

Laera, Alejandra y Kohan, Martín (Comps.) (2006). *Las brújulas del extraviado: para una lectura integral de Esteban Echeverría*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Laera, Alejandra. (2006) “Nada se obtiene sin dinero: pérdidas y ganancias de un hombre de letras” En Laera, Alejandra y Kohan, Martín (Comps.), *Las brújulas del extraviado: para una lectura integral de Esteban Echeverría*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora: 77-112.

Sarlo, Beatriz (1983). “Los dos ojos de Contorno”. *Revista Iberoamericana*, Vol. XLIX (125), Octubre-Diciembre: 797-807.

Viñas, David (1982). *Literatura argentina y realidad política* [1964]. Buenos Aires: CEAL.

Weinberg, Félix (2006). *Esteban Echeverría: ideólogo de la segunda revolución*. Buenos Aires: Alfaguara.

Notas

1 Félix Weinberg en *Esteban Echeverría: ideólogo de la segunda revolución* hace hincapié en la condición de ideólogo de Echeverría dentro del contexto del Salón literario del '37 que, a través del romanticismo social como referente teórico, configura un análisis de la sociedad argentina en un clima “contrarrevolucionario”: “Para Echeverría (...) la Revolución de Mayo de 1810 y las guerras consiguientes nos dieron independencia, quedando pendiente la adquisición de la libertad. Aquella significaba personería política; ésta, organización de la democracia. A la época heroica de las glorias militares debía suceder la época de la emancipación social. La situación del país, no obstante el cuarto de siglo de vida transcurrido, distaba de ser halagüeña.” (Weinberg 2006: 99).

2 La hipótesis de “los destiempos del realismo argentino” surge de la lectura de Gramuglio realizada en *El Imperio realista*; en este sentido, la publicación póstuma de “El matadero” es el signo de una asincronía “El matadero forzaba los límites de las mezclas autorizadas por las preceptivas del romanticismo para la literatura culta” (2002: 28, cursivas en el original). Un caso reciente de esta misma operación sobre el “destiempo” es reconocida por Gramuglio y Sandra Contreras en la novela de Fogwill *La experiencia sensible*, publicada en 2001 aunque escrita durante la década del 70. En su breve prólogo Fogwill sostiene: “Nadie que se preciara de estar a tono con la época apostaba al realismo, cada cual esperaba su turno para manifestar un refinado desprecio por la realidad” (Fogwill 2001: 7). Según sostiene Contreras, el realismo puede ser pensado como “el fantasma recurrente en la literatura argentina, y al retorno como su única posibilidad de actualización en la lectura” (Contreras 2013: 19).

3 Al respecto, Félix Weinberg recoge un testimonio documental: “Recuerdo que una vez le ayudé a blanquear el cuartito que habitaba y en donde no había más que un catre y otros

utensilios de primera necesidad. La pobreza en que vivía Echeverría fue tal que muchas veces pasaba hasta dos días sin probar un bocado". "Declaraciones de un amigo de Echeverría" publicadas en *La Prensa* de Bs. As. en 1905, citado en Weinberg (2006).

- 4 La metáfora del "ojo de la inteligencia" funda una tradición crítica que se extiende en la ensayo de interpretación nacional, como rasgo característico de las lecturas políticasociales de la historia cultural argentina. En su lectura de Amalia –incluida en *Literatura argentina y realidad política* (1964) Viñas titulaba el capítulo siguiendo a Echeverría: "Mármol: los dos ojos del romanticismo", para desarrollar –partiendo desde una cita del Dogma socialista– la tesis que describe las operaciones ideológicas de la generación del 37, y sus producciones estéticas dentro de una lógica contradictoria: "Las referencias y apuestas literarias a lo europeo fracasan; Europa como ideal e idealización estéticamente se frustra" (Viñas 1982: 125-126). Viñas parte desde esa pretensión de síntesis que caracteriza al gesto de Echeverría para leer la cristalización de antinomias y del maniqueísmo de Mármol. Pero la metáfora crítica sobre la cual funda su interpretación es, una vez más, "el ojo de la inteligencia" "clavado en las entrañas de nuestra sociedad". La siguiente formulación crítica de esta tradición de ojos estrábicos la produce Beatriz Sarlo en "Los dos ojos de Contorno" analizando la lectura de Viñas, y en consecuencia, deduciendo la actitud del grupo Contorno en su contexto de producción en la década del '50. Según Sarlo, el problema de la construcción de una percepción de la realidad nacional a través de la doble articulación Europa-América configura una "historia social": Los dos ojos, cuando la mirada ha logrado corregir su estrabismo, son la metáfora en que se resuelve no el proyecto decimonónico de una América europeizada, sino el movimiento interno de la americanización de lo europeo" (Sarlo 1983: 804).
- 5 Según sostiene Baltar al analizar el lenguaje polémico de Echeverría: "los términos de la polémica recogen una tradición ya existente en el Río de la Plata iniciada en el marco neoclásico. El uso del lenguaje de Echeverría, contaminado de "tradición" puede atacar a de Angelis pero no innovar o distinguirse demasiado puesto que las condiciones románticas de su producción –el sarcasmo y la ironía, la apelación al universo escatológico, las interpelaciones, etc.– parecen adaptarse bien y entroncar sin conflicto con los parámetros de la cultura periodística y polémica heredada (por ejemplo, la de los sacerdotes contrarreformistas y el Argos rivadaviano (2012: 148-149).
- 6 El texto de Pedro De Angelis, "Dogma socialista. Juicio de este libelo", fue publicado por primera vez en *Archivo Americano*, tomo IV, nº 32, Buenos Aires, 28 de enero de 1847. Lo reprodujo *La Gaceta Mercantil*, nº 6990, Buenos Aires, 3 de febrero de 1847. Se encuentra incluido en el "Apéndice documental" de Weinberg (2006).
- 7 El texto original de Moore de 1817 se encuentra disponible online en <http://www.columbia.edu/>: "the critical and fastidious FADLADEEN, Great Nazir or Chamberlain of the Haram, who was borne in his palankeen immediately after the Princess, and considered himself not the least important personage of the pageant. FADLADEEN was a judge of everything, –from the pencilling of a Circassian's eyelids to the deepest questions of science and literature; from the mixture of a conserve of rose-leaves to the composition of an epic poem: and such influence had his opinion upon the various tastes of the day, that all the cooks and poets of Delhi stood in awe of him. His political conduct and opinions were founded upon that line of Sadi,—"Should the Prince at noon-day say, It is night, declare that you behold the moon and stars." –And his zeal for religion, of which Aurungzebe was a munificent protector, was about as disinterested as that of the goldsmith who fell in love with the diamond eyes of the idol of Jaghernaut.". La operación de traducción de Echeverría busca describir la relación del tirano oriental con sus súbditos: «Si el príncipe á mediodía dijere que es de noche, aseguradle que ya veis la luna y las estrellas.»— Y su celo por la religion.de la que era Aurungzebe protector munífico, se parecía bastante en lo desinteresado al del platero que se enamoró de los ojos de diamante del ídolo de Yaghernaut.—». (Echeverría 1874: 233).

Noticias históricas de un letrado romántico: Juan María Gutiérrez y su lectura de la fundación del Ciencias Morales

Marinela Pionetti
CELEHIS-Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen:

A comienzos de la década de 1860, alejado de la escena política, Juan María Gutiérrez es designado Rector de la UBA por Mitre, cargo que le permite abocarse a una de sus actividades predilectas desde los años en que formaba parte de la generación del '37: la colección, el archivo y la reconstrucción histórica del pasado nacional. Veinte años después del fervor de juventud, y en un clima de tensión por el destino que asumiría el país luego de la caída de Rosas, el letrado mantiene vigentes los deseos de organización y progreso social, premisas para las cuales considera indispensables la reconstrucción institucional y, en ella, el rol de la educación. Así, avalado por la jerarquía de su investidura, una sólida formación intelectual y un afán de recuperación histórica, inicia el estudio documental sobre la enseñanza en Buenos Aires, del que resultan sus *Noticia históricas sobre el origen y desarrollo de la enseñanza pública en Buenos Aires*. 1868, extenso estudio que incluye textos desde la Colonia hasta 1868. De este trabajo nos interesa destacar las referencias a la apertura del Colegio Ciencias Morales (1823) y la relación que el letrado establece con este acontecimiento mediante los comentarios, juicios y un manejo particular de los documentos recopilados. Esta lectura revela las estrategias ideológicas de un romántico en un contexto de plena organización nacional y la base política que descubre este gesto.

Palabras Clave: Morales – letrado romántico – enseñanza – organización nacional.

Fisuras. Siempre las hubo ¿Ocultas, ocultadas? (...) Y de un rector de la Universidad de Buenos Aires durante doce años como fui yo. Yo era ingeniero, no contador...

...Creo, creo en esas redes, yo atiné a construir alguna desbandada pólvora de plumas, como dice ¿No lo dice usted? Fui un coleccionista. Un urdidor de patrimonios. Fue mi don esa fragua de errores". Diálogo de Gutiérrez con Sarmiento ficcionalizado por Susana Zanetti.

Existe consenso en situar la década de 1860-1870 como la época en que Gutiérrez desarrolla su labor más intensa como crítico e historiador, actividad que lo distinguió en el ámbito letrado y favoreció su ingreso en el panteón de figuras destacadas de las letras argentinas del siglo XIX.¹ Este período de su vida coincide con cierto alejamiento de la militancia política, del fervor revolucionario de la generación del 37 y tiene como centro su desempeño como rector de la Universidad de Buenos Aires, cargo con el que Mitre lo "beca" (Myers 1998) en 1861, permitiéndole dedicarse a sus estudios intelectuales. En este contexto surgen las *Noticias históricas sobre el origen y desarrollo de la enseñanza pública superior en Buenos Aires*. 1868, una de las obras compilatorias de mayor consistencia en su trayectoria intelectual. Publicada a expensas del tesoro de la provincia de Buenos Aires por disposición del gobierno de Alsina, fue valorada como aporte al conocimiento de la evolución de las instituciones educativas en

Argentina desde la Colonia hasta 1821, y por tanto, como herramienta que permitía conocer el devenir del pensamiento y la gestión educativa en nuestro territorio, precisamente en años en que el debate acerca de la conformación de la nación era prioridad entre los letrados y la clase dirigente.

La objetividad del título, complementada con una metódica organización de contenidos muestra, en principio, la puesta en marcha de una maquinaria destinada a hacer visible la evolución institucional escolar hasta la intervención de Rosas en la escena política. Este rigor es reforzado por un registro propio del discurso histórico, más precisamente, por la hibridez característica del estilo de Gutiérrez, resultado de una combinatoria de ideología romántica y pensamiento ilustrado, entre la defensa de la libertad del escritor y la recurrencia a formas de articulación de un discurso referencial universalista.

Resulta curioso ver cómo en los intersticios del relato documental, se filtra la voz del letrado que lee la historia de los principales centros educativos desde la actual investidura de rector de la UBA. Mediante una hábil selección de archivos, epígrafes y comentarios, y el empleo de una semántica que, aunque atenuada, evidencia una valoración del objeto, Gutiérrez se convierte en juez de la historia y busca legitimar su lugar de enunciación, construyendo a la vez una figura protagonista y artífice de los cambios ejecutados en un contexto clave de renovación política. Dueña de un estilo particular, su escritura muestra una fluctuación entre el registro histórico, su pretendida objetividad, y el de la crítica, su antípoda, a la hora de reconstruir una trama de disidencias y filiaciones presentes en la organización nacional, cualidades que diseñan el perfil de un letrado comprometido con ella. Esta figura

adquiere relevancia en relación con los objetivos perseguidos en las tareas de archivo y programa tendientes a establecer una tradición e instaurar una identidad cultural. Esto permite comprender y anticipar, como veremos a continuación, de qué manera la acción del romántico emerge en la escena cultural para continuar el programa de su generación –treinta años después– a través de una empresa que lo tiene como protagonista.

Los objetivos enunciados en la “Advertencia” y la organización dada a la obra ratifican la doble lógica enciclopédica del iluminismo y el perfil programático romántico, el afán coleccionista que atraviesan la obra. El “urdidor de patrimonios” (Zanetti 2002) parece convencido de que

El conocimiento del pasado facilita la reforma de los errores en que se incurrió; y por esta razón, nada puede alentar tanto la adopción de un plan acertado de estudios, en consonancia con el tiempo presente y con el porvenir como la historia de lo que a este respecto se ha creído y se ha practicado hasta aquí (Gutiérrez 1998: 66).

Para comprender ese pasado, Gutiérrez divide la obra en tres grandes partes que corresponden a los “Orígenes de la enseñanza pública”, a la “Erección y desarrollo de la Universidad” y, por último a “Estudios biográficos” de personalidades destacadas que contribuyeron a elevar el espíritu de la sociedad mediante su intervención en las instituciones educativas referidas en el estudio. La operación de archivo es llevada a cabo desde una perspectiva ilustrada y sostenida por una tesis americanista que permite (o más bien, requiere) la valoración de la actividad educativa durante la

colonia recurriendo, a la manera romántica, al estudio biográfico de personalidades destacadas en materia de progreso en la época.²

De este estudio nos interesa la primera sección, destinada a historizar la fundación del Real Colegio de San Carlos (1783) y las sucesivas reaperturas que conoció bajo el nombre de Colegio de la Unión del Sud (1817) y Colegio Ciencias Morales (1823), nombre que tuvo hasta su clausura bajo el gobierno de Rosas. Nos detendremos en este último por el lugar que ocupó como centro de difusión ideológica bajo el gobierno de Rivadavia, refundado en 1862 por Mitre (quien, como vimos, designa a Gutiérrez en el cargo y representa la línea más liberal y elitista del escenario político de la época) con el nombre de Colegio Nacional Buenos Aires.³ Pero, fundamentalmente, porque en este colegio fue educada buena parte de la generación romántica del 37, entre ellos el propio Gutiérrez y, teniendo en cuenta la activa participación de estos jóvenes en el desarrollo de la política nacional, vale la pena indagar en el circuito ideológico que supone historizar las instituciones representativas de la organización del país desde un lugar protagónico y activo. Esto nos lleva a subrayar el diálogo que establece la educación con la formación política bajo la figura de los letrados, cuya actividad atraviesa el siglo XIX. Coincidimos con Rosalía Baltar en que, “de todas las fuentes a través de las cuales se formaron los participantes de la llamada generación romántica, el colegio es una fundamental. Allí aprendieron (...) una serie de saberes inútiles (o no saberes) y otro conjunto de pautas, quizás no deseadas, que marcan su forma de apreciar el mundo, la política y la literatura” (2011: 106). Una forma de pensar el presente signado por la conciencia histórica y la búsqueda de definir una identidad nacional, a partir de una comprensión profunda del estado actual de la sociedad y del territorio nacional. Ni Sarmiento (que lamentará siempre que la escritura se lo permita, no haber sido tocado por la

varita de las becas rivadavianas para estudiar en el Ciencias Morales), ni Echeverría, figuras centrales de la generación, asistieron al Ciencias Morales.⁴ Sí Gutiérrez, entre otros, recibe una educación formal bajo la impronta liberal y universalista impresa a esta institución por el primer rector Maziel y sus sucesores – Miguel Belgrano y Domingo de Achega– “hombres capaces de pensar que la educación debía ser pública para garantizar probidad, que debía ser universal y que los jóvenes debían ir a ese legado” (Baltar 2011: 108).

La orientación y fuerza de la instrucción que reciben estos jóvenes exhibe su largo alcance tanto en el objetivo, como en las condiciones de producción y edición de las Noticias históricas... El joven Gutiérrez, alumno del Colegio Ciencias Morales, destinatario de una educación liberal y enciclopédica a la vez, será uno de los “denominados *consejeros*” y, al decir de Baltar, “los aspectos que los caracterizan –pureza, ternura, inocencia– serán los que permitirán su conversión, en el futuro, en jóvenes viejos, es decir, en hombres cuyo destino estará signado por la educación pública, llamados a actuar en la vida pública” (2011: 109). La presentación oficial de Gutiérrez al Ministro al finalizar la tarea de recopilación y la respuesta de Alsina, decretando que “es un deber del Gobierno fomentar trabajos como los que han ocupado la laboriosidad del doctor Gutiérrez, que, a más de su utilidad reconocida, vienen a auxiliar la acción de los poderes públicos respecto de uno de los objetos que deben preocupar principalmente su atención”, por lo que “toma a su cargo los gastos de impresión de la obra mencionada” (Gutiérrez 1998: 71) demuestra la concreción de ese destino de *consejeros* de los jóvenes románticos educados en el Ciencias Morales, cobra forma y se legitima. Esto confirma la clara conciencia de Gutiérrez al respecto, cuando enuncia el fin político y práctico de su empresa:

...desentrañar, según nuestra capacidad, pero con la más sincera intención de llegar a lo cierto, qué relación puede haber entre la doctrina, los métodos y la disciplina oficial, y el sello con que los gobiernos se proponen marcar el carácter de los que, a pesar de estarles sometidos, han de manejar algún día las riendas directivas de la opinión pública (Gutiérrez 1998: 67)

Esto permite adelantar el funcionamiento ideológico de este entramado, dentro del cual las “noticias históricas” sobre el Ciencias Morales constituyen un punto estratégico que traza un arco desde allí hacia el presente de la enunciación, estableciendo una continuidad entre las cualidades liberales de dicha institución (distintivas respecto de sus antecedentes) y la Universidad. Un aspecto que colabora en la identificación de esta perspectiva tiene que ver con su visión ilustrada de la sociedad y de la historia argentina, lo que implica considerar categorías como las de élite, racionalismo, laicismo y progreso. Es decir, Gutiérrez delimita un circuito social exclusivo que remite a la clase dirigente cuya orientación liberal subraya en función de establecer una genealogía que permita identificar con el presente. Aquí se destaca la valoración de la gestión y pensamiento de letrados coloniales como el canónigo Maziel y el virrey Vértiz,⁵ exponentes de la ilustración borbónica, cuestión que abona su tesis americanista defensora de la producción intelectual de los europeos en América previo a la Emancipación.⁶ La exposición de esta idea será una constante a lo largo de Noticias históricas... para medir las transformaciones llevadas a cabo por la corriente liberal dentro de la cual se inserta. La consigna racionalista se advierte en el proyecto mismo de reconstrucción histórica, ligado a la filosofía y a las ciencias modernas, principalmente en la idea evolutiva del devenir de las sociedades signado por un binarismo que, según Myers, se traduce en el análisis de las transformaciones de la “geografía disciplinar”

por la nueva cultura letrada en su paso del pensamiento totalizador del antiguo régimen a otro más moderno y racional (Myers 1998).

Por su parte, el laicismo ingresa mediante una crítica que atraviesa toda la obra, aunque atenuada dado su carácter oficial, y de la mano de un estilo que evidencia su condena a la vertiente aristotélica, escolástica y teológica impartida con mayor fuerza en la Universidad de Córdoba, aunque, según Chiaramonte, este análisis fuera “parcialmente inexacto” (Chiaramonte 1982). Por último, el progresismo se revela, entre otras cuestiones, en la exposición de una interpretación y análisis derivados de una visión acumulativa de la historia donde, el ordenamiento cronológico de los documentos, la colocación deliberada de unos en lugar de otros, y los comentarios efectuados al respecto, permiten detectar una noción de progreso que vincula la experiencia personal con el contexto referido. Estos conceptos atraviesan el trabajo, habilitan la sobre impresión de momentos históricos y dejan traslucir las operaciones llevadas a cabo por el historiador debajo del cual el crítico expone su ideología. Como se verá a continuación, las “noticias” sobre la apertura del Ciencias Morales se plantean de manera tal que las reformas llevadas a cabo por la gestión de Rivadavia sean vistas como antecedente de su rectorado en la UBA, eliminando de este esquema los años del gobierno de Rosas y erigiéndose en sucesor de aquél proyecto.

Noticias históricas... sobre Gutiérrez

La obra, originalmente no ordenada así por su autor, consta de tres partes entre las que se distribuyen sus “noticias”: la primera está dedicada a los “Orígenes de la enseñanza pública”, toma como núcleo la fundación del Real Colegio de San Carlos (1783), la del

Colegio de la Unión del Sud (1817), la del Ciencias Morales (1823) y la Escuela de dibujo (desde 1799), e incluye capítulos que aportan datos sobre el modo en que se impartía la enseñanza del latín, la filosofía, la teología, la náutica y las matemáticas, y los idiomas vivos. La segunda se ocupa de la “Erección y desarrollo de la Universidad”, más abundante en documentos que la anterior, incorpora estudios sobre la enseñanza de la física, los estudios eclesiásticos, los de Jurisprudencia y carrera forense, los de Medicina y Cirugía en instituciones previas a la Universidad, y el cambio provocado por la emergencia de esta institución; se incluye en este capítulo un catálogo de libros didácticos para diversas asignaturas y,⁷ finalmente, una lista cronológica del personal docente y administrativo de la Universidad desde su fundación en 1821 hasta 1867. La tercera corresponde a “Estudios biográficos”, cuya referencia a la selección de “algunos rectores, catedráticos e individuos que se han señalado como favorecedores de la instrucción superior en Buenos Aires”, responde a la consigna romántica de ilustrar la historia con la biografía de hombres ejemplares. Entre los veintitrés elegidos, los primeros son Vértiz y Maziel, cuestión que, como dijimos, colabora en la defensa de su americanismo; en otros casos, como el de Manuel de Basavilbaso, aclara en el título que se trata de “uno de los más activos promotores de los estudios públicos”, subrayando su interés en la selección de estas personalidades en función de las cualidades progresistas de su gestión. Sin embargo, la mayoría de las vidas referidas corresponden a rectores, profesores o funcionarios de la Universidad, estableciendo una tácita filiación con su actual investidura. Dentro de cada sección, todos los capítulos se inician con las “noticias históricas” sobre el tema en cuestión redactadas por Gutiérrez, seguidas por un “apéndice de documentos” que incluye aquellos seleccionados por él para dar cuenta del momento

retratado. Sin embargo, el rigor metodológico aparente en la compilación no respeta la cronología del período comprendido, incluyendo documentos que lo exceden y que, como veremos, lejos de acusar un afán totalizador, responden a una estrategia vinculada a la intención de Gutiérrez de posicionarse como heredero de la tradición liberal de la década de 1820.

El Ciencias Morales

Como adelantamos, los “Orígenes de la enseñanza pública” se centran en la fundación del Real Colegio de San Carlos en 1783 y sus sucesores. Si bien la visión ilustrada de Gutiérrez da cuenta del progreso institucional, son escasos los méritos que reconoce al primer eslabón de dicha evolución. Desde el inicio del capítulo dedicado a él, se reconoce el doble funcionamiento de los movimientos del crítico que exhibe ideológicamente un documento. Así, en el epígrafe se lee que “Los colegios no eran en rigor otra cosa que seminarios eclesiásticos, donde los jóvenes educandos perdían su tiempo para todo lo útil y estaban sujetos a demasiadas prácticas religiosas.” (Gutiérrez 1998: 75),⁸ de donde se desprende, además de la crítica laica y utilitaria a la institución colonial, la inscripción en una línea de detractores de dicha educación, como modo de legitimar la valoración de la gestión liberal posterior. A lo largo del apartado, adjudica al retraso doctrinario la pérdida de reputación del colegio que derivó en su caducidad, juicio reforzado por el apéndice documental que destaca la sumisión intelectual de la colonia bajo el signo del dogma religioso. Sin embargo, reconoce a la “la institución de Vértiz” el mérito de haber formado allí a “casi todos los hombres que encabezaron y sostuvieron la revolución y honraron la patria con sus talentos” (Gutiérrez 1998: 78), cuestión

que evidencia el sesgo americanista –pero selectivo– de su apreciación.

En el capítulo VI, se ocupa de la refundación del Colegio San Carlos en 1817,⁹ bajo el nombre de Colegio de la Unión del Sud. Más allá de considerarlo un “verdadero seminario”,¹⁰ rescata el espíritu solidario de sus concurrentes a través de una anécdota y la transcripción un comunicado del ministro Gregorio Tagle, que sienta las bases del colegio en función de una misión de “restablecimiento y conservación del orden y la tranquilidad pública”, donde incluye su obligación de

proporcionar una *educación sólida, uniforme y universalmente extendida* a nuestros jóvenes para que a su vez puedan servir *de esplendor y apoyo a su naciente patria*, con la sabiduría de sus consejos, con la pureza y sinceridad de sus costumbres, y siendo indudable que no se puede arribar a estos fines, sino por medio de una *educación pública* (Gutiérrez 1998: 215 cursivas me pertenecen).

Discurso donde se reconoce una concepción más cercana a la sostenida en el Ciencias Morales y a la ideología del propio Gutiérrez, defensor de valores ilustrados, y perteneciente a una generación de “consejeros” de la organización nacional, tal como se auto definían los románticos. La inclusión de este documento tiene la intención de mostrar una incipiente voluntad de progreso en el Unión del Sud aunque signada aún por el peso de la colonia, estrategia que permitirá otorgar al Ciencias Morales el carácter de verdadero salto en materia social y política de la educación secundaria en el país.

Llegado el capítulo VII, dedicado a la apertura del Ciencias Morales (1823), se comprenden varios de los procedimientos comentados de reconocimiento y descalificación de los precedentes en función de colocar a este colegio como antecedente inmediato de la UBA, presidida por él en el momento de publicación del libro, de manera de considerar la edición como una suerte de homenaje y programa de su constitución actual. Aquí, como dijimos, es donde emerge con más fuerza la figura del crítico que asume un rol fundamental en la evolución de las instituciones educativas, en un contexto de fuertes disputas por el rumbo que debía asumir la reconstrucción nacional, subrayando una ideología y una acción política encubiertas bajo la aparente objetividad del relato histórico. La estrategia central de este capítulo, como en los anteriores, reside en una hábil manipulación de la información con que es descripto el proceso de reapertura, entre los que se filtra su juicio. Las “noticias” iniciales anuncian la lectura ideológica del acontecimiento, primero, al subrayar el hecho de que en la refundación del colegio hay un cambio “no sólo de nombre sino de organización y de fines sociales en la educación de los jóvenes” (Gutiérrez 1998: 223), en parte justificado por la asignación de un rector laico –Miguel Belgrano–, que elimina una de las improntas coloniales de signo dogmático. Luego, el énfasis asignado a la vinculación del Colegio con la Universidad mediante el dictado de las materias de orientación científica, lo cual además de señalar la continuidad de los estudios con el nivel terciario, subraya el carácter moderno de aquélla como difusora de las nuevas corrientes teóricas. Esto se complementa con la exhibición de la función social del colegio, destinado a formar el temple moral de los alumnos, a favorecer la sociabilidad en contra del “egoísmo que por lo regular infunde una educación aislada” propia de la colonia promoviendo asimismo una sólida formación en valores civiles. En este punto la figura del crítico hace visible su posicionamiento político al afirmar que

En este colegio se educó un número considerable de jóvenes pertenecientes a todas las provincias, unos a sus expensas y otros por cuenta del estado. Allí se uniformaron en ideas y en sentimientos y adquirieron un temple *moral* que no ha contribuido poco a salvar la civilización en la República durante la reacción del despotismo contra las instituciones creadas en Buenos Aires desde el año de 1821 hasta la disolución de la presidencia de Rivadavia. (Gutiérrez 1998: 224, cursivas del autor)

A partir de la defensa de la moral y las instituciones republicanas, Gutiérrez designa al período rosista como un vacío, o mejor, como la negación de todo orden civilizatorio entre la presidencia de Rivadavia y el presente, como un hiato en la búsqueda de progreso nacional que, no casualmente, a través de las *ciencias* –voces del pensamiento moderno– y la *moral* –valor ilustrado por excelencia– comenzaron a desarrollarse en aquella gestión. Así, sentencia que “la época más brillante de este Colegio es la que corresponde a los años 1825 y 1826” (Gutiérrez 1998: 225) y continúa la defensa de su tesis seleccionando estratégicamente los documentos pertenecientes a este período. Toma, por un lado, el acto “solemne” de distribución de premios otorgados “a la moral y a la aplicación” a los alumnos distinguidos con estos valores, y por otro, copia, acto seguido, el decreto de supresión del Colegio, transcripción que justifica mediante lo que considera un deber de ciudadano, “para que pueda compararse el espíritu de progreso, que se transluce en todas las administraciones anteriores, con el de la oscuridad que a su fecha comenzaba ya a armonizarse con la barbarie de Rosas, próxima a convertirse en forma de gobierno” (Gutiérrez 1998: 225). Así, puede verse cómo tanto la “noticia histórica” que precede el capítulo y redactada por él, como los documentos escogidos están atravesados por una lectura

fuertemente ideológica, que evidencia un manejo del archivo tendiente a señalar, por un lado, la continuidad entre el proyecto liberal rivadaviano y su gestión como rector de la UBA, institución derivada de aquel período y, segundo, la negación del gobierno de Rosas como parte de dicho proceso, ejerciendo un doble movimiento de exhumación documental para hacer y deshacer la historia nacional simultáneamente.¹¹

Otras operaciones que colaboran con el des-cubrimiento de la figura de este “urdidor de patrimonios” se refuerza en el apéndice documental, donde exhibe, primero, fragmentos del reglamento que dan pautan el atuendo y mobiliario de los jóvenes, para enfatizar la austerioridad y el decoro requeridos como valores republicanos a partir de los cuales se educaba a los futuros dirigentes de la nación. Luego, se transcribe una serie de “ventajas del colegio” vinculadas a valores ilustrados tales como los de sociabilidad, moral, aplicación, libertad y ciudadanía que ya habían sido presentados mediante la descripción de la entrega de premios. Otros escritos incluidos son, la carta del rector reclamando al gobierno una comisión revisora del funcionamiento del establecimiento y la respuesta del ministro de Gobierno y Relaciones Exteriores negando dicha comisión en vistas de que el excelente desempeño del personal a cargo del colegio no la requiere, exhibiendo, mediante la correspondencia, el trato elogioso y el buen funcionamiento de esta institución durante su “época más brillante”. Las alocuciones del rector y los alumnos dirigidas al gobierno también son colocadas como prueba de esto, desplegando a través de ellos una semántica vinculada a valores ilustrados que se combinan con los del ideario romántico, sinterizando indirectamente la hibridez característica del pensamiento y estilo de Gutiérrez. Así, tanto en el parlamento del rector como en los de los alumnos, encontramos expresiones deudoras de ambas corrientes que celebran “al genio benéfico que

plantificó esta institución”, a “la uniformidad de la educación”, al “saber, la virtud y principalmente el republicanismo”, agradecidos al gobierno exaltado por sus cualidades progresistas y liberales, de las cuales el historiador se coloca como sucesor directo.

En este sentido, vale la pena considerar la elusión estratégica de la refundación de este colegio que Mitre lleva a cabo en 1863, a partir de allí, Colegio Nacional y que Gutiérrez omite a fin de establecer una vinculación llana entre la época rivadaviana y su rectorado en materia educativa. Si bien el período comprendido en el estudio (1779-1821) permitiría justificar esta elisión, la incorporación de documentos –como el decreto de cierre del Colegio en 1824– que exceden estos años y la exhibición de un lugar de enunciación presente, demuestran que la decisión de no mencionar este acontecimiento no responde a motivos de rigor disciplinar sino más bien a una estrategia mediante la cual el historiador “urde” la trama para destacar su lugar privilegiado en el proceso de construcción de la nación moderna.

Así, puede verse cómo en *Noticias históricas...* confluyen la labor metódica del compilador que recupera un archivo, les asigna un estatuto histórico y los ordena construyendo simultáneamente una tradición identitaria y su protagonismo en ella. Al descubrir estos mecanismos es posible comprender entonces la afirmación que abre las *Noticias...*

Hemos creído que las presentes noticias sobre el origen y desenvolvimiento de los estudios bajo los auspicios del estado podrían servir a fines poco atendidos hasta aquí por nuestros historiadores. *Creemos que el conocimiento íntimo de nuestra sociedad* no puede adquirirse de una manera completa sin el estudio de las materias, de las

doctrinas y de los métodos en que se educaban aquellos que, como sacerdotes o como magistrados, se apoderaban de las *riendas morales de gobierno* en la parte que a cada uno le cabía. (Gutiérrez 1998: 65 cursivas me pertenecen)

Conocimiento íntimo de la sociedad y poder sobre las “riendas morales” de su gobierno sostienen la empresa del archivista, compilador, *urdidor de patrimonios*, detrás del cual emerge el crítico, el rector, el protagonista de la historia.

Referencias bibliográficas

- Amante, Adriana (2003). “La crítica como proyecto. Juan María Gutiérrez”. En Jitrik, Noé (Dir.), y Julio Schwartzman (Dir. Vol.), *Historia crítica de la literatura argentina. Vol.2. La lucha de los lenguajes*. Buenos Aires: Emecé: 161-190.
- Baltar, Rosalía (2011). “Leer, estudiar, imitar. Primeros estudios y lecturas primeras en los románticos rioplatenses”. En Coira, María, Baltar, Rosalía y Hermida, Carola (comps.) (2011). *Escenas interrumpidas. Imágenes del fracaso, utopías y mitos de origen en la literatura nacional*. Buenos Aires. Katatay: 105-127.
- Batticuore, Graciela, Gallo, Klaus y Myers, Jorge (comps.) (2005). *Resonancias Románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*. Buenos Aires: Eudeba.
- Chiaramonte, José Carlos (1982). *La crítica ilustrada de la realidad. Economía y sociedad en el pensamiento argentino e iberoamericano del siglo XVIII*. Buenos Aires: Capítulo.
- _____ (2007). *La ilustración en el Río de la Plata. Cultura eclesiástica y cultura laica durante el Virreinato*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Gutiérrez, Juan María (1998). *Noticias históricas sobre el origen y desarrollo de la enseñanza pública superior en Buenos Aires (1868)*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Fernández Bravo, A. (2005): “Un museo literario. Latinoamericanismo, archivo colonial y sujeto colectivo en la crítica de Juan María Gutiérrez (1846-1875) en: Batticuore, G; Gallo, K y Myers, J. (comp.): *Resonancias Románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*. Buenos Aires: Eudeba: 212-133.
- Sarmiento, Domingo Faustino (2001). *Recuerdos de Provincia*. Buenos Aires: La Biblioteca Argentina. Serie Clásicos.
- Tedesco, Juan Carlos (1982). *Educación y sociedad en la Argentina (1880-1900)*. Buenos Aires: Eudeba.

Zanetti, Susana (2002). *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*. Rosario. Beatriz Viterbo Editora.

Notas

- 1 Si bien la *América poética* en 1846 marca un paso previo en esta trayectoria al reunir manifestaciones poéticas de diversos autores latinoamericanos, constituyendo una suerte de canon legitimador de la producción lírica americana, es en esta década cuando su programa adquiere mayor consistencia. No obstante, es interesante ver los procedimientos puestos en funcionamiento en la organización de esta antología que permiten identificar estrategias críticas constantes en su producción posterior, entre ellas, las llevadas a cabo con los documentos presentados en *Noticias históricas...* Cfr. Fernández Bravo (2005).
- 2 Dice en la “Advertencia” que precede la obra, refiriéndose a ellos: “El brillo de sus nombres se refleja sobre sus compatriotas de hoy y de siempre, y trae consigo un nuevo testimonio para probar que la raza europea, lejos de bastardear en América, adquiere bajo el sol de nuestras latitudes, mayor vigor intelectual y mayor desembarazo de espíritu y de concepción” (Gutiérrez 1998: 68).
- 3 Institución que continuó con el perfil elitista de sus antecesores y donde se formó buena parte de la generación del 80 que dirigió al país en la década en que Buenos Aires dejó de ser la “gran aldea” para convertirse en una ciudad moderna. En una conferencia pronunciada en 1870, Mitre insistía en que los colegios nacionales “habilitan al hombre para la vida social, desenvolviendo en más alta escala sus facultades, elevando así el nivel intelectual de modo que el saber condescendido en determinado número de individuos obre en la masa de ignorancia, difunda en ella una luz viva y sostenga con armas mejor templadas las posiciones desde las cuales se gobierna a los pueblos”. Bartolomé Mitre, Discurso en el Senado, 16 de julio de 1870 (en Tedesco: 1982: 204).
- 4 Son conocidos los pasajes de *Recuerdos de Provincia*, donde lamenta que él, quien había inaugurado el título de “primer ciudadano” en la escuela de la Patria, demostrando su capacidad para continuar sus estudios ve concluido su “aprendizaje de la escuela por una de aquellas injusticias tan frecuentes, de que me he guardado yo cuando me he hallado en circunstancias análogas”. Injusticia que él no pudiera contarse entre los “seis jóvenes de conocidos talentos para ser educados por cuenta de la nación, a fin de que, concluidos sus estudios, volviesen a sus respectivas ciudades a ejercer las profesiones científicas y dar lustre a la patria” (Sarmiento 2001: 131).
- 5 En este sentido, cabe aclarar que –según Chiaramonte– la defensa de Gutiérrez del carácter innovador de Maziel respecto de las nuevas ideas (que será repetido luego por Ingenieros) es “parcialmente inexacta” en tanto el canónigo repite “conceptos comunes ya desde mediados de siglo [XVIII], tanto en España como en su colonia” (17). Se trata de nociones que reflejan la difusión de corrientes más moderadas de la Filosofía Moderna que, “si bien no merecen el calificativo de audaces” o de “peligrosas novedades” –según la terminología de la época– mostraban ciertas concesiones de la vieja mentalidad ante nuevas corrientes. En la Universidad de Córdoba, por ejemplo, algunos profesores jesuitas ya conocían y enseñaban las doctrinas de Descartes, Newton y Gasendi, entre otros (17). Cfr. José Carlos Chiaramonte (1982).
- 6 Uno de las estrategias empleadas en esta valoración es la recurrencia, propiamente romántica, del método biográfico para ilustrar el pensamiento de la época o del sujeto en cuestión. La tercera parte del libro está dedicada a la vida de los hombres representativos de la época, cuestión analizada en el cuerpo del trabajo.

- 7 En esta lista se recupera principalmente las ediciones de las imprentas del Estado, los cambios en la legislación en la producción de estos materiales y la orientación que asumía la educación según el contexto político al que pertenecieran los libros. Este es uno de los segmentos del libro que introduce –aunque sesgadamente– “noticias” sobre los lineamientos de la educación durante el rosismo –gran hiato en su lectura de la historia nacional– mediante la incorporación (con juicio de Gutiérrez incluido) de textos y la referencia a la modalidad de los exámenes durante este período.
- 8 La cita corresponde a “Instrucción pública en la América antes española” del Repertorio Americano de García del Río.
- 9 Si bien el decreto de refundación se promulga en 1817, la apertura oficial se realiza el 16 de julio de 1818.
- 10 Entre las cuestiones que permiten esta lectura, Gutiérrez refiere explícitamente la continuidad de un rector clérigo y vicerrector presbítero, y el hecho de que su apertura tuviera lugar en la Iglesia de San Ignacio. La referencia a que ésta se llevó a cabo un día “en que se celebraba la declaración de la independencia” apunta a señalar la identidad entre Iglesia y estado aún presente en esos años pese a los acontecimientos revolucionarios, lo que luego permitirá destacar la valoración del proyecto rivadaviano distanciado de ella.
- 11 Uno de los procedimientos destacados en este caso, consiste en que la anulación del rosismo no opera por elusión ni olvido sino por su negación como parte constitutiva del devenir histórico, lo que confirma la perspectiva evolutiva desde la cual lee los acontecimientos: todo aquello que no haya contribuido al progreso de la nación, no es materia historizable.

El escritor en la prensa hispanoamericana de fines del XIX: variables del campo intelectual

Mercedes Rodríguez
CELEHIS-Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen:

El cambio socioeconómico establecido en el contexto mundial de fines del siglo XIX determinó la constitución de un campo intelectual de variables decisivas, en donde *diferenciación y especialización* son las claves para entender la emergencia de un mercado de bienes simbólicos. Consideradas estas variables en relación con el periodismo de la época, se observa que fue el foco de irradiación parisino el que orientó la modernización de la industria gráfica en la prensa de principios del XX. Y tomado como ejemplo el caso del Rubén Darío cronista, la mención recurrente de este fenómeno –específicamente la inserción de la imagen en el periódico, ya sea en el formato de tarjetas postales, grabados, caricaturas, retratos o fotografías– descubre un interés sociocultural del escritor por la emergencia de las novedosas prácticas de bienes simbólicos en circulación. Sin duda, dichas prácticas –situadas en el tejido de las discursividades sociales– fueron determinantes para la conformación de la opinión pública. Por lo tanto, en este trabajo nos proponemos considerar dos aspectos centrales de la actividad de este escritor en el periódico de la época: su gravitación en el circuito de la prensa hispanoamericana como corresponsal de *La Nación* a partir de 1892, y las transformaciones de su registro cronístico en estrecha relación con las nuevas redes de interacción social determinadas por la instauración de la industria cultural.

Palabras Clave: prensa hispanoamericana – Modernismo – intelectual – escritor – cronista – lectores – industria cultural – opinión pública.

1. Aproximaciones

A lo largo del siglo XIX en el ámbito de las letras se encuentran tres figuras de preeminencia social debido a la importancia de sus intervenciones públicas: el letrado, el pensador y el escritor-artista. Como partícipes activos del proceso de la independencia, las guerras civiles y la construcción de los estados nacionales, a principios del siglo la intervención del letrado se reduce al contexto de la revolución. En segundo término, los pensadores son quienes “reclamarán frente a la sociedad y los otros poderes seculares el papel público de *guías*” (Altamirano 2002: 154). Por último, el proceso de constitución del campo intelectual en Hispanoamérica se completa hacia el último tercio del siglo XIX, cuando surge el escritor-artista en el contexto del modernismo literario.

El cambio socioeconómico establecido en el contexto mundial del fin de siglo –a partir del cual los países de América Latina lograron incorporarse, aunque de un modo desigual, a la órbita de la modernización capitalista– determinó la constitución de un campo intelectual de variables decisivas, en donde diferenciación y especialización son las claves para entender la emergencia de un mercado de bienes simbólicos.

Así, la diferenciación –en donde el escritor comienza a separar el ejercicio realizado en la esfera política de lo que comprendieron

las actividades culturales del momento— confluye en la especialización de los hombres de letras. Sin duda, la división del trabajo fue un factor determinante al momento de consolidar un mercado de nuevos productores de bienes culturales. En este punto es donde se introduce un tercer aspecto a considerar: la profesionalización del escritor.

Intelectuales y artistas, colocados en una nueva posición como resultado de la división capitalista del trabajo y de la implantación del mercado como institución que afecta también la vida de sus obras, reivindicaron la autonomía de la creación cultural frente a toda otra imposición exterior (política, religiosa o económica) (Altamirano 2002: 9).

Precisamente, en nuestro trabajo nos proponemos examinar una de las variables que define el complejo sistema de relaciones en torno a la profesionalización del escritor en Hispanoamérica: el periodismo.

2. Apuntes sobre la prensa hispanoamericana del siglo XIX

El hecho de que haya sido la agencia Havas la encargada de la red informativa que llegó a Hispanoamérica contribuyó a la inserción de los lectores hispanoamericanos como consumidores de la industria cultural que generó la modernización de la prensa con fines comerciales. A esto se suma el espacio otorgado por parte de la prensa al material gráfico de carácter ilustrativo y publicitario, además de las transformaciones en los sistemas de educación, generadas como fórmulas de la vida urbana (Álvarez-Martínez Riaza 1992).

Al respecto, Julio Ramos observa en conexiones como éstas el cambio de lugar del periódico en la sociedad. Originado en el interior de una transformación decisiva en el ámbito de la comunicación social, su funcionalidad meramente política fue reemplazada – agrega – por los indicadores de una nueva cultura de masas.

Hacia fines del siglo XIX se registra un momento especial de la crónica hispanoamericana en el contexto del Modernismo. Considerado su mayor auge y desarrollo orgánico, la producción del Modernismo se ubica en un período que abarca aproximadamente desde 1880 a 1916, aunque su influencia se prolongó varias décadas más. Las ciudades de Buenos Aires y México fueron los principales centros de la producción cultural del movimiento.

La difusión del Modernismo es simultánea a la consolidación de la prensa en el continente. Como consecuencia de la eclosión técnica de las dos últimas décadas del siglo XIX, se produjo una importante demanda de escritores profesionales en el ámbito del periodismo. Al ingresar como redactores o corresponsales que daban prestigio al periódico hispanoamericano, los escritores inscriptos en el nuevo movimiento propiciaron el desarrollo de la crónica modernista.

La especialización literaria que prefigura la profesionalización del escritor en el ámbito del periódico, unida a la conformación de un público urbano culto, determinó una de las bases fundamentales para que el esteticismo se mezclara con la intervención pública y política de sus intelectuales. Así es como el movimiento cultural progresivamente se fue impregnando de las diferentes manifestaciones de la vida social, dando como resultado nuevas variables en relación con la estructura social, la tarea del escritor en

el periódico y la ampliación del mercado de lectores. Lo anterior, en efecto, contribuyó a definir los límites del campo intelectual hacia el fin de siglo.

De modo tal que la modernización del periódico significó más que un avance técnico: introdujo una variable decisiva en la fluidez de interlocutores que involucró. Al mismo tiempo, le permitió a la comunidad de lectores hispanoamericanos, nos dice Ramos, “autorrepresentarse como una nación inserta en un ‘universo’ articulado mediante una red de comunicaciones que contribuyó mucho a la sistematización del mercado internacional de la época” (1989: 100). Y quienes mejor favorecieron dicha articulación, sin duda, fueron los cronistas modernistas que, moderadores del capital cultural extranjero, afirmaron su autoridad estética sobre los hechos de la experiencia urbana.

3. Prensa y formación de la opinión pública

En el contexto europeo el foco de irradiación parisino determina la modernización de la industria gráfica en la prensa del período. Por otro lado, París también proyecta la novedad burguesa como ciudad moderna que regula la relación entre la comunicación de los acontecimientos del orden público y la circulación de la imagen que los conmemora, especialmente en las ilustraciones de la industria gráfica recientemente tecnificada.

La mención recurrente de este fenómeno que marca la inserción de la imagen en el periódico, descubre, por ejemplo, el interés de Rubén Darío por la instalación de nuevas prácticas en el tejido de las discursividades sociales.

Por tal motivo, y en tanto la figura de Rubén Darío resume el perfil del escritor prestigioso que envía sus corresponsalías desde Europa, en este trabajo también nos proponemos considerar dos aspectos centrales de su actividad: por un lado, su gravitación en el circuito de la prensa hispanoamericana como corresponsal de *La Nación* a partir de 1892,¹ y por otro, las transformaciones de su registro cronístico en estrecha relación con las prácticas socioculturales dadas en el entorno de la incipiente industria gráfica. Observar este importante aspecto de la producción en serie –sujeta al debate de ideas y dependiente de la injerencia de la opinión pública en la agenda europea– permite analizar el impacto de la industria iconográfica en la crónica dariana apenas inaugurado el siglo XX.

De *Peregrinaciones* [1901] (donde se presentan crónicas fechadas entre abril de 1900 y enero de 1901), hemos seleccionado la crónica “Oom Paul” para analizar la descripción de un suceso puntual de política exterior: la llegada de Paul Krüger en el exilio, en relación con las técnicas de la imagen que lo incorporan a la opinión pública. Y para ampliar este enfoque, de las crónicas recopiladas en el volumen *Parisiana* [1907] analizamos “Reyes y cartas postales” y “París y el rey Eduardo”, las cuales localizan las visitas de la realeza europea en 1903.

4. Eventos y emergencia de la industria cultural

En principio, debemos subrayar que son los eventos de política internacional –situados en el primer lustro de la década del XX– los que fracturan el orden tradicional de las relaciones diplomáticas entre los estados europeos y suscitan la proliferación de imágenes conmemorativas. Pero más importante aún es que estas imágenes

se incluyen como material ilustrativo en el periódico de la época. De esta forma, además de sostener el interés sobre el acontecimiento, la industria gráfica contribuye a alterar, distorsionar y exagerar los eventos diplomáticos frente a la opinión pública.

En la crónica titulada “Oom Paul” (fechada el 27 de noviembre del año 1900) encontramos el registro de uno de los principales acontecimientos de relaciones exteriores que, además de engalanar la capital francesa del período, generó un amplio despliegue del debate político-social: la visita de Paul Krüger, el presidente de la República de Transvaal en Sudáfrica.

Comparada con el resto de las crónicas que integran el volumen *Peregrinaciones*, ésta se distingue por el trabajo formal del cronista con los materiales gráficos que ilustran esta visita diplomática. Recibido con espectacular protocolo en París, tramo final que Darío ha presenciado con expectación, Krüger surge representando los valores tradicionales que han caído en desuso dentro del marco cambiante de la política de los estados. No obstante, para la multitud constituye un centro de interés y, por lo tanto, digno de ser transformado en espectáculo por parte de la empresa cultural:

los poetas han hecho sus versos, modernísimos como los de Stuart Merill, fofos como los del Coppée de hoy; los dibujantes han esbozado simbólicas alegorías: retratos varios, figuras, paisajes, símbolos aplicables al suceso famoso (1901: 104).

Estas observaciones del corresponsal, también relacionadas con el siguiente pasaje: “Cuando apareció la figura del viejo Krüger, noble rostro de león, que en nada se parece a esa cara de gorila

canoso que han multiplicado las ilustraciones, un trueno de voces resonó en toda la costa" (100), evidencian una práctica de desarticulación respecto del perfil pintoresco que los medios franceses habían difundido sobre el visitante ilustre. Sumado a lo anterior, el cronista subraya como un valor positivo el carácter "semiprimitivo" (99) que Krüger representa en oposición a los valores ambivalentes de la vida moderna. Indudablemente, con estos comentarios Darío no hace más que presentar al visitante en una situación de ajenidad frente a la moderna sociedad francesa que lo homenajea.

En el orden del evento político, cabe destacar que esta crónica adquiere un importante relieve sociológico en la medida en que indaga el peculiar sistema de relaciones políticas emplazado a partir de la figura utilizada para marcar posición respecto del "odioso vecino de enfrente" (105): Gran Bretaña. Señala el cronista: "los partidos han aprovechado la venida del anciano, para tomar como una bandera su nombre, como un torreón de victoria su figura, esa figura que han aprovechado tanto los caricaturistas" (108).

No por evidente podemos dejar de mencionar otro pasaje que muestra claramente los regímenes de apropiación simbólica que, en relación con el personaje ilustre, consolidan las representaciones colectivas de moda. Allí, el corresponsal hace hincapié en que es la circulación de las ilustraciones conmemorativas –sumada a otras expresiones populares como las canciones de tono jocoso y la entonación de los himnos nacionales– lo que moviliza a la muchedumbre a salir al encuentro de Paul Krüger: "La nave Guillermina entrando al puerto entre barcos empavesados, las salvas del saludo, los gritos y aclamaciones de una multitud en delirio, los vendedores de periódicos, himnos y retratos, la alegoría meridional frente al mar azul..." (99).

Aun así, la mención de las ilustraciones con retratos, caricaturas y alegorías en el formato de la tarjeta postal continúa siendo un motivo de interés privilegiado por el corresponsal para medir las fluctuaciones de la opinión pública. Con mayor precisión, la tarjeta postal es considerada en las crónicas de este período en sus dos modalidades básicas: de uso y de colección.

En relación con lo anterior, Darío comenta que –debido a que la prensa francesa regula y administra el significado de los eventos– las figuras y los sucesos de la diplomacia europea conforman los motivos predilectos que dinamizan las maquinarias de la imagen a principios del siglo XX. En este sentido, la función de dicha maquinaria, más que contribuir con el relato del acontecimiento público a través de los circuitos de la imagen, parece en realidad haberlo construido. En la crónica “Reyes y cartas postales” (Parisiana), Rubén Darío desarticula la alianza entre el arte, la industria gráfica, el comercio, el periódico y el oportunismo político entramado en los sustratos de la empresa cultural que asume la organización del debate público.

Según Darío, la proliferación de tarjetas postales con motivo del arribo a Francia de los reyes de Italia, Vittorio Emanuele III y su esposa Elena, en octubre de 1903, marca la intervención que tuvo tanto la prensa como las artes gráficas respecto del acontecimiento instalado en la consideración de los medios de divulgación y de consumo.

El acercamiento diplomático entre el rey de Italia y el jefe de Estado francés Émile Loubet provocó, nos dice cronista, que los ilustradores de las tarjetas postales reforzaran, por partida doble, la efectividad de su producción. El comentario de este tipo de evento –

y de otros de similar magnitud, como la visita del rey de Inglaterra, también en 1903— a través de la industria de la imagen constituye uno de los principales aportes de los corresponsales extranjeros en tanto le supieron explicar al lector hispanoamericano sus alcances y significaciones asociadas. En esta dirección, Darío señala:

La tarjeta postal, en estos momentos, es una de las más animadas expresiones de actualidad. Sus comentarios gráficos de los más notables sucesos serán más tarde inapreciables documentos. Pintan el estado de ánimo, el humor, la opinión de la generalidad (“Reyes y cartas postales” 1917: 77).

Como producto de la expresión popular y por su circulación generalizada, Darío efectúa una selectiva clasificación temática de las series de tarjetas postales. Y mediante un registro que difiere del apunte estético asumido por el literato en otras crónicas del mismo período,² en el caso de “Reyes y cartas postales” sobresale la enumeración de los elementos destacados en las ilustraciones. De esta forma, símbolos, emblemas, escudos reales, representaciones de las danzas nacionales, alegorías y epígrafes comprenden una sucesión de motivos y detalles sobre los cuales la descripción pasa rápidamente a favor de la mención del principio de consumo, que rige tanto el orden de las preferencias populares como el móvil económico que determina la proliferación de las series postales conmemorativas en el mercado de novedades.

Tal es el caso de la serie que genera Eduardo VII con su paso por París entre una muchedumbre que lo aclama “a pesar de las antipatías seculares –porque es rey, porque el pueblo de París gusta de los reyes, porque eso es decorativo–”, sentencia Darío en la crónica “París y el rey Eduardo” (1917: 29). Sin duda, más que

sugerente resulta la descripción concisa empleada por el cronista para referir el aparato de difusión que movilizan las visitas diplomáticas.

5. Atmósfera urbana: mercancías y escalas de consumo

En el contexto de la conmemoración social relacionada con las visitas diplomáticas que llegaron a Francia iniciado el siglo XX, el registro de la crónica se presenta sujeto a las polaridades de la iconografía fotográfica de uso más frecuente en la época: las técnicas del esculto-grabado y el fotograbado. Sin embargo, el sesgo conmemorativo en algunas ocasiones, como en la mencionada visita del rey Eduardo de Inglaterra, llegó a superar el formato de la imagen, alcanzando la circulación en otros artículos de colección:

Su imagen andaba por todas partes, haciendo “marchar el comercio” en alfileres de corbatas, en banderitas, en hojas, en muñecos, en abanicos, en cocardas, en insignias, en medallas, en dijes, en toda suerte de fotografías y grabados, en carteles y en caricaturas de los periódicos, fuera de las cartas postales, en donde se le puede ver desde la pompa del moño hasta bailando el cake-walk con el presidente Loubet. La gloria instantánea en todas sus manifestaciones, el beguin de París (“París y el rey Eduardo”: 34).

La cita anterior muestra con nitidez la ampliación del mercado de consumo popular. Por tal motivo, las nuevas mercancías son examinadas en todos sus detalles por el corresponsal que observa con curiosidad el aparato de promoción que genera la recepción de la multitud. Precisamente, dados los objetos de colección que

conmemoran los eventos la multitud es parte fundamental del fenómeno cultural que trae aparejado el homenaje oficial al sentirse partícipe de las visitas que decoran la urbe moderna como un objeto más.

Cabe destacar que, debido al logro de la reproducción en serie, la imagen tecnificada desplaza a la pictórica de su hegemonía histórica. Muestra de ello es que la caricatura, el retrato, el fotograbado y la filatelia, como modalidades incorporadas al formato de la tarjeta postal ilustrada, alcanzan inusitada repercusión entre las preferencias del gusto popular. En este sentido, se puede decir que en la crónica “Oom Paul” Darío desarrolla una particular lectura de la imagen que sobre los personajes ilustres de la época se instalaba en los medios. Por consiguiente, el desajuste entre el viejo París del imaginario literario y la ciudad moderna –donde se procede con la serialización de la imagen pública de los estadistas– resulta irreconciliable para el intelectual que observa este fenómeno de sustitución de valores.

En los textos analizados el referente para el lector hispanoamericano se reconstruye en alianza con las nuevas prácticas de sociabilidad vinculadas, por un lado, con la multitud en las calles y, por otro, con las modulaciones del debate social asociadas al reciente trazado geopolítico en Europa. Estas prácticas presentan, inequívocamente, una renovada constelación de estadistas que, encauzando nuevos acuerdos en el marco de la diplomacia, van a ser los encargados de dilatar la antigua tensión entre los estados europeos. Considerados estos aspectos, de inmediato se comprende la mediación que realiza el cronista al momento de reorganizar las ideas debatidas en el círculo intelectual y en la prensa francesa del período.

Consideraciones finales

En el contexto de la producción periodístico-literaria que hemos examinado se destacan dos cuestiones decisivas: a los corresponsales para los medios hispanoamericanos les corresponde aquilar, en el plano del debate social, la tipología del género “crónica” que estaban construyendo. Al mismo tiempo, ellos también asumen la tarea de descomprimir la escritura del sesgo personalista que propicia la inscripción del nombre propio, y esto debido a la política de organización del campo intelectual que circunscribe la profesionalización del escritor en el ámbito de la prensa.

Los corresponsales de fines del XIX y principios del XX, que formalizan el estatuto de la crónica modernista en el contexto de la tensión de esferas entre literatura y periodismo, estéticas y mecanismos de la modernización industrial, discursividades sociales y codificaciones modernas, son los responsables de una nueva organización del campo intelectual en función de las novedosas prácticas socioculturales a las que también adscriben, tal es el caso –por ejemplo– del auge del colecciónismo, donde la tarjeta postal y la filatelia concentran las preferencias tanto de la burguesía como de la cultura popular.

En suma, los cronistas que intervienen en la prensa hispanoamericana como corresponsales intentan analizar los aspectos internos que determinan la apropiación de los sistemas simbólicos. Es decir, establecen una síntesis de los factores que acababan de consolidar la ampliación del círculo de consumidores de bienes culturales. A la vez, también complejizan la relación entre los actores de la clase intelectual. Y en esa relación, precisamente, es donde se descubren los gestos y las acciones públicas del

escritor recientemente profesionalizado, acciones y gestos mediados siempre por el cotidiano ejercicio de escritura asumido en los periódicos.

Referencias bibliográficas

- Altamirano, Carlos (2002). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Carilla, Emilio (1967). *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en La Argentina)*. Madrid: Gredos.
- Darío, Rubén (1917). *Parisiana*. Madrid: Mundo Latino.
- _____ (1901). *Peregrinaciones*. París-México: Librería de la Vda de Cil. Bouret.
- Ramos, Julio (1989). “Límites de la autonomía: periodismo y literatura”. En *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: FCE, 82–111.
- Timoteo, Jesús y Ascención Martínez Riaza (1992). *Historia de la prensa hispanoamericana*. Madrid: MAFRE.

Notas

- 1 Si bien la presencia de Rubén Darío en Argentina como cronista para La Nación se produce entre 1892 y 1898, es necesario apuntar que ya desde 1889, hacia el final de su etapa chilena, comenzó su colaboración para ese medio. Cabe subrayar que el 98 marcó en realidad el año en que el diario comienza a encomendarle a Darío misiones especiales en Europa en calidad de corresponsal. Véase Emilio Carilla (1967).
- 2 Cfr. “Purificaciones de la piedad”, “En París”, “El viejo París” y “Rodin”, en *Peregrinaciones*.

Retrato de un escritor “incómodo”: Ezequiel Martínez Estrada en el campo intelectual argentino

María Lourdes Gasillón
CONICET-CELEHIS-Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen:

Ezequiel Martínez Estrada fue un reconocido ensayista que analizó la realidad social y política de Argentina y América Latina, entre 1930 y 1960, con una mirada valorativa, interpretativa y polémica. Mediante sus ensayos y artículos, pretendió utilizar la palabra como instrumento de expresión e intervención ideológica entre sus contemporáneos. Ello lo llevó a ocupar una función destacada en el campo cultural argentino, pues en las primeras décadas de su producción fue convirtiéndose progresivamente en un escritor consagrado. Sin embargo, en la última década de su vida, luego de su enfermedad cutánea y el alejamiento de Buenos Aires como lugar de residencia, Martínez Estrada se fue apartando cada vez más del pensamiento y las actitudes de los grupos que lo acompañaban hasta ese momento. La imagen del escritor consagrado comenzó a entrar en conflicto en los diferentes niveles e instancias del campo intelectual y el ensayista decidió abandonar, por un tiempo, la Argentina. Este proceso de cambio era respaldado por su vacilación ideológica y postura heterodoxa, que despertaban adhesiones y críticas diversas: su anarquismo declarado molestaba indistintamente a los antiperonistas, a los peronistas, a los militantes de la izquierda y a los sectores militares.

Palabras Clave: Ezequiel Martínez Estrada – campo intelectual – escritor – consagración – heterodoxia.

Retrato de un escritor

A medida que se ingrese en el siglo XX y a lo largo del resto de la centuria se puede registrar a hombres y mujeres, sean escritores o artistas, creadores o difusores, eruditos, expertos o ideólogos, en el papel que los hace socialmente más visibles: actores del debate público, el intelectual como ser cívico –“conciencia” de su tiempo, intérprete de la nación o voz de su pueblo, tareas acordes con la definición de los intelectuales como grupo ético–.

Carlos Altamirano

Ezequiel Martínez Estrada nació el 14 de septiembre de 1895 en San José de la Esquina, provincia de Santa Fe, y falleció el 3 de noviembre de 1964 en su casa de Bahía Blanca, donde residía desde 1949. Entre algunos de los hitos que marcaron su producción se encuentran: el matrimonio con la artista italiana Agustina Morriconi (1921), el trabajo en el Correo Central (1914-1946); si bien no culminó sus estudios secundarios ni estudió una carrera universitaria, en el período de 1924-1945 fue profesor de Literatura en el Colegio Secundario dependiente de la Universidad de La Plata; y con el dinero que obtuvo de un premio adquirió una chacra de casi 400 hectáreas en Goyena, por lo cual se convirtió en un chacarero que disfrutaba de la naturaleza en sus ratos libres.

Todos estos detalles configuran el perfil de un artista que escribió profusamente poesía, ensayo, cuento y teatro hasta la muerte y se dedicó con empeño a la tarea intelectual, si bien no gozaba de una situación “acomodada”, lo que lo llevó a trabajar en diversos ámbitos para subsistir.

Otro rasgo distintivo fue su entusiasmo por el saber y el leer sobre diferentes disciplinas. Ya a los dieciséis años había incorporado lecturas filosóficas, políticas y sociales; se interesó por libros de biología y física, y participó de reuniones obreras y manifestaciones. Antes de cumplir los veinte años ya había leído a Augusto Comte, Adam Smith, Max Scheler, Simone Weil y León Trotsky.

Además, en 1933-1934, Martínez Estrada asumió por primera vez la presidencia de la SADE (Sociedad Argentina de Escritores) y volvió al cargo desde 1942 a 1946. Durante ese año integró el comité editorial de la revista Sur y decidió irse a vivir a Bahía Blanca con Agustina. En la década siguiente, padeció una enfermedad cutánea de origen psicosomático –neurodermitis melánica– hasta 1955, cuando un golpe militar derrocó al presidente Juan Domingo Perón. Durante 1957 lo designaron presidente de la Liga Argentina por los Derechos del Hombre y recibió la distinción de profesor extraordinario en la Universidad del Sur de Bahía Blanca (donde dictaba cursos y conferencias).

Por otra parte, la Revolución Cubana comenzó en enero de 1959 con la caída del dictador Fulgencio Batista como respuesta al dominio norteamericano y al de los grandes dueños de tabacales e ingenios azucareros. Durante sus primeros años, Cuba pareció ser una especie de paraíso para los escritores por la aparición de una

propuesta concreta de justicia social y su apertura al arte. En ese marco, el 17 de febrero de 1960, Martínez Estrada llegó a la isla para recibir el Premio *Casa de las Américas*, en la categoría “ensayo”, por su texto *Análisis funcional de la cultura*. Allí estuvo treinta días y a los cinco meses (el 26 de septiembre) se instaló en La Habana, junto a su esposa, en un pequeño departamento hasta noviembre de 1962. Durante su estadía, fue miembro de la Academia de Historia de La Habana, llevó a cabo una importante investigación sobre José Martí y Nicolás Guillén, y fue director del Centro de Estudios Latinoamericanos de Casa de las Américas hasta 1962, año en el que aparece desde México *Diferencias y semejanzas entre los países de América Latina*: un texto que brinda gran cantidad de datos y estadísticas que enfatizan la explotación y la miseria del continente americano.¹ Asimismo, en 1963 sale a la luz *En Cuba y al servicio de la revolución cubana*, que constituye una compilación de artículos dispersos publicados en otros medios anteriormente; una edición posterior apareció en Montevideo con el título *Mi experiencia cubana* (1965). A pesar de su presunta heterogeneidad, esos trabajos individuales reflejan el objetivo común de denunciar la situación opresiva que vivía Cuba y los demás estados latinoamericanos –Argentina principalmente–. Situado en el lugar de *un cubano más*, tal como expresa el epígrafe inicial del libro, a cargo de Fidel Castro, el ensayista defiende convencido la causa revolucionaria y pretende extenderla al resto del continente, pues constituye un ejemplo a seguir según él.

En sus últimos días, alejado de la cuestión cubana, enfermo de cáncer e instalado en su casa de Bahía Blanca, el autor santafesino escribe poemas que saldrán en Sur con el título de *Tres poemas del anochecer*, corrige su libro *Realidad y fantasía de Balzac*, publicado poco después, mientras que en México se edita una *Antología* de sus textos prologada por él. Finalmente, la muerte lo sorprende en

1964, pero poco a poco se han ido publicando compilaciones de sus manuscritos inéditos, a veces inconclusos, en las últimas décadas: *Paganini* (2001), *Filosofía del ajedrez* (2008), *Coplas de ciego* (2011) –que incluye coplas no publicadas anteriormente–, *Epistolario. La correspondencia entre Victoria Ocampo y Ezequiel Martínez Estrada* (2013), por citar algunos.

Martínez Estrada en el campo intelectual

Martínez Estrada es para nosotros, ante todo, un tema de meditación. [...] Como escudriñador de la realidad argentina y como exponente, como dato de esa realidad. Como toma de posición y como punto de partida. Como existencia y como proposición. Porque lo que nos interesa, a través de él, es averiguar lo que somos, nosotros, definidos por el accidente de vivir en la Argentina de mil novecientos cincuenta y tantos.

Ismael Viñas

Según Pierre Bourdieu (1971), todas las partes constitutivas del campo intelectual tienen una relación de interdependencia entre sí, aunque cada una de ellas cuenta con un peso funcional particular que las diferencia del resto. En consecuencia, el campo intelectual está integrado por una serie de agentes, instancias o sistemas de agentes (academias, cenáculos, sistema de enseñanza) que se encuentran determinados dentro de la estructura por la posición que ocupan y por la autoridad ejercida que, a la vez, está mediatisada por la interacción con el público, quien determina la consagración y la legitimidad cultural. Para que una obra o un autor sean consagrados, deben someterse a una serie de reglas y opiniones

que influyen en su difusión pero aún más en su legitimación. Las relaciones –de complementariedad o de competencia– de todo sujeto con la realidad social, el sistema cultural, su creación y la forma de su proyecto creador dependen de su lugar dentro del campo intelectual, que puede ser oficial/central o marginal. Además, en el interior de esta lógica, el autor es el creador de bienes culturales y por sí mismo puede imponer su autoridad aunque las instituciones educativas cumplan un rol importante, ya que el educador o el profesor es el encargado de conservar la cultura y participar del proceso de legitimación y permanencia de las obras.

Ezequiel Martínez Estrada ocupó una función destacada en el campo cultural argentino: en las primeras décadas de su producción, fue convirtiéndose progresivamente en un escritor consagrado, una referencia ineludible, cuya legitimación estuvo dada por sus amistades intelectuales –de Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga y Victoria Ocampo, por ejemplo–, su relación con editores –Samuel Glusberg–, la obtención de premios (incluso la SADE lo propuso como candidato al Premio Nobel), la popularidad y la recepción de sus famosos ensayos de interpretación nacional, y su inclusión en círculos y publicaciones de renombre, como la revista *Sur*. Con un afán autodidacta, que lo llevaba a lecturas y reflexiones profundas, el pensador ganó un lugar central en el campo intelectual y sus principales instituciones: la academia y la universidad. Su proyecto creador se definía en relación con la historia y la sociedad argentina precedente y contemporánea, que acompañaba el *inconsciente cultural de la época*, en palabras de Bourdieu, y refractaba de manera simétrica en su escritura de corte ensayístico pero también en sus textos ficcionales; es decir, la reflexión y la narrativa se retroalimentaban y completaban la imagen y las ideas que el autor quería difundir. A poco de publicarse, sus cuentos originaron tempranas investigaciones críticas que continúan

hasta hoy por la riqueza formal, temática y estilística que evidencian. Así, los primeros en dedicarse a su producción cuentística fueron, entre otros, Juan Carlos Ghiano –en su artículo “Martínez Estrada, narrador” de la revista *Ficción*–, Mario A. Lancelotti –escribe en Sur sobre “Marta Riquelme”–, Carlos Mastrángelo –en *Gaceta Literaria*–, también en 1961 Horacio J. Becco incluyó el cuento “El sueño” en su selección denominada *Cuentistas argentinos* y Roberto Yahni publicó los *Cuentos completos* (1975) en España por la editorial Alianza; asimismo, en las últimas décadas, investigadores reconocidos como Pedro Orgambide, Adolfo Prieto, Enrique Anderson Imbert, Horacio González, Andrés Avellaneda, entre otros, se han dedicado a la narrativa martinezestradiana, además de analizar sus ensayos y ponerlos en diálogo.

Si bien con un estilo personal, Martínez Estrada no fue ajeno a los tópicos y las retóricas narrativas y ensayísticas que caracterizaron la primera mitad del siglo XX en la literatura latinoamericana. No obstante, en la última década de su vida, luego de su enfermedad cutánea y el alejamiento decisivo de Buenos Aires como lugar de residencia, en el momento del auge y la caída del gobierno peronista, se fue apartando cada vez más del pensamiento y las actitudes de los grupos que lo acompañaban hasta ese momento. La imagen del escritor consagrado comienza a entrar en conflicto en los diferentes niveles e instancias del campo intelectual argentino, al punto de que el propio Martínez Estrada decide abandonar por un tiempo, hasta cerca de su muerte, este país.²

La vacilación ideológica y la indecisión política siempre lo embargaron en sus ideas:

Desafecto a las efímeras filiaciones de la política (recuérdese que el Comité Yrigoyenista de Intelectuales Jóvenes se integró con Jorge Luis Borges, Carlos Mastronardi, Enrique y Raúl González Tuñón y Leopoldo Marechal, entre otros), Martínez Estrada permanece al margen de los agrupamientos, antes y después del golpe militar del 30. En 1935, dos escritores que sufren como él la crisis de esos años, Raúl Scalabrini Ortiz y Arturo Jauretche (que sería después implacable crítico de Martínez Estrada), fundan, con otros jóvenes, radicales en su mayoría, el movimiento político FORJA, respuesta del nacionalismo democrático y popular frente a la dictadura (Orgambide 1985: 61).

Su figura emblemática despertaba adhesiones y críticas diversas: mientras Héctor Murena elogiaba de manera enfática sus verdades proclamadas, desde la nueva sociología, Gino Germani declaraba que, a pesar de haber leído toda la obra del santafesino, no encontraba algo “aprovechable” en ella para el desarrollo actual de los saberes académicos a fines de los '50³. Esa opinión desmerecedora tuvo un impacto institucional y, según Horacio González, propició la “proscripción de la obra estradiana” en las áreas sociales de las universidades sudamericanas, aunque se continuó con la lectura de sus textos “proscriptos” a pesar de su obligado “exilio bibliográfico” (2007: 172-173) y hoy en día se reaviva con entusiasmo el estudio de su ensayística.

Al mismo tiempo, Martínez Estrada manifestaba una posición política particular, era un anarquista que creía en la libertad, pues no simpatizaba con el peronismo, pero tampoco apoyaba el golpe militar que lo derrocó; precisamente ese disconformismo político molestaba a otros autores deliberadamente antiperonistas que lo criticaban⁴. Así, Pedro Orgambide (1985) documenta que el 4 de

junio de 1956 Jorge Luis Borges —abiertamente en contra del régimen peronista y a favor de la Revolución Libertadora— hace manifiesto su reproche a esta actitud heterodoxa del pensador santafesino a través de su artículo publicado en el diario *La Acción* de Montevideo. Por supuesto, Martínez Estrada no se quedó callado y el 10 de julio del mismo año escribe un diálogo imaginario en *Propósitos* como réplica, que se caracteriza por el rodeo o el exabrupto. Finalmente, la polémica continúa en el artículo “*Una efusión de Martínez Estrada*” de Borges, que salió en la revista *Sur* (septiembre-octubre de 1956).

Más allá de esas circunstancias, Martínez Estrada fue considerado un maestro, un referente insoslayable que pensaba sobre el fenómeno argentino para los jóvenes de los años '50. Para David Viñas, por ejemplo, fue su “padre intelectual”, un hombre que marcó la generación de 1955 (1996: 195)⁵. Tanto él como su hermano Ismael —de familia radical— dirigieron la revista *Contorno* en el período 1953-1959, la cual contó con las participaciones de destacados investigadores en sus diez entregas: Noé Jitrik, León Rozitchner, Adolfo Prieto, Juan José Sebreli, Oscar Masotta, Tulio Halperin Donghi, entre otros, que ocupan un lugar central en el campo intelectual. En este grupo —bajo la influencia de la economía, la sociología, el existencialismo sartreano y la política— se gestionó un nuevo modo de practicar la crítica, entendida en términos de intervención pública, como una “toma de posición” respecto de lo que pasaba “alrededor”, en el contorno⁶. A partir de ellos, especialmente en los últimos números, se estableció una relación especial entre literatura y política, lo literario inscripto en la historia argentina:

En la que la literatura no puede leerse sin ser incluida en una serie de la que nunca está ausente la política, pero que no puede —y no debe— ser reducida a una suerte de

subproducto superestructural de fenómenos políticos que la engloban o la determinan: la literatura puede leerse en la política, y la política en la literatura, pero no existen relaciones de inclusión o implicación entre una y otra (De Diego 2010: 401).

Dominaba en la revista un “espíritu de seriedad” que se extendía desde la tipografía y la ausencia de ilustraciones hasta la ubicación de la publicidad al final, en página aparte, y el empleo de seudónimos para firmar los textos en los hermanos Viñas (Mangone y Warley 1986: 439). Uno de los temas predilectos de la publicación fue el ensayo sobre la realidad nacional, por ello en 1954, la revista Contorno N° 4 publica un número especial de veinte páginas sobre Martínez Estrada, integrado por las colaboraciones de David e Ismael Viñas, Adelaida Gigli, Francisco J. Solero, Rodolfo Kusch y Orlando Suevo⁷. Una de las características del ensayista que despierta interés en los artículos de los hermanos Viñas es su insistencia en la denuncia, la mirada puesta en la realidad –el contorno–, la toma de posición que adopta en cada texto, asumiéndose en su rol intelectual:

Martínez Estrada ahora –y antes Roberto Arlt– son interpretados por la nueva generación precisamente como autores problemáticos y de denuncia, fundamentalmente sinceros en la medida en que hablaron de lo intransferible, de lo necesario, del gran problema de todos, confesándose, autodevelándose. Suicidándose. Martínez Estrada porque –al cumplirse dentro de esa línea–, ejercita la denuncia como negación del constante no-te-metás argentino, de la sempiterna neutralidad, esencial conformismo o pacto que aparece insistentemente sublimado en la renuncia [...]. Esa actitud de Martínez Estrada supone exactamente la no eliminación de lo pecaminoso, sino la inicial aceptación,

el hacerse cargo que no significa en ningún momento manso acatamiento. Responsabilizarse denunciando para tomar riesgosamente nuestra realidad, nuestro contorno que es problemático y que condiciona nuestra situación y que exige una tensa continuidad en tanto su pérdida se encuentra siempre presente (16).

Los artículos, desde un análisis crítico ni condescendiente ni displicente, abordan aspectos varios sobre la obra y el estilo del autor, su incursión en diferentes géneros (poesía, narrativa y ensayo) y rescatan su mirada tendiente a la denuncia en un contexto de constantes transformaciones sociopolíticas, si bien al mismo tiempo, subyace una contradicción en el análisis de los Viñas pues la falta de praxis en el ensayista, su participación “desde afuera” también es cuestionada por ellos⁸. *Contorno* se propone releer la cultura nacional y sus períodos de crisis en los que pensadores como Martínez Estrada (de la generación de 1925) observan las invariantes argentinas a lo largo del tiempo y les permite entender el fracaso del optimismo decimonónico cifrado en la reiteración de los ciclos de barbarie⁹.

Asimismo, otras revistas posteriores realizan menciones distintivas de Ezequiel, tales como *Ciudad*, que en 1955 le dedica su primer número en el que colaboran Ludovico Machado, Rodolfo Borello, Ismael Viñas y Héctor Grossi¹⁰. Durante 1964, en el número 124 de *La Gaceta* del Fondo de Cultura Económica escriben sobre él: José Bianco, Emanuel Carballo, Abelardo Castillo, Roberto Fernández Retamar, Francisco Giner de los Ríos, Victoria Ocampo y Emir Rodríguez Monegal; al mismo tiempo, Demetrio Aguilera Malta y Pedro González hablan sobre Martínez Estrada en la revista *Siempre* N° 600 de México. Al año siguiente, las revistas *Hoy en la cultura*, *Sur* y *Casa de las Américas* presentaron ediciones

especiales en torno al escritor argentino, donde participan investigadores de renombre.

Sin embargo, en el contexto argentino, a comienzos de la década del '60 sus ensayos no tuvieron la misma recepción que antes. Por ejemplo, Juan José Sebreli en *Martínez Estrada: Una rebelión inútil* (1960) ubica al ensayista dentro de un grupo social marcado por el pesimismo irracionalista proveniente del pensamiento europeo, asociado, en América Latina, con las características geológico-geográficas propias de estas tierras, donde la gran extensión y el despoblación predominaban. Resuenan ecos del *Facundo* en estas ideas; no obstante, Sarmiento era un optimista que creía en el progreso y la modificación del orden de cosas según Sebreli, a diferencia de Martínez Estrada, un pequeño burgués que manifestaba su pesimismo desde una clase media intelectual, de la que Roberto Arlt también formaba parte, no cercana a la oligarquía a nivel ideológico o político, pero que tampoco conformaba una oposición sólida debido a que estaba “socialmente demasiado débil y demasiado aislada” y no poseía “una base económica independiente de la estructura social que dice combatir” (20). A partir de este planteo, Sebreli intenta analizar la obra ensayística del santafesino, destacando sus desaciertos, su contemplación pasiva, su mirada abstracta del mundo como si no perteneciera a él y en especial, su aparición “en tiempos felices que aguarda épocas catastróficas para, en medio de la cerrazón del cielo, revelar vaticinios y ejercer de profeta” (Alfón 2005: 24). Bajo la máscara de un “idealismo moral y un realismo político” Martínez Estrada describe el país y denuncia sin ser un político; pone de manifiesto lo que, según Sebreli, no tiene solución ni actúa en pos de ello, por eso, termina realizando una “rebelión inútil”.

A la vez, su postura heterodoxa, independiente, ajena y crítica respecto de los partidos políticos molestaba indistintamente en esos años a los antiperonistas, a los peronistas, a los militantes de la izquierda y a los sectores militares. En un principio, Martínez Estrada fue un estandarte del antiperonismo con sus textos panfletarios (*¿Qué es esto? Catilinaria* (1956), *Exhortaciones* (1957) o *Las 40* (1957), por ejemplo), pero luego intentó una visión más comprensiva del fenómeno: “de escritor elitista intentó transformarse en sus últimos años en un escritor latinoamericano” que influirá en otros como Rodolfo Walsh o Julio Cortázar (Beraza 2010: 215). El anarquista decide viajar y autoexiliarse en otros lugares, se siente extraño en su país y se despide de él en un discurso que profirió en la cena de celebración del XVIII aniversario de *Cuadernos Americanos* de México, en febrero de 1960¹¹:

Cuadernos Americanos me ofreció hospitalidad entonces; y cuando decidí abandonar mi patria para siempre, en México encontré nuevo hogar y nuevos hermanos. Aquí quisiera morir, y la gloria que pido es el olvido y la paz (2013: 69).

Adiós, opulenta nación de ganados y meses, que honras con magnificencia y estrépito de clarines a los héroes y mártires muertos en el destierro. Alegra tu corazón con vino de tus bodegas y pan de tus graneros; solázate con la música de las trompetas y los atanales, y no escuches la voz trémula de los profetas en el destierro. Sé feliz y prospera (2013: 70).

Aunque inmerso en un sentimiento de desarraigo y extrañamiento por la postura de sus compatriotas durante su estancia en Cuba, Martínez Estrada “no fue un turista de la revolución”, sino que, desde su posición de observador de la

realidad, experimentó de cerca los momentos difíciles de los cubanos (Orgambide 1997: 205). Su gesto político provocó reacciones adversas y críticas en diferentes sectores argentinos, pero al mismo tiempo, una admiración y reconocimiento por la intelectualidad cubana. Algunos escritores isleños (Ambrosio Fornet y Roberto Fernández Retamar, entre otros) que adherían a la Revolución en ese momento vieron en Martínez Estrada un pensador que hablaba con una sensibilidad y un compromiso diferente de otros: sentía el fundamento revolucionario como propio a pesar de ser un extranjero, incluso aún hoy varios intelectuales cubanos valoran su figura y su conducta.

El incomprendido de su época

Ahora estoy lejos, trabajo en paz, y vivo mal que bien sin pedir prestado. No quiero volver a mi patria (es de ellos y no mía) y menos con la perspectiva –me dicen– de que me quiten la jubilación. También tratarán de quitarme la casa –ya urdirán un plan otros cuatreros urbanos–, después de haberme quitado el respeto a cuarenta y cinco años de trabajar dactilografiando verso y prosa. ¿Qué más?".
Ezequiel Martínez Estrada. "Carta a Victoria Ocampo de 1960"

Con su alejamiento Martínez Estrada alimentó la figura del "incomprendido de su época", la cual implica que los pensadores comprendidos o interpretados con rapidez, en realidad, no logran constituir una obra de renombre. Por esa causa, en sus ensayos más importantes, principalmente, se dirigía hacia sus contemporáneos "necios", que no lograban ver ni entender la

realidad enferma y dolorosa de nuestro país (González 2007: 169). En este sentido, puede inscribirse en la calificación de escritor contemporáneo, esbozada por Giorgio Agamben (2008), descripto como *raro*, pues perteneció a su tiempo aunque decidió no coincidir ni adaptarse a sus pretensiones, pero precisamente por esa cualidad diferencial fue capaz de comprender los hechos –la oscuridad– de su época¹². Es decir, fue un contemporáneo porque en sus ensayos y en algunas ficciones detectó indicios y marcas de su presente que correspondían al pasado y le permitían entender la actualidad, así leyó la historia nacional a partir de la puesta en relación y la interpelación de los tiempos arcaico y presente.

Por consiguiente, Martínez Estrada logró una nueva consagración y legitimación fuera de la Argentina, en el interior de un campo cultural más vasto, el latinoamericano, que por un período breve lo “rescató” del lugar marginal que él mismo construyó, a pesar de que había sido muy reconocido y premiado por su producción en su país; en México y, principalmente, en Cuba es donde se sintió valorado y más cómodo. En cambio, en su patria, recibía “ataques” desde diferentes frentes: así, por ejemplo, su postura ante la Revolución Cubana de la primera hora provocaba el rechazo de los partidarios de Perón, como Arturo Jauretche en *Los profetas del odio y la yapa* (1957), y también de la oligarquía a favor de la Revolución Libertadora, que lo consideraba un comunista que defendía a Fidel Castro.

Más allá de sus titubeos ideológicos y las reacciones contradictorias que provocaba, actualmente Martínez Estrada sigue ocupando un lugar relevante en el canon, especialmente ensayístico, y su obra continúa propiciando observaciones, estudios y reflexiones de diferentes investigadores. Se realizan congresos,

actividades y jornadas en su honor organizadas por la Fundación homónima en Bahía Blanca u otros organismos, se escribe aún sobre él e incluso a partir del 2010 la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional lleva su nombre¹³.

Referencias bibliográficas

- Adam, Carlos (1968). *Bibliografía y documentos de Ezequiel Martínez Estrada*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Agamben, Giorgio (2008). “¿Qué es lo contemporáneo?”. *Laberinto*, December 1. Disponible en: <http://www.egs.edu/faculty/giorgio-agamben/articles/que-es-lo-contemporaneo/>.
- Altamirano, Carlos (2010). “Introducción al volumen II. Élites culturales en el siglo XX latinoamericano”. En Carlos Altamirano (Ed.). *Historia de los intelectuales en América Latina II. Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX*. Buenos Aires: Katz Editores: 9-27.
- _____ (2013). *Intelectuales. Notas de investigación sobre una tribu inquieta*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Beraza, Luis (2010). “Ezequiel Martínez Estrada: ‘El peronismo es una orgía de sobremesa’”. En *Antiperonistas*. Buenos Aires: Javier Vergara: 191-215.
- Bourdieu, Pierre (1971). “Campo intelectual y proyecto creador”. En Jean Pouillon y otros. *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI.
- De Diego, José Luis (2010). “Los intelectuales y la izquierda en la Argentina (1955-1975)”. En Carlos Altamirano (Ed.). *Historia de los intelectuales en América Latina II. Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX*. Buenos Aires: Katz Editores: 395-416.
- Erdman, Gabriel (2005). “El ensayo en la Argentina. Entrevista a Beatriz Sarlo”. *El Interpretador. Literatura, arte y pensamiento*. Buenos Aires, año II, Nº 10. Disponible en: <http://www.elinterpretador.com.ar/10EIEnsayoEnLaArgentinaEntrevistaABeatrizSarlo.htm>
- Ferrer, Christian (2014). *La amargura metódica. Vida y obra de Ezequiel Martínez Estrada*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Gilman, Claudia (2012). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- González, Horacio (2007). “Teorías del carácter pampeano: mitos de revelación”. En *Restos pampeanos: ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Colihue: 129-234.
- Mangone, Carlos y Warley, Jorge (1986). “La modernización de la crítica. La revista ‘Contorno’”. En *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. Tomo 5: 433-456.

Martínez Estrada, Ezequiel (1963). En *Cuba y al servicio de la revolución cubana. Escritos políticos*. La Habana: Ediciones Unión.

_____. (2005). *¿Qué es esto? Catilinaria*. Estudio preliminar de Fernando Alfón. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

Martínez Estrada, Ezequiel y Victoria Ocampo (2013). *Epistolario: correspondencia entre Victoria Ocampo y Ezequiel Martínez Estrada*. Prólogo y edición de Christian Ferrer. Buenos Aires: Interzona.

Morgado, Juan Sebastián (2015). *Martínez Estrada, ajedrez e ideas*. Buenos Aires: Dunken.

Orgambide, Pedro (1970). *Radiografía de Martínez Estrada*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. N° 7.

_____. (1985). *Genio y Figura de Ezequiel Martínez Estrada*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

_____. (1997). *Un puritano en el burdel. Ezequiel Martínez Estrada o el sueño de una Argentina moral*. Rosario: Ameghino.

Sarlo, Beatriz (1999). “El país de no ficción”. *Clarín*, “Zona”, Buenos Aires, 26 de septiembre.

_____. (2007). “Los dos ojos de Contorno (1983)”. En *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI: 46-56.

_____. (2011). “Ese polemista incansable”. *La Nación*, “Opinión”, Buenos Aires, 12 de marzo, 39

Sebreli, Juan J. (1960). *Martínez Estrada: Una rebelión inútil*. Buenos Aires: Palestra.

Viñas, David (1954). “La historia excluida: ubicación de Martínez Estrada”. *Contorno*, N° 4, 10-16.

_____. (1974). “Profecía, heterodoxia y progresismo: Martínez Estrada”. En *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte. 92-97.

_____. (1996). *Literatura argentina y política*. Buenos Aires: Sudamericana.

_____. (1998). *De Sarmiento a Dios: viajeros argentinos a USA*. Buenos Aires: Sudamericana.

Viñas, Ismael (1954). “Reflexión sobre Martínez Estrada”. *Contorno*, N° 4, 2-4.

Notas

1 En los albores de los '60, se fue conformando una red latinoamericana de revistas desde la cual los escritores se autoconstruían como intelectuales que intervenían en la vida cultural y política; algunos ejemplos de publicaciones que reforzaron sus suplementos literarios: *Siempre!* (Méjico), *Marcha* (Montevideo) y *Primera Plana* (Buenos Aires). Uno de los hechos que influyó en esta circulación de ideas fue la Revolución Cubana, que en marzo de 1959 creó la institución Casa de las Américas y resultó un importante centro

cultural que logró una gran legitimación, difusión y comunicación entre los pensadores de América Latina. La revista homónima de salida bimestral tuvo su primera entrega en mayo-junio de 1960 y, por su carácter nuclear, escribieron en ella varios representantes de lo que fue el boom: Carlos Fuentes, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa. El primer número tuvo como directora a Haydée Santamaría y su subdirector fue Alberto Robaina; en esa entrega se incluyeron textos de Ezequiel Martínez Estrada, Antón Arrufat, Virgilio Piñera, Miguel Ángel Asturias, Luis Enrique Valencia y Carlos Fuentes. A partir del quinto número se incorporó un consejo de redacción integrado por Martínez Estrada (formó parte del staff hasta su muerte), Juan José Arreola y Elvio Romero (Gilman 2012: 78-82).

- 2 El caso de Martínez Estrada lo define así Bourdieu: “La relación que un intelectual mantiene con su clase social de origen o de pertenencia está mediatisada por la posición que ocupa en el campo intelectual, en función de la cual se siente autorizado a reivindicar esta pertenencia (con las elecciones que implica) o inclinado a repudiarla y a disimularla con vergüenza” (182).
- 3 “Por su origen, por sus costumbres, Martínez Estrada fue un claro exponente de la clase media argentina; también, por ciertos juicios y prejuicios de carácter moral, que lo llevaron a sentirse como un puritano en un burdel. Por otra parte, no hay que olvidar que la realidad concreta, la de gran parte de este siglo que le tocó vivir, pudo darle la razón con sus múltiples ejemplos de corrupción, peculado, subversión de valores éticos, que siempre fustigó con lucidez. Fue un hombre de clase media, obediente a ciertas normas de convivencia, pero también fue un transgresor intelectual que inquietó a su clase con una observación implacable” (palabras de Julio Mafud citadas por Morgado 2015: 167-168).
- 4 En palabras del propio Martínez Estrada: “Yo soy un anarquista, yo soy un pensador. Amo la libertad y odio a los gobiernos” (citado por Morgado 2015: 161).
- 5 En su texto, *Literatura argentina y política* (1996), Viñas revisa el recorrido dispar de Martínez Estrada y su acercamiento/alejamiento de corrientes e ideologías: “Resultaría fecundo preguntarse al llegar aquí, si Martínez Estrada, que a su manera intentó construir una verdad y varias veces tuvo que optar por la incertidumbre, realmente no estuvo fuera de lugar” (211).
- 6 En una entrevista sobre el ensayo, Beatriz Sarlo afirma: “Bueno, digamos, estaba la crítica académica más convencional, marcada en su mejor momento por la estilística, y eso perduró en la universidad. Después estaba Martínez Estrada, que como crítico era absolutamente fenomenal, es decir, su Muerte y transfiguración del Martín Fierro sigue siendo hasta hoy, quizás, el libro más importante de crítica que se haya escrito en la Argentina del siglo XX. O sea, estaba Martínez Estrada, que Contorno lo enfoca con enorme sentido de competencia, como toda nueva promoción enfoca competitivamente a los que vinieron atrás, pero en este caso es difícil descalificar. Y leído hoy, leído después de Contorno, Martínez Estrada, ese libro de Martínez Estrada en particular, es uno de los grandes libros de la crítica argentina. Ahora, Contorno lo que hace es introducir cierta mirada en la crítica literaria, es decir, introducir la mirada que llamaríamos socio-crítica. Centralmente los Viñas y los números que organizan alrededor de las novelas argentinas y de Roberto Arlt, que son los números importantísimos de Contorno” (Erdman 2005).
- 7 Los artículos se titulan (en orden de aparición): “Los ojos de Martínez Estrada”, “Reflexión sobre Martínez Estrada”, “Bibliografía de Ezequiel Martínez Estrada”, “Lo superficial y lo profundo en Martínez Estrada”, “Primera aproximación a Martínez Estrada”, “La historia excluida: ubicación de Martínez Estrada” y “La poesía de Martínez Estrada: Oro y Piedra para siempre”.
- 8 “El número 4 de *Contorno*, de diciembre de 1954, está dedicado a Martínez Estrada. David Viñas lo llama un ‘heterodoxo argentino’. Definiendo a Martínez Estrada, Viñas se definía a sí mismo anticipadamente. Siempre fue un escritor nacional; siempre fue un

heterodoxo. Hoy ya es posible decir que Viñas y Martínez Estrada son los dos grandes ensayistas ideólogos del siglo XX" (Sarlo 2011: 39).

- 9 "¿Quiénes son *ellos* para *Contorno*? Por un lado, los ensayistas del "ser nacional", Martínez Estrada, Mallea y Murena. Con cada uno de estos *ellos*, la revista traba relaciones diferentes, que cambian según quién sea el *nosotros*, a lo largo de los seis primeros números [...]. Frente a *ellos* (en verdad, difícilmente unificables en un mismo sujeto), *Contorno* revisa, condena, reconoce y compite" (Sarlo 2007: 46-47).
- 10 "No es por mera casualidad, que Martínez Estrada, luego de largos años de olvido, vuelve a ponerse en auge –entre 1954 y 1955 dos revistas CONTORNO y CIUDAD le dedican sendos números– precisamente en vísperas de una nueva crisis: esta vez se trata de la caída de un régimen apoyado por la clase obrera y grandes masas populares: 1955 equivale a 1930 y QUÉ ES ESTO intenta reeditar a RADIOGRAFÍA DE LA PAMPA. Pero el tiempo no ha pasado en vano" (mayúsculas del original) (Sebreli 1960: 21).
- 11 El discurso apareció publicado en la revista Cuadernos Americanos N° 2 del volumen 19 (marzo-abril de 1960) y se titulaba: "Un año más de 'Cuadernos Americanos'". En septiembre de ese año fue publicado por *Atlántida* y causó una gran polémica, por esa causa esta revista argentina propuso a diferentes escritores (Jorge Luis Borges, Victoria Ocampo, Enrique Wernicke, Dalmiro Sáenz, Leónidas Barletta, Silvina Bullrich, entre otros) que opinaran sobre las declaraciones de Martínez Estrada. Asimismo, con el título "Discurso en Ciudad de México", se reproduce el texto en el *Epistolario* publicado en el 2013, a cargo de Christian Ferrer (65-70).
- 12 "Ser contemporáneos es, ante todo, una cuestión de valor: pues significa ser capaces no sólo de tener la mirada fija en la oscuridad de la época, sino incluso percibir en esa oscuridad una luz que, dirigida hacia nosotros, se aleja infinitamente" (Agamben 2008).
- 13 La Fundación Ezequiel Martínez Estrada fue creada el 11 de agosto de 1968 por Agustina Morriconi, viuda del escritor, quien donó la casa que compartían en vida para este fin. Ubicada en la ciudad de Bahía Blanca, en la provincia de Buenos Aires, se trata de una casa-museo (a partir de 1991) que conserva un archivo con textos inéditos y publicados del autor, además de exhibir al público algunas de sus pertenencias, cartas, recuerdos y libros.

Bolaño, un intelectual anómalo

María Eugenia Fernández
CELEHIS-Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen:

El presente artículo reflexiona acerca del posicionamiento respecto de la literatura oficial de uno de los “nuevos” narradores latinoamericanos que, siendo de los más destacados de las últimas décadas, de los más leídos y citados por otros escritores, de abundante mención en el espacio informático y periodístico, recién después de su muerte empezó a considerarse en los circuitos académicos argentinos. La escritura del chileno Roberto Bolaño se constituye como espacio en pura transformación, una geografía imaginaria donde la literatura se instaura a la vez como país natal y lugar de exilio.

Palabras Clave: literatura – tradición – escritor marginal – exilio.

El real o “verdadero” intelectual es siempre un intruso, que vive en un exilio autoimpuesto, en los márgenes de la sociedad.
Edward Said

Roberto Bolaño (1953-2003) parece proponer, desde su tiempo y a su modo, la continuidad de una tendencia trazada por Borges, Henríquez Ureña, Reyes y los vanguardistas, por ejemplo, pero antes por el cosmopolitismo de Rubén Darío; una visión de la literatura sin límites ni fronteras, una literatura universal que se constituye (que debiera constituirse) en la “tradición” de cualquier escritor. El escritor chileno ha trazado en toda su producción una variedad diversa y amplísima de filiaciones que demuestran su devoción por la llamada “alta” literatura o “literatura oficial”, sin embargo, el modo en que Bolaño ha reelaborado esos materiales, las tradiciones, y los ha reescrito en sus textos lo ha desplazado al margen. Si bien en 1999 Bolaño obtiene el Premio Rómulo Gallegos por su novela *Los detectives salvajes* y luego de su muerte en 2003 se realizan innumerables homenajes y sus libros se convierten en un boom editorial, Carlos Fuentes le niega un lugar en el ensayo que publica en 2011, *La gran novela latinoamericana*, donde nombra los herederos del boom latinoamericano pues, según dice: “no está porque no lo he leído. Prefiero que termine el ruido para leerlo en paz”. Más allá de la anécdota y su entramado de recelos, Bolaño queda fuera del canon, no solo por el simple hecho de no ser incluido en la última antología más importante de la literatura latinoamericana, sino porque la misma escritura hace estallar todas las convenciones.

Se sabe, según su “Discurso de Caracas” –pronunciado en ocasión de la ceremonia de recepción del Premio Rómulo Gallegos a mejor novela–, que Bolaño era disléxico y si bien esta disfunción es considerada en el ámbito de la psicopedagogía una discapacidad o déficit en el aprendizaje de la lectura, es un concepto que interesa porque el mismo escritor (al igual que en este artículo) lo utiliza en términos literarios, no biográficos únicamente, para describir un

modo especial de leer y escribir. Si bien Bolaño en dicho discurso hace una mención al pasar de su dislexia –característica propia de sus ensayos, donde lo central se menciona sin darle mayor importancia a pesar de ser lo que más le interesa (a la manera de “La carta robada” de Poe, la pista fundamental está totalmente expuesta para el lector que muda en detective)–, allí la define, no como una enfermedad, sino como un “método semiótico bastardo o grafológico o metasintáctico o fonémático o simplemente un método poético” (Bolaño 2004: 34). La dislexia, así definida, es un método de lectura-escritura que implica todas las posibilidades del lenguaje; además, esta noción es operadora pues en su significado primero –me remito a la Real academia Española– el prefijo “dis” significa: “contrariedad, discordancia, disconformidad // dificultad o anomalía”, y “lexia” significa “lectura”. La misma palabra “dislexia” se resignifica y permite pensar entonces que el punto de partida de la escritura de Bolaño es siempre una “lectura disléxica” que desfigura, distorsiona, leyendo fuera de las convenciones textos de diversas tradiciones para escribir “lo nuevo”.

Este modo de producir literatura sitúa al chileno aún en la actualidad en un lugar de marginalidad, fuera de todo canon y, paradójicamente, heredero de toda la “tradición” occidental; la tradición, entendida en términos de R. Williams en *Cultura*, en tanto “concepto cultural”, “herencia cultural” que “constituye una selección de aquellos elementos significativos del pasado que representan un continuidad no necesaria, sino deseada” (1982: 174). Bolaño reinventa todo lo que le interesa de la literatura universal, textos canónicos, clásicos, vanguardistas, al modo de Aira (escritor que leyó y admiró), revisita un pasado, arma una tradición deseada constituida por textos que según él merecen ser recuperados pero, a diferencia de Ureña o Reyes y cercano a Borges (a quien no necesita “matar” sino que se aposenta en él), desfigura la tradición

que reescribe, la bastardea, la lee intencionalmente, con irreverencia, de un modo disléxico. Bolaño retoma el impulso vanguardista pero no es un iconoclasta y se sitúa todavía antes de las vanguardias, quizá en Rubén Darío, y decide continuar su tendencia cosmopolita con una visión de la literatura sin límites que luego se prolongó en Reyes, Ureña y Borges que pensaban igualmente en una literatura universal sostenida en la tradición pero en constante búsqueda de lo nuevo. Pienso aquí en “El descontento y la promesa” y “El escritor argentino y la tradición” donde Borges concluye que la tradición de todo escritor es universal y Ureña plantea que la historia de la literatura es una historia de tensión entre tradición y renovación que se implican mutuamente, no se niegan. Bolaño continúa esta tendencia cosmopolita, en la línea de los narradores latinoamericanos de los ‘60 (a pesar del desprecio de Fuentes), renovando, reinventando la literatura universal pero leyendo la tradición de un modo diferente, “disléxico”. Lejos de pensar la dislexia como un rasgo autobiográfico, lo considero un concepto doblemente operativo: me parece que es en sí mismo un modo de escritura irreverente, anómala, y un modo de lectura de la tradición que apuesta a la incertidumbre, así, los textos son viajes de sentido siempre abiertos.

Los textos de Bolaño, con la apariencia de relatos realistas y policiales, la mayoría de las veces son búsquedas incesantes de escribir de un modo nuevo que desactiva mecanismos lectores, y en su expansión desmedida –*Los detectives salvajes* o *2666* son ejemplares– jamás desambiguan, sino que sumergen al lector en una constante incertidumbre. Superada la dislexia como “enfermedad” o “discapacidad”, el mismo Bolaño la presenta como característica de su oficio de escritor y justificación de su posición siempre “fuera de lugar”; no solo su modo de escritura es marginal (respecto de la norma, lo oficial, lo convencional) sino también su

posicionamiento como escritor en el ámbito sociocultural. En este sentido responde en cierto modo a la figura de intelectual de Said, Bolaño siempre fue un intruso, que vive en un exilio autoimpuesto, en los márgenes de la sociedad. Así se ve en sus inicios como poeta en el *Infrarrealismo*, movimiento vanguardista mexicano que fundó junto a Mario Santiago en 1976. Bolaño y los infrarrealistas se mantenían en la marginalidad y juraban fidelidad a sus intenciones (que más tarde el chileno “traiciona” para obtener un medio de supervivencia económica) de no integrar el sistema editorial que denostaban, tenían como lema “volarle la tapa de los sesos a la cultura oficial”. Nuestro escritor se autodefinió junto a sus compañeros, en varios de sus primeros poemas, como “alegres muchachos proletarios”. Los infrarrealistas se oponían a la intelectualidad que apoyaba a la clase dominante en México cuyo principal exponente era Octavio Paz pues eran marginales que se autoexcluían de la maquinaria cultural. Además, en tanto que movimiento poético ligado a las vanguardias, tuvieron su manifiesto escrito por Bolaño y leído públicamente en una librería de México DF donde dejaron asentada su “automarginación” de las grandes editoriales.

Posteriormente, decide viajar a Europa y se radica en España. En estrecha relación con su vida, su escritura refrenda las nociones de desplazamiento y transformación a ésta asociadas; la condición de existencia del viaje y, como consecuencia, de la literatura, implica un espacio que es lectura-escritura-lectura que, a la vez, podría engendrar otras escritura-lecturas hasta el infinito. En su ensayo “Literatura y exilio” perteneciente a *Entre paréntesis* (2004), Bolaño aventura su concepción de exilio en tanto desplazamientos en la escritura y la lectura más allá de los desplazamientos concretos justificando con el Tao Te King: “Sin salir de mi casa conozco el mundo” y con la literatura kafkiana, “la más esclarecedora y terrible

del siglo XX que así lo demuestra hasta la saciedad" (2004: 43), ya que se sabe, Kafka nunca salió de su pueblo natal. De modo que su concepción del exilio no se vincula solamente con los viajes "reales", que de hecho marcaron su vida, sino con la idea que en la literatura, "sin salir uno de su propia casa, el exilio y el destierro se hacen presentes desde el primer momento" (2004: 43). Bolaño siempre se consideró y se autoconstruyó como un exiliado, un marginado, y, en este sentido, la figura del detective –presente en casi todos sus textos y personaje central de sus grandes novelas– es el modelo del escritor-lector en tanto que intruso, patrón anómalo. La lucidez del detective, dice Piglia en *El último lector*, "depende de su lugar social: es marginal, está aislado, es un extravagante" (2005: 79). En el cuento de Bolaño "El policía de las ratas", el exilio de su protagonista es voluntario y aunque Pepe (una rata detective) no sabe todavía qué lo impulsó a hacerse policía, sabe que es un oficio que pocos están dispuestos a ejercer. El policía trabaja en soledad y todo el tiempo, luego de descansar unas pocas horas, y aun cuando los demás duermen, se levanta y vuelve a su trabajo pues sus labores no terminan jamás y sus horarios de sueño se deben amoldar a esta actividad incesante: "recorrer las alcantarillas requiere el máximo de concentración" (Bolaño 2003: 60). Por lo general no ve a nadie ya que se interna por túneles abandonados y durante todo el trayecto no se topa con ningún ser vivo. Bolaño refiere a un oficio a través de otro: el del detective y el del escritor, y sigue la huella de Kafka cuyo personaje, Josefina, también ejercía un oficio en soledad, era la cantora del pueblo de las ratas, y si aprobación y aplausos no le faltaban, sí, verdadera comprensión. El escritor trabaja esté donde esté, incluso cuando duerme, escribe y tiene conciencia de escribir y de la misma soledad. Este relato de Bolaño se propone como una nueva forma de hacer literatura, una reescritura irónica de Kafka en la que "usa" el personaje kafkiano para autoconstruirse y construir una figura del escritor marginado y anómalo.

Seducido siempre por el impulso de estar “fuera de lugar”, Bolaño se exilia en más de un sentido pero a tal punto de descreer de la existencia misma del exilio: “existe el inmigrante, el nómade, el viajero, el sonámbulo, no el exiliado, puesto que todos los escritores por el sólo hecho de asomarse a la literatura lo son, y todos los lectores, ante el solo hecho de abrir un libro, también los son” (51). Ahora, un nuevo interrogante: ¿es admisible hablar de exilio si el mismo Bolaño sostiene que en la literatura no existe el exiliado? O, paradójicamente, como todo escritor lo es solo por asomarse a la literatura, ¿es posible reflexionar sobre el exilio en su escritura?

Ochoa Ávila reflexiona en *Detectives distantes* sobre el posicionamiento de Bolaño respecto de la “literatura oficial”, y asevera que Bolaño “encuentra su posición natural en la tradición marginal” (2012: 27). Esta es una cuestión medular, vinculada con la idea de exilio tal como la concebía Bolaño (un estado natural de quien se interna en la literatura). Ochoa Ávila remarca que Bolaño “construye su literatura de múltiples tradiciones y las maneja como algo no dado para siempre, las modifica constantemente y destruye la inmutabilidad que tiñe al modelo inviolable, oficial” (44). En su ensayo, da con la pregunta elemental: “¿Qué significa el exilio en la narrativa de Bolaño?” (2012: 116); la respuesta posible indica que “el desplazamiento, el desarraigamiento, el destierro y la condición escéptica del *jet lag*, son aspectos protagónicos de la escritura mencionada, toda vez que posibilitan leer también la historia política de la cultura latinoamericana y mundial” (116).

El sentido de lo marginal no solo está presente, como vimos, en sus textos encarnado en los personajes o en su modo de escritura disléxica, sino también en gestos vinculados a la circulación de los textos; si bien Bolaño publicó todos sus libros en la editorial Anagrama, no se desvinculó de propuestas como la de la revista-

libro española *Almanaque* que en su edición de invierno del año 2000 lleva el título “Invasores de Marte” y consta de dos partes, una que reúne cuentos de horror-fantásticos, titulada “Historias con monstruos”, y la otra, “Invasores de Marte”, relatos de ciencia ficción. Bolaño participa de esta edición incluyendo a pedido del compilador Javier Calvo el cuento “El retorno”, que luego fue publicado en el volumen *Putas asesinas* de 2001. Este relato fantástico aparece en la primera parte de la revista y de inmediato surge un interrogante para quien conoció al escritor chileno luego del boom editorial que lo condujo a la fama actual: ¿por qué una revista que compila materiales dispares y marginales convoca a Bolaño?

Almanaque no es una publicación académica y su contenido es diverso: reúne ensayos, como en los números “Franquismo Pop” o “Cuba y el día después”, o recopila relatos en torno a una temática como en “After hours, una muestra de cult ficción” y la aquí mencionada, “Invasores de Marte”. Su propuesta para este volumen dedicado a lo fantástico y la ciencia ficción es la exploración de lo que está al margen de la llamada alta literatura, el lugar más bajo en la jerarquía de la ficción occidental, según el prologuista, “las cloacas donde se acumulan los desechos de la imaginación” (Calvo 2000: 7). En la columna “Un narrador en la intimidad” publicada en *Clarín* (Buenos Aires) del 25 de marzo de 2001, Bolaño imagina el momento de la propia escritura como una actividad agotadora cuyos resultados se vinculan más con lo residual que con lo finalmente logrado: “los ataques de optimismo se acaban y con ellos se acaba la cocina literaria, y solo quedo yo, convaleciente, y un ligerísimo aroma de ollas sucias, platos mal rebañados, salsas podridas (Bolaño 2004: 321).

El título del prólogo de *Almanaque* es “Invasores de Marte: Las mutaciones del horror y la ciencia ficción” y fue escrito también por Javier Calvo; allí explica las dinámicas del género de horror y ciencia ficción a partir de, por ejemplo, el cine, donde un mecanismo clásico de autoalusión es el *remake*, de modo que “la serie B clava sus colmillos en el cuello de la serie A y ensalza la estética del parasitismo y la apropiación sistemática” (2000: 9), y activa conexiones entre archivos a fin de descomponer, mezclar y recomponer. La metáfora perfecta, piensa Calvo, “es el monstruo de Frankenstein: cortar, coser y activar (11). El monstruo como alegoría de la mutación textual; surgen así textos marginales, mutaciones del género y de la alta literatura, cuya operatoria principal es entonces la intertextualidad. Esto se debe, según Calvo, a que los temas se han agotado y el género de horror “ya solamente puede evolucionar en silencio hacia la autorreferencialidad” (13), su tema es su propia forma (14). La pregunta ¿por qué una revista de una temática tan particular convoca a Bolaño? tiene una posible respuesta: Bolaño se asumió siempre como un escritor marginal y sus textos se asientan en la tradición para descomponerla, mezclarla y recomponerla. El cuento incluido es “El retorno” cuyos hechos no son relevantes, aunque sí lo es la atmósfera de desolación y desamparo imperante en el texto; la voz del muerto narra, en primer lugar y con tristeza irónica, el momento de su muerte y la desilusión de los momentos posteriores:

Me sobrevino la muerte en una discoteca de París a las cuatro de la mañana (...) después todo siguió tal como lo explican en algunas películas (...) Me quedé de piedra. En primer lugar, por haberme muerto (...) y después por estar interpretando involuntariamente una de las peores escenas de Ghost (Bolaño 2000: 19-20).

Bolaño participa en una revista de este tipo con un cuento que está articulado en torno a una anécdota mínima que se alimenta de la historia de fantasmas clásica despojándola del sentido de lo ominoso (en términos de Freud) propio de los relatos de horror góticos y se inscribe en una “tradición” que rompe con ella ya que el narrador es el mismo fantasma. Esta publicación especial, poco conocida, no ha sido analizada ni mencionada en ningún artículo o ensayo académico; el caso Bolaño, respecto de la circulación, publicación y recepción de su obra, es paradójico: si bien posteriormente a su muerte el escritor chileno alcanzó un ascenso y visibilidad notorios en la literatura mundial, esto se debió a la mercadotecnia anglosajona que se encargó de generar ese impulso en medio de estrategias de venta que se contradicen con la ideología y el modo de escritura de Bolaño. Wilfrido Corral en *Bolaño traducido. Nueva literatura mundial* (2011) intenta desestimar la idea de que Bolaño es un boom editorial forzado por el mercado estadounidense, sino que el chileno ya era una clave y un faro de la nueva narrativa latinoamericana en los años '90. Es cierto que gracias al esfuerzo editorial anglosajón 2666, su última novela, sumó lectores en todo el mundo; sin embargo, la obra de Bolaño desde sus inicios fue leída como literatura de culto. Su escritura anómala, su deseo de estar siempre “fuera de lugar”, exiliado de toda convención, al margen de la literatura oficial, su temprana muerte y extensa obra póstuma e inédita le jugaron una mala pasada, convirtiendo la marca de escritor “maldito” o “marginal” en su entrada con gloria al mercado editorial mundial. Para terminar, me permito citar el poema completo “Mi carrera literaria” de 1990 para acentuar la paradoja de un escritor irreverente que fue marginado y autoexiliado en su aspiración de retomar el impulso vanguardista de conciliar arte y vida:

Rechazos de Anagrama, Grijalbo, Planeta, con toda seguridad

también de Afaguara, Mondadori. Un no de Muchnik Seix Barral, Destino... Todas las editoriales... Todos los lectores...

Todos los gerentes de ventas...

Bajo el puente, mientras llueve, una oportunidad de oro para verme a mí mismo:

como una culebra en el Polo Norte, pero escribiendo.

Escribiendo poesía en el país de los imbéciles.

Escribiendo con mi hijo en las rodillas.

Escribiendo hasta que cae la noche
con un estruendo de los mil demonios.

Los demonios que han de llevarme al infierno,
pero escribiendo (2007: 7).

Referencias bibliográficas

- Bolaño, Roberto (2000). “El retorno”. En Calvo Javier (ed.), *Almanaque Invasores de Marte*. Barcelona: Ed. Mondadori.
- _____ (2003). “El policía de las ratas”. En *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2004). “Discurso de Caracas”, “Literatura y exilio” y “Exilios”. En *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2007). “Mi carrera literaria”. En *La universidad desconocida*. Barcelona: Anagrama.
- Calvo, Javier (ed.) (Invierno 2000), *Almanaque Invasores de Marte*. Barcelona: Ed. Mondadori.
- Corral, Wilfrido (2011). Bolaño. *Nueva literatura mundial*. Madrid: Ed. Escalera.
- Piglia, Ricardo (2005). *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- Ochoa Ávila, Cristian David (2012). Detectives distantes. *Narrativa y exilio en la obra de Roberto Bolaño*. California: Editorial Académica Española.
- Espinosa, Patricia H. (Octubre 2005). “Bolaño y el manifiesto infrarrealista”. En *Rocinante* N°84. Recuperado de <http://www.letras.s5.com/rb2710051.htm>
- Said, Edward (1990). “Reflections on Exile”. En R. Ferguson, M Gever, Trinh T. Minh-ha y West, eds, *Out There, Marginalization and Contemporary Cultures*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Nieto Herrera, Margarita E. (1995). *El niño disléxico*. Méndez Editores: México D.F

Williams, Raymond (1982). Cultura. *Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós.

Memoria y contextos: la figura del intelectual. Notas sobre la escritura de Guillermo Saccamanno

Estefanía Di Meglio
CELEHIS-Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen:

El presente artículo traza un sucido recorrido por algunos textos del escritor argentino Guillermo Saccamanno. Se centra en sus escritos sobre la dictadura y la postdictadura, diferenciando tres épocas, según el contexto, en su escritura y producción: en una primera instancia, el contexto de terrorismo de estado y la dictadura militar misma; en segundo término, los gobiernos postdictatoriales en los cuales se tendió un manto de silencio sobre los años de plomo y finalmente la última década en la que se articularon y propulsaron, desde el oficialismo, políticas de memoria y de revisión del pasado. Se descubre un gesto común a estas tres épocas en los textos del autor, gesto que radica en la articulación de la denuncia y la memoria histórica. Asimismo, en cada época los textos trasuntan una mirada crítica hacia los discursos oficiales, lo que devuelve una imagen de un intelectual también crítica y alternativa hacia ciertos aspectos de la hegemonía. La denuncia, la escritura frente al silencio y la postura marginal hacia determinados relatos, políticas y discursos son los gestos que articulan la producción de cada época.

Palabras Clave: Escritura sobre dictadura y postdictadura – memoria histórica – intelectual crítico – discursos hegemónicos y alternativos.

El escritor tiene una situación en su época; cada palabra suya repercutе. Y cada silencio también.
Jean Paul Sartre

La historia de la literatura argentina está signada por la historia de la Argentina. Los vínculos entre el quehacer literario y la política se constituyen en una constante desde la génesis misma de la literatura nacional. En esta ecuación ingresan los cruces entre historia y ficción, operatoria común y extensible a la literatura latinoamericana y que se ve profundizada desde la década de 1980 con el quiebre en las formas de acceso y apropiación del conocimiento, la crisis de los estados nacionales, la crisis de la representación y el viraje en la misma forma de relatar y entender la historia.¹ En esta dirección, la literatura con frecuencia se inmiscuye en esos acontecimientos y procesos históricos. Por medio de su ficcionalización los interpela y los cuestiona, explora en ellos desde una mirada oblicua y alternativa a otros discursos y relatos que reconstruyen el pasado. Para el caso de los traumas históricos a nivel nacional, vienen a añadirse a esta práctica literaria otros componentes de lo social, entre ellos, la memoria histórica. El escritor e intelectual que escribe asume cierto compromiso con esta función de la memoria por el solo hecho de articular una práctica escrituraria que contribuye, directa o indirectamente, a aquella.

Guillermo Saccomanno es escritor de literatura y actualmente colabora además en el diario *Página/12*. Desde sus inicios su escritura está atravesada por la política, en al menos dos sentidos:

en una primera instancia, internamente el tejido textual absorbe en su trama, cuestiona, moldea y dota de interpretaciones particulares, hechos y situaciones de índole política, pertenecientes al contexto de producción; en un segundo aspecto, desde lo externo sus textos como objeto semiótico y su práctica y figura fueron alcanzados y condicionados por contextos políticos en los que primó la restricción a las libertades ciudadanas. En su rol de intelectual asume, según el contexto de producción, la denuncia de estos hechos pertenecientes a la dimensión política (mientras son perpetrados) y el gesto de la memoria (una vez que los hechos pasan a formar parte de la historia). Es posible trazar los contornos de esta imagen de intelectual a partir de las figuraciones que se desprenden de su producción literaria, alimentada por ciertos gestos en la esfera de lo político. En este sentido, parte de su obra se constituye de historieta, novelas y relatos sobre la dictadura, en las que se conjugan los gestos de denuncia y memoria. Aun muchos textos que no se centran específicamente sobre el pasado reciente incluyen fragmentos que refieren a él así como a la sociedad postdictatorial.

Si se toman en cuenta los lineamientos particulares de los contextos de producción durante los que Saccomanno desarrolla su labor literaria, es posible reconstruir tres grandes contextos que funcionan de marco para su obra y en cada uno de los cuales predominan diferentes gestos en su escritura, que devuelven la noción de un compromiso en la figura del intelectual. En primer lugar, se sitúa el período de violencia anterior al último golpe de estado, momento en el que el autor principia su praxis literaria, y los tiempos aciagos de la dictadura misma. En algunos de sus textos dará lugar a un tono de denuncia en el marco de una época atravesada por el terrorismo de estado. En un segundo momento, ya finalizado el gobierno de facto y hasta hace una década, en sus escritos se cristalizará la idea de la escritura como forma de

memoria frente al manto de silencio y a las políticas de olvido articuladas por los sucesivos gobiernos democráticos postdictoriales. En un tercer contexto, la implementación de las políticas de la memoria por parte del gobierno, desde 2003, hará que al gesto de la memoria intrínseco en su narrativa de postdictadura se le añada una mirada crítica con respecto a tales políticas y a los discursos oficiales. En cada etapa entonces, la posición del autor encarnada en los objetos semióticos que produce será –tomando los conceptos de Raymond Williams, alternativa respecto de la hegemonía: la denuncia y el planteo de ideas alternas durante el terrorismo de estado, la memoria frente al silencio postulado desde el oficialismo y cierta visión crítica del discurso oficial de la memoria. Esto trazará la figura de un intelectual que en cierta medida se coloca en los márgenes de los discursos canónicos en cada época.

Los años del horror y la persecución

Como intelectual que escribe textos que cuestionan un gobierno dictatorial, así como sus prácticas y discursos, Guillermo Saccmanno cuenta haber padecido la censura. Cuando estaba a punto de publicar su primer libro de ficción en la editorial Siglo XXI, la organización de la Alianza Anticomunista Argentina impelió a la editorial para que el autor retirara el manuscrito. A pesar de este tipo de persecuciones, ya durante el régimen militar, Saccmanno escribe, junto con Carlos Trillo, *Historia en Bosquieve*, una historieta que recurre a la alegoría para denunciar, mediante su ficcionalización y el recurso del humor, situaciones que se vivían a diario durante la dictadura militar. Se desprende de esto el gesto de la denuncia operada desde la literatura por dos agentes del campo intelectual. Asimismo, la marginalidad reside por lo menos en dos

niveles. Por un lado, se desprende del contenido de un texto que, por medio de la sátira que contiene el germen de la crítica y la denuncia hacia el sistema dominante, se produce la separación de él, situándose en el lugar de lo alternativo. Por otra parte, desde el aspecto literario se manifiesta la opción por lo marginal en el género historieta. La literatura se ha ocupado de desmantelar el discurso elaborado e instaurado por los regímenes militares y sus antesalas políticas (Masiello, Sarlo, Sosnowski se han ocupado del tema, entre otros).² Los autores encuentran en la práctica literaria y el arte una forma de denuncia y resistencia, imprimiendo tales gestos en sus escritos y asumiendo tal postura desde sus posiciones en el campo intelectual.

Décadas de silencio

En 1991, cuando la dictadura ya había finalizado hacía años, pero también cuando se habían sucedido las Leyes de Punto Final y Obediencia Debida y los indultos a los represores condenados en el Juicio a las Juntas de 1985, Bajo bandera hace su aparición. Se trata de una novela cuyo marco temporal se extiende desde 1969 hasta 1978. Las cualidades de la institución castrense son reflejadas en el cuartel militar en el que cientos de jóvenes cumplen con el servicio militar durante la dictadura de Onganía. El texto avanza temporalmente hasta el año en el que el Campeonato Mundial de fútbol pretende ocultar la realidad atroz vivida en Argentina bajo la más sangrienta dictadura militar. El narrador, aquel colimba del '69, releva ahora el destino de varios de sus compañeros de cuartel. Se hacen presentes el secuestro, la tortura y la desaparición. Se menciona la intolerancia de un gobierno a sus opositores. Se intercalan consignas de las Madres de Plaza de Mayo, por medio del procedimiento de una interdiscursividad que reivindica el

discurso silenciado, ocultado, negado. De esta manera, se efectúa una denuncia retroactiva de los hechos perpetrados en el marco de un nefasto sistema represivo al tiempo que se desprende de una práctica escrituraria comprometida una de las formas que adquiere la memoria histórica. Variados y diversos temas vinculados a un pasado dictatorial son actualizados a lo largo de diferentes cuentos del libro *Animales domésticos*, publicado en el año 1994. El pasado militante de ciertos personajes y la clandestinidad asociada a ellos, el exilio, la posterior culpa del sobreviviente, el miedo, la paranoia que quedaron marcados a fuego aun luego de la finalización del régimen dictatorial, la desaparición de personas como trauma indefinible e insoportable por su mismo carácter trágico, la espera de una aparición que nunca se concreta y que alimenta la incertidumbre siempre patente, la mención de una “guerra sucia” por parte de antiguos represores, el relato de una historia situada en el año 1976, las consecuencias de la dictadura en el plano económico, las marchas de las Madres de Plaza de Mayo o la sola mención de enunciados como “se los llevaron”, que aun con todas sus omisiones y elipsis en el plano del lenguaje logran actualizar todo un pasado y un presente del horror, son algunas de las cuestiones que se incluyen en los cuentos. Por medio de ellas se reconstruye el pasado gobernado por un régimen militar y el presente dominado por sus secuelas a nivel de la macro y de la microhistoria. Poniendo en relación cada texto con su contexto de producción, es posible notar que se produce un hiato en una época en la que el manto de silencio cubrió no a toda la sociedad, pero sí al oficialismo y a la hegemonía política. En este gesto en el que el arte se constituye de voces silenciadas, desafiando el espacio de la hegemonía, el juez Martín Lozada coloca el arte y, por extensión, la esfera cultural, en un lugar privilegiado en contextos en los que se imponen el silencio y el olvido:

La inducción al silencio alimenta el intento de que no haya inscripción social posible de los hechos criminales ocurridos. En ese sentido, la palabra, el arte, la manifestación hacia el mundo exterior constituyen posibilidades para el pasaje de la repetición al recuerdo; es decir, un vehículo para el repudio ético al genocidio (48).

La posición de Saccomanno en el campo intelectual se delinea y exhibe a partir del tono en el que se fundan sus textos al incluir discursos silenciados u obliterados. En esta dirección, claramente disiente del silencio que se enarbola desde el campo político: el gesto que se imprime en estos textos hay que buscarlo en la opción por la palabra como respuesta y a la vez denuncia del silencio sistematizado, establecido e impuesto.

La memoria

En un marco político y social diferente al anterior de los años de silencio y de imposición del olvido –muchas veces bajo la excusa de la “reconciliación”–, en el que ahora se articulan e implementan políticas de la memoria de un pasado signado por el horror y el trauma, Saccomanno continúa escribiendo textos que tematizan, siempre desde las pequeñas historias, la dictadura militar así como sus etapas anteriores y posteriores, inmediata o mediamente. Revisan y cuestionan acontecimientos y procesos, discursos y sujetos que de manera central o lateral se vinculan a esos tiempos. *El pibe*, novela del año 2006, sitúa su marco temporal hacia mediados de los años '50 en la Argentina. Se trata de una novela que podría considerarse de aprendizaje, en la que su protagonista crece en un clima de inestabilidad política. Como en *Bajo bandera*,

la novela termina en los años funestos de la última dictadura militar. El horror de un régimen que se asemeja a una pesadilla queda retratado hacia el final del texto. En ese mismo instante, se esboza una reflexión sobre la memoria que, ficción mediante, traza parte de la “poética” del autor y de una figuración específica de éste como intelectual, en cuanto que dimensiona la memoria histórica como el motivo fundamental que subyace a la escritura. El capítulo se titula “Por qué escribir” y la respuesta la brinda el padre del personaje, quien

Se derrumba. Tiene cincuenta y cuatro años y se derrumba. La pérdida de la memoria se le convierte en una obsesión. Insiste en escribir. Ahora está empeñado en escribir unos cuentos de su infancia. / Entonces le pregunto por qué escribir. / Para acordarse, me dice. Tenés treinta. Sos un pibe. No sabés de qué hablo. Acordarse. / Acordarse, repito. / De lo que viviste, de quién sos. / Cuando se pierde la memoria, dice, uno está perdido. (...) Una mañana, mientras mi padre espera un colectivo, un Falcon verde frena en la parada. Cuatro tipos secuestran a una chica. Mi padre forcejea con ellos. Uno de los tipos lo golpea con una pistola. Mientras la cargan en el auto, la chica grita un teléfono. Mi padre vuelve a casa llorando. / Olvidó el número (Saccomanno, 2006: 154-155).

Se escribe “para acordarse”, para no olvidar, para hacer memoria. Un episodio en el que la memoria fisiológica o en su “base neuronal”, tomando la clasificación de Jann Assmann (2007: 197),³ es metáfora de la memoria histórica, y la escritura de un número, símbolo de la práctica de la escritura literaria.

La novela 77 tematiza el año más cruento de la dictadura. Publicada en el año 2008, se presenta como la culminación de la trilogía que se basa en los cruces entre historia y ficción y en la que despunta el gesto de memoria junto a la necesidad de revisar aspectos oscuros y cuestiones ignoradas de la historia. *Roberto y Eva. Historias de un amor argentino* (1989)⁴ funda su trama en la toma del frigorífico Lisandro de la Torre. *La lengua del malón* (2003), relata la historia de sujetos marginales, mediante un narrador también en los márgenes, el profesor Gómez (voz enunciadora e hilo conductor de la trilogía) en los últimos años del gobierno peronista y la represión en Plaza de Mayo. La marginalidad como rasgo común a los hechos del enunciado y a las características de la enunciación y los personajes es sintomática de la elección de un espacio alternativo para contar la historia de una manera diferente. Se trata nuevamente del arte revisando, revisitando, cuestionando acontecimientos, procesos, formaciones discursivas, imaginarios.

Si bien la trama narrativa de *El oficinista* (2010) no tiene en lo esencial que ver con el pasado reciente en Argentina, es plausible de leerse en la clave de la alegoría. Atentados guerrilleros y rasgos de una sociedad potencialmente neoliberal son dos de las marcas textuales que pueden llegar a convertirse en los indicios de una lectura de signo alegórico, en la que cuestiones que aludirían al pasado y algunas tantas al presente, combinadas con otras de un futuro posible, coexisten. A partir de esto puede vislumbrarse una recurrencia en la obra de Saccomanno en lo atinente al pasado reciente. Incluso en su más reciente novela, *Cámara Gesell* (2012), la última dictadura militar aparece representada desde sus secuelas en una sociedad atravesada, fundamentalmente en lo económico pero que repercute en todas las otras esferas, por las consecuencias de las políticas neoliberales. Cierto es que las

referencias directas al régimen militar invaden cuantiosos fragmentos textuales.

Es *Un maestro* (2011b) el texto que opera ciertas rupturas en la producción de Saccomanno. Definida por el autor como una crónica, relata la historia de vida real de un militante de los setenta secuestrado y torturado por el régimen militar. Se trata de Orlando Balbo, quien fuera compañero del autor durante su año de servicio militar (la crónica dialoga tácitamente con *Bajo bandera*). El texto surge de entrevistas hechas por el escritor a Balbo: él aportó el relato y Saccomanno escribió. Sus páginas marcan una ruptura en la producción del autor ya desde lo genérico: como se dijo, se constituye a la manera de crónica, aunque toma en préstamo y comparte características con la novela y la biografía. Pero es también desde el enunciado donde se produce un quiebre explícito con su contexto de producción: situado en el lugar de lo alternativo, cuestiona diversas políticas de la memoria articuladas por el gobierno que enarbola la bandera de los derechos humanos, poniendo el énfasis en la existencia de un doble discurso. Señala, por ejemplo: “El Nano no coincide con esta política del feriado puente. Esta fecha funesta, al convertirse en un feriado turístico más, en términos de política de la memoria, diluye su sentido trágico” (Saccomanno 2011b: 238). En esta dirección, el autor hace ingresar en el texto discursos alternativos y críticos del oficial. Al interior de tal gesto reside una figuración del autor como intelectual crítico. No obstante, su posición no se reduce a la actitud crítica, sino que se yergue asimismo como un escritor que elabora su praxis literaria como forma de memoria y a modo de pedido de justicia. En efecto, uno de los apartados, “Espera”, tematiza precisamente los momentos de espera de esa justicia que ya tiene en marcha un juicio por la causa en la que Orlando Balbo es una de las víctimas. De igual manera, se incluye un apéndice documental en el que,

simultáneamente a modo de “escrache” y pedido de justicia, se transcribe información sobre algunos de los represores involucrados. Finalmente, y trascendiendo las fronteras textuales, hay un gesto público en lo que a la esfera jurídica ataña, que prefigura la imagen del intelectual: Guillermo Saccomanno acompañó a Orlando Balbo en diferentes momentos del proceso del juicio a los represores. El autor que delinea una figuración particular dentro y fuera del texto coincide con la imagen de un intelectual que, a la vez que crítico con los discursos sociales, toma parte en la causa de la memoria histórica.

Consideraciones finales

Los diferentes textos literarios de Saccomanno, así como sus propias declaraciones en entrevistas, lo sitúan como un intelectual abocado a la memoria histórica respecto de la última dictadura militar en Argentina. Desde la misma época del gobierno de facto trama discursos a partir de la ficción que lo colocan en un lugar alternativo respecto de las elaboraciones discursivas hegemónicas. Durante el “Proceso”, la historieta es la forma elegida. El gesto que de ella se desprende es el de la denuncia, con lo que la figura del intelectual asume un lugar específico en un campo cultural que se manifiesta desde la resistencia. En una segunda instancia, los escritos de Saccomanno se enmarcan en un contexto de producción en el cual dominan el silencio y la imposición del olvido desde una hegemonía política que con frecuencia se escuda en el subterfugio de la “reconciliación”, eufemismo que encarna el mismo silencio que propone. El arte y la literatura en estos años se articulan como formas de memoria frente a ese olvido. Dentro de esta esfera cultural, como intelectual que se compromete con esta idea, Saccomanno asume el rol de recordar por medio de una práctica

escrituraria que rescata, mediante la ficcionalización, las pequeñas historias de vida, las voces silenciadas, los discursos ocultados. En los últimos años, en el marco de sucesivos gobiernos que abogan por la memoria y elaboran políticas en consecuencia, el autor continuará escribiendo textos que se fundan en un afán de memoria. No obstante, asumirá también cierta postura alternativa, en cuanto que da lugar al ingreso de una mirada crítica o esboza él mismo una visión que no se complace en el mero recordar como imperativo, sino que cuestiona ciertos usos tendenciosos de la memoria. En estos tres contextos temporales se vislumbra una posición alternativa del intelectual, en un corrimiento y denuncia directa o indirecta –por medio de la alegoría, la opción por la palabra en tiempos de silencio, la crítica– del discurso hegémónico de cada época.

Referencias bibliográficas

- Assmann, Jan (2007). “¿Qué es la memoria cultural?”. *Pensamiento de los confines*, 21: 197-216.
- Coira, María (2009). “Modos recientes de la novela histórica” y “La operación de escritura: Poner la cosa ante los ojos: la representación en tanto problema”. En *La serpiente y el nopal. Historia y ficción en la novelística mexicana de los 80*. Buenos Aires: El otro el mismo: 23-45 y 46-68.
- Jelin, Elizabeth (2012) [2002]. Los trabajos de la memoria. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Lozada, Martín (2008). Sobre el genocidio. *El crimen fundamental*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Saccomanno, Guillermo (2003). *La lengua del malón*. Buenos Aires: Planeta.
- ____ (2004). *El amor argentino*. Buenos Aires: Planeta.
- ____ (2006). *El pibe*. Buenos Aires: Planeta.
- ____ (2008a) [1991]. *Bajo bandera*. Buenos Aires: Booket.
- ____ (2008b) [1994]. *Animales domésticos*. Buenos Aires: Booket.
- ____ (2008). 77. Buenos Aires: Planeta.
- ____ (2011a) [2010]. *El oficinista*. Buenos Aires: Seix Barral.

- _____ (2011b). *Un maestro*. Buenos Aires: Planeta.
- _____ (2013). *Cámara Gesell*. Buenos Aires: Planeta.
- Sosnowski, Sail (comp.) (1988). *Represión y reconstrucción de una cultura: El caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- Williams, Raymond (1997) [1977]. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Notas

- ¹ María Coira afirma lo siguiente: “En los últimos veinte años, aproximadamente, se ha producido una fuerte tendencia en la novelística hispanoamericana caracterizada por los cruces, intersecciones y préstamos mutuos entre historia y ficción” (2009: 23).
- ² Cfr. Sosnowski (1988).
- ³ Assmann define el concepto de memoria cultural, para lo cual comienza por distinguir entre lo que considera las dos bases de la memoria: la neuronal y la social (197).
- ⁴ Reeditada en 2004 bajo el título *El amor argentino*.

Chico Buarque: prosa vacilante de un humanista brasileño

Hernán J. Morales
CELEHIS-Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen:

En este trabajo me propongo reflexionar sobre la importancia del concepto de vacilación musical en la producción narrativa de Chico Buarque, sobre todo en la última novela *Leite derramado*, como un síntoma de su particular mirada hacia la música, la literatura y el mundo. Todo ello, en consonancia con las recientes investigaciones brasileñas sobre semiología musical, coloca a este narrador en una zona de interferencias.

Palabras Clave: Chico Buarque – novela – semiología – música – intelectual – vacilación.

En agosto de 1959 llegaba al público brasileño el compacto simple de João Gilberto *Odeon* que incluía en el lado B la canción *Bim Bom*, de su autoría y en el lado la canción *Chega de saudade* de Tom Jobim y Vinicius de Moraes. Con estos acordes se consolidaba el género Bossa Nova (Campos 2006), estilo que hasta hoy influye en músicos de todo el planeta. Chico Buarque, por ese entonces, era un adolescente.

Desde su nacimiento, el 19 de junio de 1944 en Rio de Janeiro, la vida de Francisco Buarque de Hollanda, cuarto hijo de los siete que el historiador Sérgio Buarque de Hollanda tuvo con María Amélia Cesário Alvim, parece estar signada por estorbos de una vida agitada en los recorridos por varias ciudades de Brasil y afuera del país. Primero São Paulo y luego en el año 1953 Italia por asuntos laborales de su padre. En uno de esos trasladados Homem Wagner rescata una anécdota como presagio que marcará el nacimiento de uno de los grandes cantantes, escritores e intelectuales de los últimos tiempos. Chico, antes de partir para Roma deja a su abuela un billete con la siguiente leyenda: “abuela Heloísa, no se olvide de mí. Si antes de mi regreso usted ya está en el cielo, allá mismo verá que seré un cantor de radio” (Wagner 2009:12).¹

En Italia, Chico estudia en una escuela americana, y en poco tiempo termina hablando tres idiomas: portugués en casa, italiano en la calle e inglés en la escuela. Poliglotismo que quizás haya influenciado en su particular uso del lenguaje literario, en el apasionamiento por el sonido de las lenguas, sus cruces y relaciones. De vuelta para São Paolo, cursó el Colégio Santa Cruz donde escribía cuentos y crónicas en el periódico escolar *Verbâmidas*. Todos esos años lo llevaron a creer que un día sería escritor hasta que el impacto de la voz de João Gilberto en los acordes de *Chega de saudade* lo arroba para lado de la música. La forma intimista de la Bossa Nova con la rusticidad que le imprime la soledad del solista junto con su guitarra, sin la necesidad de una voz impostada, lo sedujo irrefrenablemente.

En 1963, Chico ingresa en la FAU por falta de alternativas para canalizar los dos intereses que ya latían en su interior. El urbanismo, entonces, se figuraba como la salida para quien, desde la infancia,

sentía pasión por el diseño de ciudades imaginarias. Quizás era ésta una manera de anticiparse a lo que más tarde serán sus recorridos por grandes ciudades desde sus novelas. Sin embargo, el golpe de 1964 fue una interrupción en la vida universitaria.

Decepcionado, su atención se volcaba cada vez más para la música. Luego, el Carioca, como era conocido, llenó de sambatos los encuentros con amigos en un bar próximo al Mackenzie, para tocar guitarra, cantar y, evidentemente, exalar el hálito de la bebida que consumían. El himno del grupo era el samba “Oba”, de Osvaldo Nunes, que exaltaba el bloque carnavalesco Bafo de la Onca. (Wagner 2009: 13).²

Diez años más tarde de este panorama acuciante, comienza su creciente producción narrativa. Sus novelas se inscriben en la narrativa de los siglos XX/XXI y exploran lo que se entiende como romance psicológico al poner en primer lugar los debates existenciales que padece el sujeto contemporáneo, tal como señala *Bosi* (1994), un modo que Chico encuentra para reflexionar críticamente sobre su tiempo; es decir que, su literatura, más allá de la ficción, piensa intelectualmente el lugar del hombre en la contemporaneidad. En este contexto, desde sus novelas –*Fazenda modelo* (1974), *Estorvo* (1991), *Benjamin* (1995), *Budapest* (2003), *Leite derramado* (2010)– propone una novelística lanzada a un modo inusual de contar o, como señala Caetano Veloso, “un laberinto de espejos que finalmente se resuelve, no en la trama sino en las palabras” (Tena 2009). Estos trayectos tensionales, contribuyen a la constitución de novelas como ámbitos de lo angustiante y desconcertante donde, además, las palabras se diluyen en su contenido para volverse puro significante, sonido, musicalidad porque la Contemporaneidad es un espacio de límites estallados. Regina Zappa indica a partir de este síntoma que las

palabras en la narrativa de Chico obligan a circular por los espacios de la imaginación que se plantean como zonas angustiadas y desconcertantes en tanto desestabilizan al sujeto y lo desplazan del lugar conocido. Un modo de pensar el mundo en la encrucijada de la contemporaneidad donde privilegia el sentimiento de desconcierto, un desconcierto también vacilante como las oscilaciones de la música y la prosa en Chico: “nos livros, Chico nos desaloja da casa e do conforto. Seus romances são viagens da imaginação a territórios angustiados e desconcertantes, mas tão bem traçados pelas palavras que nos impelem à incursão por esses espaços”. (Zappa 2004: 10). De ahí que el contacto con otras lenguas y lenguajes que Chico tuvo desde su infancia, le permitieron luego generar materiales fundados en lo interferencial, desde los cruces entre música y literatura que lo instauran como una figura de artista que borra los límites entre: la composición, el canto, la literatura, la crítica.

El desacomo^{do} que a veces impera en la relación establecida entre sujeto y lenguaje podría constituir la respiración de tensiones y distensiones vacilantes imbricadas en las textualidades de Buarque; esto es, los efectos de lectura serían resultado de una concepción de la escritura como zona vacilante que coloca la idea de palabra en continua oscilación, donde *sonido* y *sentido*, como otras series de opuestos, se implican de modo necesario. Este vínculo se postula como problemático al establecer una relación tensional semejante a la que opera en la música, la vacilación sonora, la experimentación, la disolución de categorías rítmicas, armónicas que se generan después del impacto del dodecafonismo en general y en la música popular brasileña en particular. Ese modo hablado y desimpostado del canto de la Bossa Nova emblemática la relación tensional, lo borroso y corrosivo de las fronteras donde se fusionan dimensiones de la música para generar nuevas categorías: el primer plano del

ruido, el ritmo sonoro, el sonido rítmico, la armonía rítmica, relaciones tradicionalmente opuestas que conllevan ahora una dinámica de necesariedad, que hace posible la ajenidad, como dice Caetano Veloso la música, específicamente el canto, hace posible que un cantante hable cualquier lengua como si fuera propia.

José Miguel Wisnik (1989) piensa esta serie de relaciones que se cruzan y alteran a partir de una fundamental: sonido y ruido. El sonido, desde su mirada, se produce negando terminantemente ciertos ruidos y adoptando otros, para introducir instancias relativas: tiempos y contratiempos, tónicas y dominantes, consonancias y disonancias. Estas son relaciones tensionales que fundan la música contemporánea porque es en ella donde la densidad se presenta con una admisión de todos los materiales sonoros posibles: “sonido / ruido y silencio, pulso y no-pulso”, de ahí, por ejemplo, la referencia a John Cage como figura emblemática de esta música, definida como experimental. Desde lo que señala Wisnik, la perspectiva musical contemporánea modifica la idea de la producción sonora desvinculada del ruido. Tengamos en cuenta que el sonido, dentro de una perspectiva pre-dodecafónica y occidental, es el orden opuesto a la caótica composición del ruido, orden vs desorden, perspectiva también desvinculada de las cosmovisiones aborígenes en lo que a ruido y sonido se refiere, ya que para ellas estas categorías revisten sentidos diferentes. Wisnik considera que esta contraposición es la clave para entender la relación tensional en lo sonoro porque en la actualidad esos paradigmas fuertemente arraigados se diluyen cuando pensamos, por ejemplo, la forma de la Música Popular Brasileña y la influencia que los ritmos negros le imponen, donde categorías que habían sido diferenciadas por la perspectiva de la Música académicas se resignifican, se transmigran. La música contemporánea rompe con esas fronteras y desnaturaliza las entidades contrapuestas para colocarlas en el

terreno de lo tensional y la mixtura, es decir, no hay sonido sin silencio como tampoco hay sonido sin ruido. Pero hay que advertir que para la perspectiva del análisis de la música académica y sus formalismos, el silencio ocupa un espacio específico y se encuentra medido aunque difiere de una idea que le adjudica una dimensión sonora como cierta frase “el insoportable sonido del silencio”, el silencio de la selva que nunca es ausencia total de sonido sino caos, desorden acústico en términos armónicos tonales. En las culturas orales emerge manifiesta esta tensión pues se otorga valor considerable a los sonidos de la naturaleza (antes ruidos) donde la materialización del silencio asume rango de “manera de decir”. Con ello, las músicas influenciadas por la concepción de lo sonoro de las culturas aborígenes transforman las nociones de sonido/ruido, sonido/silencio, otorgándole otra característica a la relación sonido/sentido. El sonido no se opone absolutamente al ruido en la naturaleza, más bien se trata, en términos de Wisnik (1989: 30), de un *continuum* que en cada cultura se desarrolla como un pasaje gradativo (um passagem gradativa), una variación de margen entre ambas.

Nao há som sem pausa. O tímpano auditivo entraria em espasmo. O som é presencia e ausencia, e está, por menos que isso apareca, permeado de silencio. Há tantos ou mais silencios quantos sons no som, e por isso se pode dizer, como Jhon Cage, que *nenhum som teme o silencio que o extiengue*. Mas também, de maneira reversa, há sempre som dentro do silencio.(Wisnik 1989: 18).

Estas observaciones serían aplicables a la narrativa de Buarque, en el que el pasaje gradativo parece desarrollarse a través del lenguaje y la lengua como alegorías, en los sonidos, de las lenguas desde una escritura vacilante que intenta construirse como

interferida o borrosa, porque narrar es también decir con las implicancias orales que este gesto constituye. Desde allí, podemos ubicar la poética de Buarque en una genealogía que entronca en la narrativa carpentereana como zona de alta cristalización por un lado, y por otro, en la Música Popular Brasilera. Recordemos que el gesto de Carpentier en la construcción de los sonidos de la naturaleza, desde (y solo para nombrar alguna de sus novelas) *Los pasos perdidos*, impacta de algún modo en las producciones posteriores en lo que a lo sonoro respecta, con las diferencias del caso. En esta novela encontramos pasajes donde la presencia de la sonoridad se construye en las innumerables descripciones aglutinantes que configuran la selva, su sonido, el insoportable sonido del silencio. Un silencio que no es ausencia sino vacío ruidoso, inaudiblemente sonoro, especialmente para los occidentales. Por otra parte el sonido se funda en el ritmo que aparece construido también en ese mismo aglutinamiento en las superposiciones, etc. Si bien en la novela *Leite Derramado* de Buarque no abundan las referencias a lo musical de un modo tan directo como se desarrollan en la novela de Carpentier, lo sonoro se establece en la vacilación que tiñe planos y siempre es una categoría problemática también en otras novelas de este autor, como *Estorvo* y *Budapest*.

En *Leite derramado* la dinámica sonora se cristaliza a través de los juegos de la memoria, la reconstrucción se efectúa desde una modalidad de desorden en saltos, retrocesos y avances. Recordemos que ficcionaliza la historia de un personaje enfermo quien a través de su relato desordenado, reconstruye la historia personal y familiar; reconstrucción planteada desde el desorden como un ruido caótico que en sí mismo figura la complejidad de la memoria. Es un universo que materializa la incertidumbre, el desconcierto y la inercia de una galería de personajes que

deambulan en la mente del sujeto y que son devueltos al mundo a través de un recuerdo fragmentado. Por ello el lector accede, a la existencia de los personajes en el mismo mundo habitado por el sujeto que narra y, al mismo tiempo, a la construcción que dicho sujeto hace de ellos en su mente, de ahí un doble juego, un juego ficcional *vacilante*. Por otro lado, en ese mismo juego, emerge en el discurso la relación lingüística problemática a partir del portugués y francés en la presencia del personaje Dubosc, son numerosas las referencias a la sonoridad del francés, a su pronunciación, como si fuera el eco de una antífona que acompaña la narración. Decimos juego cuando nos referimos a la dimensión en paralelo que opera en sus textos y en *Leite Derramado* en particular, una ficción de segundo grado que se instituye como línea de espesor hacia la vacilación en el cruce generado con la línea narrativa fundamental. El mundo narrado aquí se construye desde la probabilidad de lo que pasó, pasa y puede pasar, más allá de lo que va sucediendo y en el desarrollo en un interior y un exterior. El juego doble de la escritura de Buarque se efectúa en textualidades que, además, se miran a sí mismas en una duplicación distorsionada.

A memória é de veras um pandemônio, mas está tudo lá dentro, depois de fuçar um pouco o dono é capaz de encontrar todas as coisas. Não pode é alguém de fora se intrometer, como a empregada que remove a papelada para espanar o escritório. Ou como a filha que pretende dispor minha memória na ordem dela, cronológica, alfabética, ou por assunto. Em tempos encontrei certo coronel num corredor sombrio do hospital do Exército. Ele afirmou que estivera comigo quando ainda era terceiro-sargento, mas seu rosto na penumbra não era recíproca, e nesses casos, para não magoar o próximo, a gente costuma dizer, ah, sim, claro, como vai, e fica por isso mesmo. (Buarque 2010: 41)

Mas você perdeu lances fundamentais de minha vida. Do jeito que anda relapsa, quando você compilar minhas memórias vai ficar tudo desalinhavadao, sem pé nem cabeça. Vai parecer coisa de maluco, se eu lhe contar que invadi o Palace Hotel de madrugada, esmurrei a porta do francês e com voz alterada grite, polícia! (Buarque 2010: 155)

El mecanismo que sustenta la transformación en el sujeto que narra, de impronta kafkiana, es también la vacilación, entre lo que fue, lo que es y lo que podrá ser, una oscilación vacilante repuesta en el uso cíclico de los tiempos verbales, ejercicio que coloca la mirada del protagonista (la del lector) en un terreno de inestabilidad y a la vez fractura el ritmo de lectura.

Quando eu sair daqui, vamos nos casar na fazenda da minha feliz infância, lá na raiz da serra. Você vai usar o vestido e o véu da minha mãe, e não falo assim por estar sentimental, não é por causa da morfina. Você vai dispor dos rendados, dos cristais, da baixela, das jóias e do nome da minha família. Vai dar ordens aos criados, vai montar no cavalo da minha antiga mulher. (...) Estou, pensando alto para que você me escute. (Buarque 2010: 4)

Leite Derramado realiza desplazamientos que refiguran una imagen tensional o vacilante de la perspectiva narrativa a la manera de la operaciones tensionales y distensionales en la música, sonido/silencio, sonido/ruido, aceleración/desaceleración, etc. Para abreviar esta línea, el relato se alza por momentos como ritmo o sonoridad para configurar un texto basado en una serie de estructuras tensionales que podrían homologarse a la idea del discurso melódico, es decir estructuras (enunciados, frases, etc),

que realizan superposiciones, avances, saltos y retrocesos, implicando así procesos similares a las operatorias de aceleración y desaceleración, por ejemplo, del tiempo musical en el discurso melódico.

La lectura se suspende, avanza, se fractura, revierte la idea de lectura lineal, estableciéndose como espesor armónico, como cierta superposición tonal. Luis Tatit, en su texto *Musicando a Semiótica* (2008), a partir de la intención de llevar al terreno de la música algunas nociones fundamentales de la semiótica, establece una serie de conceptos en relación con la progresión melódica en la Música Popular Brasileña y que quizás resultan relevantes a la hora de pensar en la poética de Buarque. Las tensiones en la música brasileña se establecen por ejemplo en una de sus relaciones: los tonos ascendentes y descendentes de la línea melódica y las aceleraciones y desaceleraciones del ritmo. Este autor, como tantos otros investigadores que intentan delinear una semiótica musical a partir de la Música Popular Brasileña, enfoca su mirada hacia las características que la lengua portuguesa imprime en la música popular desde su misma riqueza gramatical.

Esta riqueza que se funda en la prosa narrativa de Buarque remite a otras vertientes del músico que hemos mencionado en líneas anteriores: cruces entre lenguas, artes, culturas, etc. La alegoría al personaje de impronta kafkiano que se emblematisa en sus textos, reinstala quizás la mirada que el Buarque autor institucionaliza respecto de la relación entre el sujeto contemporáneo y las desdichas de su presente. En ese juego, desde la ficción, el personaje central de la novela *Leite derramado* refiere, a través de su desmemoria, la tradición histórica y cultural de su país, un reenvío a la figura de Buarque como escritor que se halla en tensión respecto de un mundo globalizado en el que

categorías como brasileño, latinoamericanidad son puestas en crisis. Quizás no resulta extraño que se haya caído en la tentación de adjudicarle a Chico Buarque las palabras del Ministro de Educación Cristovão Buarque. Durante un debate en la universidad estadounidense, el 23 de octubre de 2000, el exgobernador y ex Ministro de Educación fue interrogado sobre qué pensaba de la internacionalización de la Amazonía. El joven que realizó la pregunta le pidió que respondiera como un humanista; no, como un brasileño. En ese discurso Cristovão apropió el pedido y se posiciona como un *humanista brasileño* y resignifica el sentido de internacionalización. Y en las palabras “como humanista, acepto defender la internacionalización del mundo; pero, mientras el mundo me trate como brasileño, lucharé para que la Amazonia, sea nuestra. ¡Solamente nuestra!”, realizamos la filiación con Chico porque este otro Buarque pone en crisis el ser brasileño desde sus novelas, al ficcionalizar los debates actuales desde sus múltiples caras y contradicciones. De ese modo, este otro, el cantante, músico, escritor, pensador, se autofigura como intelectual porque indaga la crisis del sujeto contemporáneo para comprender y comprender-se, trascendiendo sus fronteras como brasileño para observar el mundo.

Referencias bibliográficas

- Bosi, Alfredo (1994). *História concisa da literatura brasileira*. São Paolo: Cultrix.
- Buarque, Chico (2010). *Leite Derramado*. São Paolo: Companhia das letras.
- De Campos, Augusto (2006). *Balance(o) de la bossa nova y otras bossas*. Buenos Aires: Vestales.
- Tatit, Luís (2008). *Tempo e tensividade na análise da canção en Musicando a Semiótica*. São Paulo: Annablume.
- Tena, Carlos (2009). “Los imprescindibles de Carlos Tena: Chico Buarque, labrador y albañil del verso y la música” *Efeme*, 15 de febrero. Disponible en: <http://www.efeeme.com/los-imprescindibles-de-carlos-tena-chico-buarque-labrador-y-albanil-del-verso-y-la-musica>
- Wagner, Homem (2009). *Chico Buarque*. São Paolo: Leya.

Wisnik, José Miguel (1984). *O som e sentido. Uma outra história das músicas*. Sao Paulo: Companhia das Letras.

Zappa, Regina (2004). *Chico Buarque: o tempo e o artista*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional.

Notas

1 La traducción es mía.

2 La traducción es mía.

Sobre los autores

Rosalía Baltar: Dra. en Letras (CELEHIS-UNMdP). Profesora adjunta en Teoría y Crítica Literaria II y Taller de Semiótica. Codirectora del Grupo de Investigación Estudios de Teoría Literaria. Dirige *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades* y *Reseñas Celehis*. Ha publicado *Letrados en tiempos de Rosas* (2012), *Autobiografía y teoría* (con María Coira, 2012), *Escenas interrumpidas de la literatura argentina II. De utopías y fracasos* (con María Coira y Carola Hermida, 2011), *Figuraciones del siglo XIX. Libros, escenarios y miradas* (con Carlos Hudson, 2007) *Escenas interrumpidas de la literatura argentina* (con María Coira y Carola Hermida, 2006), y *Sueños de Parnaso: La crónica política y literaria de Buenos Aires, Río de La Plata: Imprenta del Estado, 1827* (La Plata, Biblioteca Orbis Tertius, de próxima aparición).

Virginia P. Forace: Profesora y Licenciada en Letras, y Magister en Letras Hispánicas (UNMdP). Becaria doctoral del CONICET. Ayudante Graduada en las cátedras de Teoría y Crítica Literaria II, Metodología de la Investigación Científica y Taller de Otras Textualidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Miembro del grupo de investigación *Estudios de Teoría Literaria* dirigido por las Dras. María Coira y Rosalía Baltar radicado en el *Centro de*

Letras Hispanoamericanas (CELEHIS). Secretaria de Redacción de *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*.

Evangelina Aguilera: Profesora en Letras (UNMdP). Cursa la Maestría en Letras Hispánicas. Se desempeña como docente en niveles medios y terciarios, y dirige talleres de lectura y escritura. Ha trabajado como adscripta en la cátedra de Literatura Hispanoamericana II bajo la dirección de la Dra. Aymará de Llano. Ha organizado diversos encuentros culturales y dirigido mesas temáticas en foros y ferias del libro.

María Pía Pasetti: Profesora y Licenciada en Letras (UNMdP). Becaria doctoral del CONICET. Su proyecto se denomina “Operatorias de una nueva subjetividad en la escritura de Mario Levrero y Cristina Peri Rossi” y es dirigida por la Dra. Aymará de Llano. Ha participado en Congresos internacionales como expositora y ha publicado diversos artículos en distintas revistas especializadas.

Milena Bracciale Escalada: Profesora en Letras (UNMdP) y egresada de la carrera de Teatro (UNICEN). Becaria doctoral del CONICET. Se encuentra en la etapa final para completar la Maestría

en Letras Hispánicas. Trabaja como Ayudante Graduada en el área de Literatura Argentina y es miembro del grupo de investigación *Cultura y Política en la Argentina*, dirigido por la Dra. Mónica L. Bueno y codirigido por el Dr. Miguel Ángel Taroncher, y radicado en el *Centro de Letras Hispanoamericanas* (CELEHIS).

Rodrigo Montenegro: Profesor en Letras (UNMdP). Becario doctoral del CONICET. Ayudante Graduado Regular en las asignaturas Teoría y Crítica Literarias I e Introducción a la Literatura de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Miembro del grupo de investigación *Escritura y productividad* dirigido por la Mgter. Cristina Piña y radicado en el *Centro de Letras Hispanoamericanas* (CELEHIS).

Marinela Pionetti: Profesora en Letras (UNMDP). Se encuentra en la etapa final de redacción de tesis para completar la Maestría en Letras Hispánicas. Ayudante Graduada con dedicación parcial en la cátedra de Didáctica Especial y Práctica Docente. Miembro del grupo de investigación *Educación y Lenguaje*, dirigido por la Dra. Carola Hermida, y del grupo “Cultura y política en Argentina” dirigido por la Dra. Mónica Bueno, ambos radicados en el *Centro de Letras Hispanoamericanas* (CELEHIS). Ha publicado artículos en revistas especializadas.

Mercedes Rodríguez: Profesora y Licenciada en Letras (UNMdP). Especialista en Educación y TIC (Formación Superior, MEN). Ha realizado estudios de posgrado bajo la dirección de la Mgter. Graciela Barbería. Se ha desempeñado en la docencia universitaria en el área de Literatura y Cultura Latinoamericanas (I y II), y en niveles terciarios y medios. Integra el Grupo de Investigación “Latinoamérica: literatura y sociedad”, dirigido por la Dra. Mónica Scarano y radicado en el *Centro de Letras Hispanoamericanas* (CELEHIS).

María Lourdes Gasillón: Profesora en Letras (UNMdP). Becaria doctoral del CONICET. Se encuentra en la etapa final para completar la Maestría en Letras Hispánicas. Ayudante Graduada en la cátedra del Taller de Semiótica. Forma parte del grupo de investigación *Estudios de Teoría Literaria*, dirigido por la Dras. María Coira y Rosalía Baltar. Secretaria de Redacción de *Reseñas Celehis*. Ha publicado en revistas y actas de congresos nacionales e internacionales.

María Eugenia Fernández: Profesora en Letras (UNMDP). Se encuentra en la fase final de redacción de su tesis de Maestría en Letras Hispánicas. Ayudante Graduada en la cátedra de Literatura y Cultura Latinoamericanas Contemporáneas. Es miembro del Proyecto de Investigación “Latinoamérica y la contemporaneidad. Relatos de las últimas décadas”, dirigido por la Dra. Mónica

Marinone. Ha participado en congresos internacionales y ha publicado artículos en distintas revistas especializadas.

Estefanía Di Meglio: Profesora y Licenciada en Letras (UNMdP). Actualmente cursa la carrera de Maestría en Letras Hispánicas. Es becaria de Perfeccionamiento de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Ayudante Graduada en Taller de Semiótica y Teoría y crítica literarias II. Integra el grupo de investigación *Estudios de Teoría Literaria*, dirigido por las Dras. María Coira y Rosalía Baltar y radicado en el *Centro de Letras Hispanoamericanas* (CELEHIS).

Hernán Morales: Profesor en Letras (UNMdP), donde desarrolla sus actividades docentes y de investigación. Ha realizado estudios musicales en el Conservatorio Provincial de Música "Luis Gianno" y actualmente cursa la Maestría en Letras Hispánicas de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Es miembro del Grupo de Investigación *Literatura y Cultura Latinoamericanas* dirigido por la Dra. Mónica Marinone y co-dirigido por la Dra. Gabriela Tineo. Desde 2007 participa en congresos nacionales e internacionales y publica artículos en revistas.



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original.

Conversión a formato digital:
Editado por Magdalena van Gent,
en la cátedra
"Taller de Bibliotecología : Libros Electrónicos",
agosto a diciembre de 2015.
Bajo la dirección de:
María Carolina Rojas / WebFH

Disponible en:



<http://fhmdp.edu.ar/ebooks>

© 2016