

Revista de
**LITERATURAS
MODERNAS**
VOL. 45 · Nº 2

45
JULIO 2015



ISSN 0556-6134

Revista
de
Literaturas Modernas
Vol. 45
Nº 2

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Literaturas Modernas
Mendoza, República Argentina
julio-diciembre
2015

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

Vol. 45, Nº 2, 2015, Mendoza (Argentina). ISSN 0556-6134



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS

© 2015 by Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo

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

e-mail: revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar

Suscripciones y canje

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

Diagramación: Clara Luz Muñiz

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

Impreso en Talleres Gráficos de la Facultad de Filosofía y Letras
de la Universidad Nacional de Cuyo
Mendoza, 2015

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

Revista

Revista de Literaturas Modernas / Instituto de Lenguas y
Literaturas Modernas. - Nº 1 (1956) - Mendoza, Argentina:
Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras.
Instituto de Literaturas Modernas.
Vol. 45, Nº 2 (2015). 21 cm.
186 pp.

ISSN 0556-6134

Semestral

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

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

Fue fundada en 1956, con periodicidad anual. A partir de 2013, es semestral. También puede accederse a ella a través de la Biblioteca Digital de la Universidad Nacional de Cuyo (www.bdigital.uncu.edu.ar). Está indizada en el Catálogo de Latindex.

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

Founded in 1956, the journal was printed annually until 2013, when it started appearing twice a year. It may also be accessed through the Digital Library at Cuyo National University's webpage (www.bdigital.uncu.edu.ar). Our Journal belongs to Latindex catalog.

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

Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente.
El título de la revista puede abreviarse con las siglas *ReLiMo*.

Comité editorial de la *ReLiMo*

Directora: Hebe B. Molina

Secretarios de redacción: Susana Tarantuviez

Fabiana Varela

Víctor Gustavo Zonana

Claudia Bertona

Consejo asesor

Pedro Luis Barcia (Conicet, U. Austral)

Nidia Burgos (U. Nacional del Sur)

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

Alfredo Luzi (U. di Macerata)

Javier de Navascués (U. de Navarra)

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

Cristina Piña (U. Nacional de Mar del Plata)

Emilia Puceiro de Zuleta (U. Nacional de Cuyo)

Melchora Romanos (U. de Buenos Aires)

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

Comité académico-científico (referato)

Sandro Abate (U. Nacional del Sur-Conicet)

Marcela Arpes (U. Nacional de la Patagonia Austral)

Aníbal Biglieri (U. of Kentucky)

Jorge Bracamonte (U. Nacional de Córdoba-Conicet)

Rose Corral (El Colegio de México)

Darcie Doll (U. de Chile)

Antonio Roberto Esteves (U. Estadual de São Paulo)

Geneviève Fabry (U. Catholique de Louvain)

Pura Fernández (CSIC, España)

Miguel Gomes (U. Connecticut-Storr)

Isabel Hernández (U. Complutense de Madrid)

Yanina Leonardi (U. de Buenos Aires-Conicet)

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

Raquel Macchiucci (U. Nacional de La Plata)

Marina Martín (St. John's U.)

Liliana Reales (U. Federal de Santa Catarina)

Francisco Solares-Larrave (Northern Illinois U.)

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

Comité de redacción

Luis Emilio Abraham, Luciana Benítez Schaefer, Pablo Colombi, Lorena Ivars, Marta Marín,

Marcela Raggio, Carlos Solanes

INDICE

ARTÍCULOS

- BUJALDÓN DE ESTEVES, LILA. Recorridos de los estudios alemanes en Latinoamérica. 9
Itineraries of German Studies in Latin America.
- CORONA MARTÍNEZ, CECILIA. Francisco Sicardi: ¿Extraño o heterodoxo? 31
Francisco Sicardi: Strange or Heterodox?
- ABADIE, NICOLÁS. Marco Denevi: obra, tendencias y posiciones en la literatura argentina. 51
Marco Denevi: Work, Trends and Positions in Argentine Literature
- CRUZ, CAROLINA RITA. La evolución estructural en *Las crónicas del Ángel Gris*, de Alejandro Dolina. 85
Structure Evolution in Crónicas del Ángel Gris, by Alejandro Dolina
- DELBUENO, MARÍA SILVINA. La complejización del mito: Su subversión en *Jasón de Alemania*, de Javier Roberto González. 111
The Complexity of the Myth: Its Subversion in Jasón de Alemania, by Javier Roberto González
- DOCUMENTO**
- “Cosas de otro tiempo que quizás no son inútiles”: Manuscrito de VICENTE FIDEL LÓPEZ. Homenaje en el bicentenario de su nacimiento 141

REVIEW

Grupos al rescate de dos mujeres que rompieron el molde: Eduarda Mansilla y Sara Gallardo. La reconstrucción, pieza por pieza, después de un largo hiato. 157

Groups to the rescue of two women that broke the mould: Eduarda Mansilla and Sara Gallardo.

The reconstruction, piece by piece, after a long hiatus.

RESEÑA

GARNICA DE BERTONA, CLAUDIA, sobre *Viajes: De la Amazonia a las Malvinas*, de Beatriz Sarlo. 175

NORMAS DE PUBLICACIÓN 179

FORMA DE CESIÓN DE DERECHOS 182

RED DE REVISTAS 183

ARTÍCULOS

RECORRIDOS DE LOS ESTUDIOS ALEMANES EN LATINOAMÉRICA¹

Itineraries of German Studies in Latin America

Lila BUJALDÓN de ESTEVES

U. Nacional de Cuyo-CONICET
lilabujaldon@gmail.com

Resumen

Este artículo tiene como tema recorrer los caminos transitados por la Disciplina en Latinoamérica. Se trata de caminos históricos que incursionan en el siglo XIX, caminos epistemológicos que se entrecruzan en el siglo XX con la evolución socio-cultural de la región visitada, senderos biográficos de germanistas que explican hitos trascendentes de los estudios alemanes en la Región. Tomando en cuenta lo que de similar y diferente tienen las culturas de cada país latinoamericano y por ende la peculiar conformación de sus instituciones académicas, se hace un alto especial en la historia de la germanística argentina. Los recorridos también abren perspectivas para los posibles caminos hacia el futuro en el siglo XXI.

Palabras claves: Historia de la germanística, germanística latinoamericana, Cortázar profesor en Cuyo, Cortázar y el alemán.

Abstract

These article follows the paths of German studies in Latin America. These are historical paths across the nineteenth century, epistemological paths

¹ En la base de este artículo se halla mi conferencia en alemán de cierre al XV Congreso Latinoamericano de Germanística realizado en Curitiba (Brasil, setiembre 2014).

that come to a crossroads in the twentieth century with the socio-cultural evolution of the visited region, and biographical paths of the Germanists who represent milestones in the history of the German studies in the region. Taking into account the similarities and differences among the cultures of each Latin American country and, therefore, the particular conformation of their academic institutions, special attention will be paid to the history of the discipline in Argentina. The itineraries also open perspectives in the twenty first century for possible roads towards the future.

Keywords: History of German Studies, German Studies in Latin America, Cortazar as professor in Mendoza, Cortazar and the German language.

En su última contribución a la historia de la germanística, Nicolás Dornheim [2000 b] reunió exhaustivamente trabajos anteriores de otros colegas latinoamericanos dedicados a incursionar en el pasado de los estudios alemanes en sus respectivos países, trabajos muchas veces centrados en la trayectoria de un pionero, de una institución, o tomando como marco la situación de exilio de los protagonistas.

También en la contribución “Fundamentos para una historia de la germanística latinoamericana” Dornheim aportaba a los estudios alemanes una periodificación de gran utilidad, ya que marcaba dos grandes etapas: la proto-historia ubicada en la segunda mitad del siglo XIX, frente al desarrollo en el siglo XX de la Germanística dentro de los estudios universitarios del sur del continente americano. Para esta segunda etapa fijaba distintas épocas: la “axial” caracterizada por los aniversarios goetheanos de 1932 y 1949, a la que sumaba la contribución de los exiliados del Nacionalismo como un aporte “exógeno” a la Germanística latinoamericana.

En adelante, para Dornheim, los años 60 se caracterizaban por la integración latinoamericana: había surgido en esa década el nombre de ALEG² y su primera reunión de 1969 en Córdoba, a

² ALEG: sigla de la Asociación Latinoamericana de Estudios Germánicos.

lo que añadía los debates en torno al posicionamiento de la Disciplina latinoamericana frente a la Germanística desarrollada en Alemania y por ende las discusiones en torno al objetivo y perfil de los estudios alemanes en esta parte del mundo.

Si en los años 60 era materia de polémica, en los 70 ya Dornheim denomina a la década como aquella del triunfo de la interculturalidad, es decir, en la que se consolida la importancia de la cultura nacional en que la Germanística está anclada y se afianza como “*Auslandsgermanistik*” (‘Germanística extranjera’) entre otras ejercidas en tierras no alemanas. Como figura clave en la formulación de este posicionamiento se detaca desde México Marianne Oeste de Bopp (1910-1985).

El movimiento a la inversa, de Alemania hacia el exterior ocurre en los años 90, en que la Germanística alemana descubre la riqueza de una apertura cultural, con lo que se converge fuera y dentro de Alemania en los mismos intereses de una “*globale Germanistik*” (‘Germanística global’). Es el momento de echar mano y validar las perspectivas de la Literatura Comparada, de tomar en cuenta las reflexiones de la “*Interkulturelle Germanistik*” (‘Germanística intercultural’). Ejemplo de ello es en 1990 el congreso de la Internationale Vereinigung für Germanistik³ en Japón, con el lema: “*Begennung mit dem Fremden*” (‘Encuentro con lo extranjero’).

Como una gran contribución a la historiografía germanística adelanta Dornheim la elaboración del *Internationales Germanistenlexikon* (*Diccionario Internacional de Germanistas*) que llevaba a cabo la Sección de Investigación sobre la Historia de la Germanística en el Archivo Alemán de Literatura de Marbach, junto al río Neckar. Christoph König, director del proyecto, había fundamentado la tarea en la ausencia de un banco de datos que reuniera, entre 1800 y 1950, vida y obra de

³ IVG: sigla de la Asociación Internacional de Germanística, surgida en 1955.

los germanistas en Alemania y en todo el mundo para posibilitar sobre datos certeros la construcción de futuras investigaciones. Por un lado, se congratula Dornheim porque sean incorporados en el *Diccionario* germanistas de México, Brasil, Chile, Venezuela y Argentina, pero, por el otro, lamenta la ausencia de informantes que hubieran permitido incluir otros países de la región con indudable trayectoria en los estudios alemanes, como es el caso de Perú y Cuba. La reflexión epistemológica que supone una obra de envergadura mundial favorece una flexibilización de las pautas historiográficas sobre la definición y caracterización de la Disciplina y sus actores, los germanistas. Las precisiones conceptuales se adecuan así a la época, al aceptar la historicidad del concepto de germanista, y tienen en cuenta la idiosincracia local, por el reconocimiento de la diversidad en el desarrollo de la Disciplina a nivel regional.

Actividades germanísticas en el siglo XIX

Podemos abordar la proto-historia de la Germanística argentina con el objetivo de presentar distintas formas de actividad germanística en el siglo XIX que comprende a traductores, editores, autodidactas, maestros de idioma, políglotas, y a intermediarios de la lengua, la literatura y la cultura alemanas, partiendo de la seguridad de que el recorrido tiene muchos puntos en común con la trayectoria de la Germanística en otros países de Latinoamérica. Esta tarea contribuye, por un lado, a legitimar en el siglo XXI la presencia de la Disciplina en la universidad y, por otro lado, sirve de pasaporte en el diálogo con otras germanísticas más o menos lejanas.

La introducción de la enseñanza de las lenguas extranjeras y, por ende, del alemán en Argentina a comienzos del siglo XIX, tiene que ver fundamentalmente con el paso del cierre colonial a la apertura independiente. España había ejercido en sus colonias sudamericanas un monopolio económico y cultural.

No solo estaba prohibido comerciar con potencias extranjeras, sino también entrar en contacto con sus productos culturales. El latín, y a veces el griego, fueron enseñados dentro de los estudios teológicos. Poco antes de la Revolución Francesa y por el temor de que sus ideas se expandieran en las colonias, fue prohibido explícitamente el aprendizaje de lenguas extranjeras, por sospechoso de herejía. Así como ocurrió con las lenguas vivas, el estudio de las ciencias naturales y de otras ciencias que tuvieran aplicación en la industria y en la técnica estuvo desterrado de los planes de estudio en el Río de la Plata. Pese a ello hubo contactos con el extranjero durante la época colonial que se concretó a través de libros de contrabando, viajes, la moda y el intercambio epistolar [Caillet-Bois]. En secreto, los patriotas sudamericanos aprendían en forma autodidacta los idiomas extranjeros para poder leer las nuevas ideas políticas y filosóficas del siglo XVIII. Mariano Moreno, un ferviente revolucionario, había aprendido francés e inglés en la biblioteca de un canónigo progresista y por ello inmediatamente después de la Revolución de 1810 publicó en un diario fundado por él su traducción de *El Contrato Social* de J. J. Rousseau [Bekenstein].

La historia del idioma y la literatura alemanes en la Argentina solo es explicable en el marco del desarrollo político-cultural del país. Su incorporación y trayectoria en las distintas instituciones educativas recorre en los inicios el mismo proceso histórico que el francés, el inglés y el italiano junto a sus respectivas literaturas. Esta situación resulta decisiva para la futura perspectiva comparatista que caracteriza a los estudios literarios europeos, comenzando por la enseñanza media y siguiendo luego en la educación superior. Como ejemplo histórico de la época encontramos la actividad de los primeros docentes de lenguas extranjeras en los distintos países latinoamericanos, quienes enseñaban simultáneamente varios idiomas europeos. Los nombres de Adolfo van Gelderen (1833-1918) en Argentina y Oloardo Hassey en México dan prueba de

ello. Van Gelderen, nacido en Rotterdam, emigró a la Argentina en 1856 y obtuvo por medio de exámenes estatales el título de traductor en siete idiomas y la autorización para dictar clases de alemán y francés en los principales establecimientos docentes de la época, los colegios nacionales. Con ese objetivo publicó manuales de gramática alemana y francesa que proponían nuevos métodos de aprendizaje, a la vez que elaboró planes de formación para los docentes de primera y segunda enseñanza que incluían el alemán, el inglés y el francés. Una actividad similar desarrolló Hassey en México (1816?-1888), quien llegó al país en 1842 y dictó alemán, francés, inglés, griego y hebreo durante cuarenta y nueve años en la famosa Escuela Preparatoria, así como en la Escuela de Minería, en la capital de México. Se afirma de él que dominaba catorce lenguas. Publicó material para la enseñanza de las lenguas que tenía por objetivo la rapidez en aprenderlo como: *Gramática hebrea: Método práctico para aprender la lengua hebrea* (1867), *Enquiritidion de raíces griegas* (1870), *Gramática inglesa: Método práctico para aprender el idioma inglés en poco tiempo* (1848). En el ámbito de la lengua alemana publicó *Gramática alemana: Método práctico para aprender el idioma alemán*, libro que mereció varias ediciones en la década de 1850. En el prefacio menciona Hassey la incorporación de fragmentos acordes con el nivel de los alumnos, que en este caso son fragmentos de *Fausto* y los poemas *Mignon* y la *Canción del mendigo* de J. W. Goethe. Al mismo tiempo elaboró el tratado *Estudio de la literatura alemana* (1852), en que abarcaba el origen y desarrollo de la lengua, un panorama histórico de la literatura alemana y datos biográficos de sus autores famosos, con fragmentos de sus obras. En el caso de Goethe se encuentra su biografía, fragmentos de “El carnaval romano” y versos con motivo de la muerte de Friedrich Schiller. Otra nota interesante de la época es mencionar que una práctica usual en la enseñanza escolar del alemán residía en la

comparación de la gramática alemana con la inglesa y francesa. Hassey tradujo también del alemán trabajos científicos sobre cultura precolombina, tarea con que se acercó al pasado mexicano.

Por su parte, van Gelderen jugó un importante papel en el diseño de planes de estudio para los colegios nacionales como camino personal de contribuir con el país que lo había acogido.

Después de la liberación de España se consideró la traducción como un aporte patriótico para el desarrollo del país independizado. La calidad no era tan importante como la rápida difusión de textos clave para la mejora de la economía, la política y la cultura. Es así como la primera traducción directa del alemán que se conoce en la Argentina, realizada en 1838, corresponde a *De la cría de ovejas y refinamiento de las lanas*, de Johann Heinrich Clauss⁴.

Por mencionar otro ejemplo fuera de la Argentina, mientras Cuba todavía era una colonia a fines del siglo XIX, el patriota cubano José Martí (1853-1895), tiene una trayectoria importante en el campo de la traducción y en el de su teoría. Entre los consejos a los jóvenes se halla el de “estudiar asiduamente en privado a más del francés, el inglés y el alemán”, con la consiguiente reconvención de que “vive hoy fuera del tiempo el que no puede leer estas lenguas” [Vales]⁵. Como en el caso de Hassey, Martí comparte el método basado en la asidua comparación de una lengua con otra para señalar así peculiaridades y diferencias. Escoge para traducir autores como Víctor Hugo, Eduard R. de Laboulaye, Edgar A. Poe, Ralph Emerson, Walt Whitman. A la vez realiza por largos años una tarea periodística desde los Estados Unidos hacia el mundo

⁴ El título original es *Über die Kultur der Schaafte und Produktion der edelsten Wolle* (Meissen, 1836).

⁵ J. F. Vales transcribe textualmente estas palabras de J. Martí tomadas de sus *Obras completas* (La Habana, Ed. Ciencias Sociales, 1975, tomo 23, p. 200).

hispanohablante sobre la base de noticias norteamericanas de todo tipo que él traduce y comenta. Su concepción de la traducción se muestra especialmente en los cuentos infantiles, como el de Pulgarcito, Poucinet, Daumesdick o Meñique, como lo rebautiza Martí. En estas traducciones, que aparecen en la revista *La Edad de Oro*⁶, direcciona e intensifica el objetivo ético y pedagógico de los cuentos, introduciendo variantes considerables y nuevos elementos, por lo que podemos considerar sus versiones como “patrióticas”, es decir, como parte de un proyecto cultural-educativo y sociopolítico [Arencibia Rodríguez].

En la Argentina, luego de la Revolución de 1810, comenzaron a enseñarse idiomas extranjeros: francés, inglés e italiano, en algunos establecimientos educativos pagados por el erario público. También en esa época se estableció la comunidad religiosa de los presbiterianos, que fundaron sus propias iglesias y cementerio. En sus escuelas tenía un lugar central la Biblia en su traducción inglesa. Por su parte, los establecimientos privados de enseñanza ofrecían clases de idiomas extranjeros con el objetivo principal de llevar adelante la correspondencia comercial. En las librerías de Buenos Aires se podía encontrar las novedades en sus idiomas originales [Gutiérrez].

A poco de andar, la joven generación revolucionaria se dio cuenta de que junto a la independencia política había que lograr la cultural. España era considerado un país muy atrasado por lo que buscaron modelos entre los países más progresistas de Europa. Francia, Inglaterra, Italia y Alemania eran valorados como los más adelantados desde el punto de vista científico.

En la mayoría de los países hispanoamericanos se produjo la independencia de España en la primera mitad del siglo XIX,

⁶ Aparecieron cuatro números de la revista en 1889, en Nueva York. Los encontramos reeditados como *La Edad de Oro* (La Habana: Gente Nueva, 1995. 282 p.).

como es el caso de México, Perú, Venezuela, Colombia; Cuba fue la última pérdida del poderío colonial español en América en 1898. Por su parte, el proceso independentista en Brasil tuvo otros recorridos, pues la familia real portuguesa estableció en conjunto con los independentistas un imperio regido por la dinastía de los Braganza, que existió hasta 1889.

Las distintas revoluciones hispanoamericanas tuvieron en común el marco ideológico de la Revolución Francesa, que dio unidad a sus metas. Igualmente fueron paralelas las guerras civiles y los largos gobiernos tiránicos que dificultaron la concreción de dichas metas.

En el caso de la Argentina, recién después de 1852, con la derrota de Juan Manuel de Rosas, retornaron del exilio los intelectuales que retomaron este proceso. Lentamente el idioma alemán ganó un lugar, junto al francés y al inglés, en los colegios nacionales que preparaban a los estudiantes para los estudios universitarios [Halperín Donghi, Van Gelderen]. A partir de 1880 se impartió la historia de la Literatura Alemana junto a otras literaturas europeas en estos establecimientos. La materia se denominaba “Literaturas extranjeras [sic] y estética” [Quesada]. Frecuentemente sucedió que los docentes responsables de la enseñanza del alemán en estos colegios eran profesores de Germanística en la Universidad, como es el caso de Mauricio Nirenstein y Juan C. Probst. El contacto temprano de generaciones de bachilleres de los mejores colegios de Buenos Aires con el idioma y la literatura alemanes explica la familiaridad de la elite argentina con esta cultura en la primera mitad del siglo XX. Escritores como Ernesto Sábato, por ejemplo, exalumno del Colegio Nacional de La Plata en la década de 1920, muestra en su obra de ficción y en sus ensayos una familiaridad con autores y textos literarios alemanes que proviene de aquellos años escolares. Otro tanto puede especularse en torno a la gran sensibilidad de Julio Cortázar frente a las lenguas extranjeras, egresado por esos años de la

Escuela Normal Mariano Acosta, en la que el primer director había sido precisamente Adolfo van Gelderen.

Los primeros estudios germanísticos en la universidad argentina

La Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires fue fundada en 1896 [Funes, Buchbinder]. Cuando la facultad abrió sus puertas, la oferta de sus clases se limitó a las Literaturas Francesa e Italiana bajo la denominación de “Literaturas Meridionales”, esto es, literaturas del sur de Europa. Dado que la Literatura Española tenía el rango de literatura de la “madre patria”, se enseñaba en forma separada. Sin embargo, se consideraba que los profesores de las Literaturas Francesa e Italiana tenían competencia en la Española, ya que en el consenso general, no se podía enseñar, por ejemplo, en profundidad al autor francés Alain-René Lesage sin conocer la literatura picaresca española; también se destacaba en los programas los puntos conexos que aparecían entre dichas literaturas. Además, en la práctica, hubo en aquella primera época de la Facultad de Filosofía y Letras profesores que dictaron tanto las Literaturas “Románicas” o Meridionales como la Literatura “Castellana”, denominación de entonces para la Española. A partir de la documentación universitaria se puede concluir que las Literaturas “Románicas” eran presentadas según sus temas comunes y que sus profesores trabajaban en un estrecho contacto.

Una consecuencia de la Reforma Universitaria de 1918 fue la introducción de las “Literaturas Septentrionales” o Literaturas del norte de Europa como materia obligatoria de los estudios de Letras. Se entendía como tal la literatura Inglesa y Alemana [Rojas]. La propuesta provino del profesor Ernesto Quesada (1858-1934), un reconocido admirador de la cultura alemana. Entre las muestras de su germanofilia se encuentra la donación

de la biblioteca familiar de los Quesada en 1927 al Estado de Prusia, a partir de la cual surgiría en Berlín el conocido Instituto Iberoamericano. En las discusiones del Consejo Directivo acerca de quién podía ser designado profesor de esta nueva asignatura surgió el nombre de Arturo Farinelli (1867-1948), de la Universidad de Turín, quien era bien conocido por sus perspectivas comparatistas en lo referente a las relaciones literarias entre Alemania, Italia y España. Resultó designado Mauricio Nirenstein en la nueva asignatura, quien ya era un conocido profesor de la Facultad [Bujaldón 2005a]. En 1922 Nirenstein dedicó el primer programa de las “Literaturas de la Europa Septentrional” a la historia de la Literatura Alemana desde sus primeros testimonios hasta finales del siglo XVIII. El programa de 1923 estuvo centrado en el siglo XVIII, con especial atención a F. Schiller. En 1924 dedicó el programa a la vida y obra de J. W. Goethe: en promedio fueron veinticuatro estudiantes quienes asistieron a las clases. En el marco de estas Literaturas Septentrionales recién a fines de la década del 20 se tuvo en cuenta a la Literatura Inglesa de la mano de Rafael A. Arrieta, el sucesor de Nirenstein en dicha cátedra.

En las otras universidades argentinas, en que la Literatura Alemana fue incorporada más tardíamente, se adoptó la misma denominación de “Literaturas del Norte de Europa” para designar los estudios de Literatura Inglesa y Alemana. El predominio o la ausencia de una de ambas, la Alemana o la Inglesa, dependió de sus profesores, quienes tenían amplia libertad para diseñar sus programas anuales. Entre los primeros programas de la década del 40 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, encontramos aquel dedicado a la lírica romántica inglesa y alemana, programa que entre sus puntos finales señala que se desarrollará la relación entre ambos romanticismos [1946]; otros programas eligen la novela clásica y romántica de los siglos XVIII y XIX en Inglaterra y en Alemania, con un apartado final dedicado a las “influencias

recíprocas” [1948]; en 1949 el tema excluyente es Goethe en honor a su aniversario, mientras que otros temas, como el de “Shakespeare y el teatro alemán” permite al docente mostrar “la unidad espiritual de las literaturas de Europa Septentrional” a través del paralelismo de la evolución de ambos teatros a partir del dramaturgo inglés [1947]. Recién a mediados del siglo XX se concretó la separación académica entre la Literatura Alemana y la Inglesa y algunos profesores permanecieron responsables de ambas cátedras. Sin embargo, aun hoy en algunas facultades de Letras sigue existiendo la división entre literaturas europeas meridionales y septentrionales bajo la denominación de “Literatura Europea I” y “Literatura Europea II” para cada una de ellas⁷.

La cuestión de la denominación “Literaturas Septentrionales” para los estudios germanísticos

En el marco de la Germanística Internacional es un rasgo específico argentino la primitiva inclusión de los estudios universitarios de Literatura Alemana junto con los de literatura Inglesa bajo la común denominación de “Literaturas de la Europa Septentrional” [König: 68]. En paralelo con otras designaciones abarcadoras, Christoph König elige el ejemplo de la “Historia de las literaturas de Europa Occidental” bajo la cual se enseñaba Literatura Alemana en Moscú, Odessa y San Petersburgo. Es decir que se trata de un cambio de extensión de la Disciplina en el transcurso del tiempo. En la Argentina se puede retrotraer a la liberación de la dominación colonial de España que condujo a la generación de revolucionarios a buscar modelos en Francia y en Inglaterra. La admiración por la Literatura Francesa del Romanticismo explica la recepción duradera del libro *De l’Allemagne*, de Madame de Staël, a partir

⁷ Este es el caso de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Catamarca.

del cual se adoptó la distinción entre la literatura “du Nord” y la del sur o “du Midi” [Bujaldón 2005b].

Junto al nombre de la célebre francesa se debe mencionar a August Wilhelm Schlegel y Jean-Claude Léonard de Sismondi, cuyas obras de crítica literaria contribuyeron también a la conformación de la oposición ‘nórdico-germánico-romántico’ versus ‘meridional-latino-clásico’. La imagen positiva de Alemania que Madame de Staël [Herold] construyó incluía las obras de Goethe y Schiller, de manera que la lectura y en general la cultura alemana a través de *De l’Allemagne* fueron acogidas positivamente por la intelectualidad argentina del joven Estado. Junto a la Literatura Francesa, Inglesa e Italiana también obtuvo un lugar la Literatura Alemana, presencia reafirmada en el siglo XIX a través de traducciones al español a partir del francés de obras alemanas. Cuando se discutió el proyecto de una facultad de Humanidades para la Universidad de Buenos Aires, era obvia para los fundadores la inclusión de las cuatro literaturas europeas en la división dual introducida por la crítica literaria romántica, así como su denominación. Este común surgimiento en la universidad argentina de las cuatro literaturas europeas se plasma en las actuales historias de las distintas literaturas, como en el caso de la Italianística en la Universidad Nacional del Litoral. A. Crolla [2013] apela a los mismos hitos fundacionales: Sismondi y Madame de Staël como integradores de un panorama común para las literatures europeas del Norte y del Sur. El juego entre sus similitudes y diferencias dentro de un marco continental común constituye la herencia comparatista que impregna el estudio de estas literatures europeas. La comprensión de lo “románico” o meridional supone su relación, explícita o no, con lo germánico, septentrional o nórdico.

La larga convivencia universitaria de las Literaturas Italiana y Francesa por un lado, Alemana e Inglesa por otro, ha sido otro factor que ha contribuido a propiciar la perspectiva

comparatista muchas veces adoptada por profesores y estudiantes. A ello hay que sumarle la recomendación de las primeras ordenanzas de la universidad referidas a procurar en el desarrollo de las asignaturas “la aplicación argentina en cada caso”, es decir, la puesta en relación de los contenidos extranjeros con el espacio local, estableciendo así desde 1900 una interculturalidad *avant la lettre* [Binayán: 124].

Estos orígenes francamente comparatistas de la incorporación de la Literatura Alemana en la Universidad de Buenos Aires se replicaron en el resto de las facultades de Humanidades del país, creadas según el modelo porteño.

A fines de la década de 1940, al independizarse de la cátedra de Literatura Inglesa y muchas veces dependiendo de que el germanista a cargo se hubiera formado en Alemania, los rumbos de los programas y de la investigación se fueron transparentando poco a poco a través de las contribuciones a los congresos y en las publicaciones. Si recorremos las actas de las reuniones nacionales, transformadas en el siglo XXI en una revista, el *Anuario Argentino de Germanística*, se comprueba los vaivenes de la Disciplina, entre una adherencia a la Germanística cultivada en Alemania, o una reafirmación de su perfil como “Germanística extranjera”. A menudo el índice de la publicación reúne bajo la rúbrica de “temas de literatura comparada” o “temas interculturales” aquellas contribuciones con esta orientación; en otros casos, tomos completos están dedicados a la inserción de la minoría alemana en la Argentina [IV, 2008] o al impacto cultural de la emigración alemana entre 1933 y 1945 [Anejo II, 2010].

Los temas actuales de las tesis doctorales de los últimos años se reparten también entre ambas vertientes: de las universidades del interior parten sobre todo las propuestas referidas a recepción, traducción, exilio, migración; de la Universidad de Buenos Aires, en un porcentaje aproximado del 60% sobre el

total considerado, priman los temas dedicados a autores y pensadores alemanes *per se* o en relación con otros connacionales, junto a investigaciones destinadas a conceptos como lo siniestro, lo fantástico⁸, la *Bildung*⁹, que funcionan a su vez en obras alemanas. De notar es la existencia también de trabajos doctorales actuales que se mueven entre autores/as alemanes/as y otros franceses¹⁰, españoles¹¹ o italianos¹², en la tradición del pasado académico de las facultades argentinas de Humanidades.

Una posibilidad de valorar las direcciones de la Germanística latinoamericana se halla en los congresos de ALEG y sus actas. A través de las contribuciones presentadas se puede obtener un panorama de las direcciones de la Disciplina en esta parte sur del mundo, cuyos últimos encuentros se han realizado en México (2012) y Brasil (2014).

También para evaluar las tendencias de los estudios germanísticos en el Cono Sur podemos mencionar las revistas especializadas *Ibero-amerikanisches Jahrbuch für Germanistik* (2007-) y *Pandemonium Germanicum* (1997-) de la univesidad brasileña USP que ofrecen un espacio privilegiado para el encuentro científico entre germanistas españoles, latinoamericanos y alemanes.

⁸ Véase Ferrari, Mariela. *Poéticas de lo fantástico: la obra narrativa de Alexander Lernet-Holenia, Leo Perutz y Hans Heinz Ewers*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Buenos Aires, 2014.

⁹ Koval, Martín. *La novela de formación (Bildungsroman): de Rousseau al realismo poético*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Buenos Aires, 2014.

¹⁰ Belforte, Maria E. *Tradición y experiencia: la experiencia benjaminiana de Kafka y Baudelaire*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Buenos Aires, 2013.

¹¹ Saxe, Facundo. *Sexualidades disidentes en textos culturales alemanes y españoles recientes. Los casos de Ralf König y Eduardo Mendicutti (1987-2012)*. Tesis doctoral inédita. Universidad de La Plata, 2014.

¹² Castano, María Belén. *Escrituras de la melancolía en Natalia Ginzburg y Chirsta Wolf. Un estudio comparatístico*. Se trata de una tesis doctoral en curso en la Universidad de Buenos Aires. 2015.

Julio Cortázar en la galería de profesores de “Literatura de Europa Septentrional”

Entre los años 1944 y 1945 Cortázar fue nombrado en la Universidad Nacional de Cuyo profesor de Literatura de Europa Septentrional, según se denominaba en esos años a la cátedra destinada a dictar Literatura Inglesa y Literatura Alemana. Con esa misión se trasladó a Mendoza, donde vivió casi dos años, se mezcló con la turbulenta política universitaria del momento, hizo amigos inolvidables y se afirmó en definiciones literarias duraderas, según lo puntualiza el libro *Cortázar en Mendoza, un encuentro crucial*, de Jaime Correas [2014].

Los programas que ofreció el joven profesor Cortázar se centraron sobre todo en la lírica inglesa, con algunas incursiones en Rainer Maria Rilke. Quizás en mayor consonancia con lo que entendemos hoy por “septentrional”, en el primer programa de la materia que Cortázar elaboró comenzaba por la “primitiva literatura nórdica”, donde se desarrollarían las sagas islandesas y, luego de recorrer los distintos periodos de la literatura Inglesa, finalizaba con el teatro del noruego Henrik Ibsen [Bujaldón 2006: 54].

Sus apuntes de clase aun no han sido hallados, como sí se encontraron recientemente en Princeton (USA) los cuadernos dedicados al dictado de Literatura Francesa, otra cátedra que llevó adelante en Mendoza en esos dos años de docencia universitaria. En una carta destinada a contar a una amiga sus nuevas experiencias en la universidad, escribe Cortázar desde Mendoza:

Es la primera vez que puedo entrar en un curso superior y pronunciar el nombre de Baudelaire, citar una frase de John Keats, ofrecer una traducción de Rilke [...]. Y en el curso de las literaturas septentrionales, he elegido el romanticismo en Inglaterra (principalmente Shelley y Keats) y la poesía contemporánea de Alemania: Rilke.

Como usted ve, toco temas preferidos y largamente estudiados; me siento cómodo en ellos, y acaso consiga crear en mis alumnos (que son todo lo universitarios que uno desearía) una intuición acertada de esta difícil poesía moderna [Carta a Lucienne Chvance de Duprat, 16 ago. 1944. Cortázar: 197].

Además, los epistolarios de Cortázar (1937-1954) publicados hace poco tiempo (2012) dan cuenta también con minucia de su aprendizaje del alemán, destinado a poder leer en el original a los poetas preferidos. Las distintas cartas, entre 1939 y 1941, van dando prueba de la evolución en esta tarea. En enero de 1939, cuando se desempeña como profesor de una escuela secundaria en Bolívar, pequeña ciudad del centro de la provincia de Buenos Aires, durante un mes de vacaciones laborales y de tórrido calor veraniego, le escribe a un amigo que dedica el día entero al alemán:

[...] día a día me convenzo más de que la poesía no puede ser traducida, algo muere en esa *mudanza a otros moldes*, algo se marchita, en la pura flor. Por eso se debería leer en todos los idiomas posibles... lo cual no siempre resulta posible. ¿Sabe que estoy estudiando alemán? ¡Y con qué entusiasmo!... Compré un excelente diccionario, y me procuré dos libros de... ¡Rainer Maria Rilke! Vale decir que empecé por lo más difícil; pero no tengo paciencia para leer libros de lectura escolar y además los resultados que he obtenido con mi sistema es positivo. Creo que en un año –Bolívar y su calma me ayudarán a ello– leeré sin grandes dificultades a Heine. (¡a Hölderlin, amigo mío, a Hölderlin!) Mi horario lingüístico se extiende a lo largo del todo el día, motivo por el cual mi familia me cree loco de remate, cosa que yo no me atrevería a discutir..." [Carta a Luis Gagliardi, ene. 1939. Cortázar: 48].

Se repite así en Cortázar el perfil de autodidacta de otros escritores argentinos, como Jorge Luis Borges, que munidos de una gramática y un diccionario, emprenden en solitario la tarea. Heine, Schopenhauer, Meyrinck, para Borges; Heine otra vez, Hölderlin y sobre todo Rilke en su poesía, justifican para Cortázar el empeño del esfuerzo.

A una amiga, desde su nuevo domicilio en Chivilcoy, dos años después de haber comenzado el aprendizaje, le sigue dando información sobre el proceso, su dificultad y sus recompensas:

Leo mucho y estudio alemán; puedo decirle satisfecho que ya leo textos (no muy difíciles) en el lenguaje de mi siempre venerado Rilke. Ha sido una dura batalla de dos años, con pocas treguas. Todas las tardes, enfrentándonos hostilmente, la gramática, el diccionario y yo. Ahora somos casi amigos. Y empiezo a gustar la gracia de ese idioma y el talento de sus creadores [...] [Carta a Lucienne Chavance de Duprat, 30 jun. 1941. Cortázar: 118].

Al mes siguiente, en julio de 1941, confirma el triunfo a una amiga:

[...] ¿Sabe que le gané la batalla al alemán? Ya leo textos –no muy difíciles ni alta poesía–; la lucha duró tres años menos tres meses, y tengo la satisfacción un poco vanidosa de decir que no conté con aliados. ¡Qué enemigo terrible! Y qué hermoso cuando, ya batido, empezó a mostrarme su gracia, sus matices [...] [Carta a Mercedes Arias, 13 jul. 1941. Cortázar: 120].

Más adelante se expresa con más cautela: “mi alemán progresa mucho –ya leo de corrido la Biblia de Lutero, que me ha resultado un insustituible libro de grata y honda lectura– y a veces asoman a mí algunos pocos versos” [Carta a Lucienne Chavance de Duprat, 10 set. 1943. Cortázar: 177].

La siguiente confesión a Mercedes Arias resume estrechamente el sentido del aprendizaje y el amor por la poesía de Rilke:

Yo he estudiado el alemán para leer a Rilke, y aunque estoy todavía muy lejos de ello, toda vez que una aplicación amorosa me recompensa con la clara *vivencia* de un verso, de uno solo, mis manos se juntan en el eterno gesto de la gratitud, y sé que ya no puedo pedir más [Carta a Mercedes Arias, 25 ago. 1941. Cortázar: 126].

Las lecciones del profesor Cortázar en Mendoza se dedicaron a Rilke como representante de la poesía moderna alemana, y seguramente se fundaron en las traducciones que él mismo hizo del autor de las *Elegías del Duino* como el modo de acercarse más íntimamente al poeta. Para él no existía otro camino verdadero que el de la lectura de la poesía en el original, de allí que los años anteriores de aprendizaje del alemán adquirieran un sentido profético y concreto para la breve tarea universitaria que desempeñara.

Por otra parte, los planes de investigación con los que Cortázar ganó la beca a Francia en 1951 –que lo alejó definitivamente de la Argentina– estaban dirigidos a indagar en las relaciones entre la novela y la poesía de las literaturas francesa e inglesa contemporáneas. Como director había elegido a Jean-Marie Carré, famoso comparatista de La Sorbona [Carta a Horacio Jorge Guerrico, 10 ago. 1951. Cortázar: 326], por lo que nuevamente y a través de lo biográfico se cierra el círculo en torno a la convivencia esencial de las literaturas europeas en la concepción de los intelectuales argentinos, esta vez representados por Julio Cortázar*.

* Inicio de evaluación: 02 nov. 2015. Fecha de aceptación: 29 dic. 2015.

Bibliografía

- ARENCEBIA RODRÍGUEZ, LOURDES. 1998. "Un traductor llamado José Martí: una valoración necesaria". *Temas*, 15, jul.-set.: 96-108. En línea: <www.temas.cult.cu>
- BEKENSTEIN, GABRIELA PAULA. 2012. "El contrato social" de J.-J. Rousseau en la traducción de Mariano Moreno (1810). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. En línea: <www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7w710>
- BINAYÁN, NARCISO. 1919. "La reforma del plan de estudios". *Verbum*, 48: 122-138.
- BUCHBINDER, PABLO. 1997. *Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Eudeba.
- BUJALDÓN DE ESTEVES, LILA. 2005a. "Mauricio Nirenstein y los primeros estudios de Literatura Alemana en la Universidad de Buenos Aires". *Anuario Argentino de Germanistas (AAG)*, 1: 25-36.
- . 2005b. "La Germanística argentina bajo la sombra de Mme. de Staël". *Actas XI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Estudios Germanísticos*, Band 2. Ulrich Beil, Claudia Dornbusch, Masa Nomura eds. São Paulo: Monferrer. 54-60.
- . 2006. *Historia de la germanística argentina*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Germanistas.
- CAILLET-BOIS, RICARDO. 1929. *Ensayo sobre el Río de la Plata*. Publicaciones del Instituto de Investigaciones Históricas, XLIX. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- CORREAS, JAIME. 2014. *Cortázar en Mendoza, un encuentro crucial*. Buenos Aires: Alfaguara.
- CORTÁZAR, JULIO. 2012. *Cartas (1937-1954), (1955-1964), (1965-1968)*. Aurora Bernárdez y Carlos Álvarez Garriga, eds. Buenos Aires: Alfaguara.
- CROLLA, ADRIANA. 2013. *Leer y enseñar la italianidad: Sesenta años y una historia en la Universidad Nacional del Litoral*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- DORNHEIM, NICOLÁS J. 2000. "¿Quién fue Oloardo Hassey? Fundamentos para una historia de la germanística latinoamericana". *X Congreso Latinoamericano de Estudios Germanísticos, Caracas 2000*. CD-ROM.

- . 2000. "The Relation between System and Literary Translation in 19th Century Argentina". *Reconstructing Cultural Memory. Translation, Scripts, Literacy. Proceedings of the XVth Congress of the ICLA*. Theo D'haen et al., eds. Amsterdam: Rodopi. 85-96.
- FUNES, PATRICIA. 1996. "A cien años de Filosofía y Letras". *Todo es Historia*, 347: 22-33.
- GUTIÉRREZ, JUAN MARÍA. 1915. *Origen y desarrollo de la enseñanza pública superior en Buenos Aires*. Texto reordenado precedido de un estudio de J. B. Alberdi. Buenos Aires: La Cultura Argentina.
- HALPERÍN DONGHI, TULIO. 1962. *Historia de la Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Eudeba.
- HASSEY, OLOARDO. 1850. *Gramática alemana: Método práctico para aprender el idioma alemán*. México: José M. Lara.
- . 1852. *Estudio de la literatura alemana*. México: José M. Lara.
- HEROLD, CHRISTOPHER. 1968. *Madame de Staël: Herrin eines Jahrhunderts*. München: List.
- KÖNIG, CHRISTOPH. 1996. "Die Wissenschaftsgeschichte und ihre Dokumentation. Das Marbacher Projekt eines Internationalen Germanistenlexikons 1800 bis 1950". *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 21: 57-90.
- Programa de Literaturas de Europa Septentrional. 1946. Universidad Nacional de Cuyo. Inédito.
- Programa de Literaturas de Europa Septentrional. 1947. Universidad Nacional de Cuyo. Inédito.
- Programa de Literaturas de Europa Septentrional. 1948. Universidad Nacional de Cuyo. Inédito.
- QUESADA, ERNESTO. 1884. *Programa de literaturas extranjeras y estética*. Buenos Aires: Imprenta de Martínez.
- ROJAS, RICARDO. 1924. *Facultad de Filosofía y Letras. Documentos de Decanato (1921-1924)*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad.
- VALES, JOSÉ FRANCISCO. 1996. "La influencia de la cultura alemana en la formación del pensamiento de José Martín". *Iberoamericana*, 61, 1: 5-25.
- VAN GELDEREN, ADOLFO. 1884. *Programa de Alemán*. Buenos Aires: Imprenta Nacional.

FRANCISCO SICARDI: ¿EXTRAÑO O HETERODOXO?

Francisco Sicardi: Strange or heterodox?

Cecilia CORONA MARTÍNEZ

U. Nacional de Córdoba
ceciliacoronamartinez@hotmail.com

Resumen

Francisco Sicardi escribió los cinco tomos de su *Libro extraño* a lo largo de cinco años, que llegan hasta principios del siglo XX (1894-1902); obra que, por su extensión y su temática, intenta brindar un panorama de un periodo complejo de la historia nacional y particularmente de la historia de Buenos Aires, donde sobresalen revolucionarios, prostitutas y anarquistas.

Palabras claves: Francisco Sicardi, heterodoxia, generación del 80, anarquismo.

Abstract

Francisco Sicardi wrote five volumes of his strange book over five years, arriving until the early twentieth century (1894-1902); work for its size and its theme, seeks to provide an overview of a complex period of national history, particularly the history of Buenos Aires, with outstanding revolutionaries and anarchists prostitutes.

Keywords: Francisco Sicardi, heterodoxy, generation 80, anarchism.

Introducción

Francisco Sicardi (1856-1927), médico, escribió los cinco tomos de su *Libro extraño* a lo largo de cinco años, que llegan hasta principios del siglo XX (1894-1902).

Por su extensión y su temática, la obra intenta brindar un panorama de un periodo complejo de la historia nacional y particularmente de la historia de Buenos Aires.

Fiel a la postura científicista vigente, el autor emplea los recursos del realismo y del naturalismo en boga; aunque no deja de lado la estética tardo-romántica y también se deja influir por el modernismo triunfante.

Además de esta mezcla que caracteriza la escritura, sus páginas incluyen las historias de personajes provenientes de diversos estratos sociales, descritos a la par de los espacios que habitan. Siempre desde la perspectiva del narrador, se presentan familias, se entrecruzan historias, donde la posición de Sicardi surge de manera clara y se manifiesta no solo en los prólogos, sino también en largas tiradas intercaladas en la narración.

La multiplicidad que se evidencia en esta breve descripción, lleva a numerosas líneas de lectura: salud y enfermedad (física y psicológica), espacios urbanos y suburbanos, centralidad y marginalidad, pensamientos políticos divergentes. En una novela de fuerte carga ideológica (marcada por el narrador), también resulta altamente significativa la construcción de personajes fronterizos y subalternos.

I. Imagen de nación

La imagen de nación presente en el texto surge tanto de la visión del pasado de la república, como en la evaluación del presente y las proyecciones para el futuro. El relato toma como eje la historia del médico Carlos Méndez, desde la juventud hasta la muerte. A partir de allí el texto se ramifica en una

multitud de personajes, que adquieren relevancia en cada uno de los volúmenes. De esta diversidad, donde parece haber todo, deviene también una particular idea de nación, que mira continuamente hacia el pasado, considerado este en una dimensión heroica.

Los personajes moralmente más íntegros de la novela son dos ancianos: Doña Catalina, la madre del doctor Carlos Méndez y el abuelo de Dolores –la esposa del médico–. Cada uno de ellos posee virtudes republicanas y humanas dignas de ser reconocidas e imitadas.

Doña Catalina modeliza las antiguas matronas porteñas: entregada por completo a los suyos, alejada de la vida social y practicando la caridad con los humildes y necesitados. Esta rectitud sirve de guía a la familia, pues los frecuentes desvíos de su hijo encuentran en ella la salida y el cobijo. Desde la perspectiva médica, es uno de los escasos personajes carentes de alguna patología psicológica; aunque las conoce y puede contenerlas.

Se trata de un personaje sin fisuras: fiel al recuerdo del marido muerto joven, su principal característica es el afecto que brinda tanto a su familia de sangre como a otros personajes cercanos a ella; ejemplo de ello es su visita Genaro, quien se encuentra en el hospital, afectado de *delirium tremens* provocado por el alcohol.

La función de Catalina como transmisora de antiguas tradiciones se pone en evidencia en tanto es la poseedora de un viejo libro que cuenta una historia de amor ocurrida en la España de las cruzadas: la leyenda de los condes de Valbuena. Esta historia se incorpora de manera completa en la novela: se trata de un relato romántico, tanto por el tema como por el discurso utilizado. En él triunfa el amor y a pesar de todos los factores en contra, los enamorados pueden unirse.

Este texto que lee a su hijo cuando niño, luego es leído por este a su propia hija, Angélica, en un claro ejemplo de la pervivencia de valores a pesar del paso del tiempo y de los cambios de la modernidad.

No hay en Catalina ningún defecto, es inmaculada casi en el sentido religioso de este adjetivo. Persiste en ella la imagen de la mujer angélica, que no es en este caso una joven heroína. A pesar de esta vida “angelical”, ya muy anciana también manifiesta cierta conducta que puede calificarse por lo menos como “extraña”: cuando acude al lecho de muerte de Hersen, un poeta bohemio y adicto a la morfina, no duda en suministrarle la droga aun en contra de la recomendación médica, a fin de aliviar sus últimos momentos. La imagen de esta mujer creyente y virtuosa inyectando morfina a un hombre consumido por sus excesos, en un ámbito que no es un hospital, constituye uno de los momentos que justifican el título de la novela.

Nos detenemos en el capítulo del tomo IV que describe minuciosamente la habitación de Hersen, con características marcadamente “decadentes”. Lo más peculiar es la presencia de una estatua que acompaña al enfermo: representa a una mujer de manera tan fiel que en la oscuridad se confunde con un ser vivo.

Por todas partes perfumes, como de rosas secas mezclados a los átomos de luz. [...] Sobre la mesa de noche, pequeñas estatuas de marfil y delicados bustos de marquesas luisquincenas con el nacimiento de los pechos al descubierto, paisajes en las paredes de naturalezas imaginadas en el ímpetu de algún delirio enfermizo, nítidas delicadísimas, filigranas de la línea y de la luz y grandes cuadros con mujeres desnudas cubiertas de brumas... y allá, en el fondo, sentada en un rincón inmóvil y mudo, un traje largo de terciopelo

negro, flexible y cálido, con un gran cuello de encaje de Inglaterra. [...] La efigie de una estatua de mármol completaba la persona fría cubierta por el vestido negro y se levantaba sobre los reflejos funerarios del terciopelo con toda su espléndida blancura. Era una efigie de muerta con la mejilla excavada en un hueco sombrío [IV, cap. 3¹].

Se destaca en el texto el carácter “luminoso” de Catalina, frente a la enfermedad psicológica y física y los oscuros vericuetos del alma del enfermo, quien reconoce en la anciana a su benefactora y agradece la ayuda que le brinda.

Se postula en esta imagen femenina, lo sólido, lo prudente, lo maternal; en contraposición al vicio y la soledad, a una forma de vida –y un estilo literario– evanescente y carente de valores éticos.

El arquetipo que constituye Catalina es el de la mujer-madre, quien cuida, cura, consuela; dicho modelo se continúa en la construcción del personaje de Dolores –su nuera– y de Angélica –su nieta–. La maternidad parece ser un núcleo dador de virtud, ya que hay otras mujeres que aparecen fugazmente y son respetadas en su rol materno; particularmente las madres de los combatientes muertos y heridos en las luchas civiles. Estas mujeres virtuosas, cuyo centro es el hogar, son los modelos domésticos, que pueden continuarse en las generaciones y se contraponen en el texto a las mujeres “perdidas”, las prostitutas.

Así para Carlos Méndez, a lo largo de la historia nacional “las madres fueron la sensatez, el amor al trabajo, el lábaro de la resurrección” [IV, cap. 7]. Incluso el amor de su propia esposa se caracteriza por ciertos rasgos maternos: “[...] y sentía

¹ Dado que citamos por una edición digital, solo indicamos el tomo, el “Libro” (cuando corresponde) y el capítulo.

entonces ser más que su novia, una afectuosa y grande alma de madre” [I, I, cap. 11].

La maternidad se asocia a la divinidad, pues en una transparente alusión a la Virgen María, Catalina es presentada como una presencia santificada: “Le pareció que una aureola de estrellas rodeara su cabeza encanecida y que algo de la majestad celeste fuera circundándola poco a poco. Era aquella gran madre de la leyenda [...]” [I, II, cap. 11].

En cuanto al abuelo de Dolores, de quien no se sabe el nombre sino solo el apellido: “del Río” (¿del Río de la Plata, quizás?) y la avanzada edad. Se lo caracteriza como el último representante de una “raza” desaparecida, participante de la historia nacional desde los sucesos de Mayo. A estos héroes alude reiteradamente el narrador; se trata de una heroicidad que si bien se ha perdido en la contemporaneidad del relato, requiere ser recordada y llevada nuevamente al presente, a fin de servir de modelo a una sociedad heterogénea.

Como la casa que habita, el anciano pertenece a un pasado irrecuperable, cuyo recuerdo ni siquiera es respetado por los contemporáneos. Luchador en las guerras de la Independencia, perdió a sus hijos en las luchas civiles (luchando contra el rosismo) y no tiene descendientes varones. La ruptura del linaje que esto significa implica que ya no es tiempo de guerras, sino de otro tipo de acciones, más eficaces para pelear por la patria. El “anacronismo” de este personaje aparece en sus propias reflexiones:

“Antes –dijo del Río–, en esta ciudad, cada uno era un glorioso, de erguido y temerario rostro, y había hazañas en las páginas del libro de nuestras familias, cuando desafiábamos airados las inciertas oscuridades del porvenir, la mano puesta sobre el puño de la espada. Ahora no es así... Somos viejos y muy poca gente se acuerda de nosotros” [I, I, cap. 11].

La pareja arquetípica que Catalina y Del Río podrían componer está rota, pues marca un modelo ya envejecido para la nación de principios del siglo XX.

En contraposición al pasado heroico representado por los ancianos, se presenta una ciudad cosmopolita donde los valores y modos de vida están en permanente transformación. En efecto, la ciudad de Buenos Aires –escenario de la novela– se convierte en emblema de la historia y de la sociedad argentina. A la manera biologicista de la época, se la ve como un ser viviente de características fuertemente heterogéneas, ya que se la califica de “histórica” [I, II, cap.7), y a la vez se la describe como bullente de vida: “Su sangre es roja y sana. [...]. Su musculatura es robusta y dominadora. Tiene el corazón alegre, el estómago lleno y el alma buena. Es la ciudad feliz y rica” [III, cap. 1]. En síntesis, una suerte de adolescente algo confundida que sufre “metamorfosis violentas” [III, cap. 1].

Catalina recuerda el antiguo paisaje de Buenos Aires, cómo los suburbios antes eran campos poblados por criollos, viviendo a ritmos distintos, en un pasado que se describe con colores de égloga: “Así en algunos años asistió a la metamorfosis del suburbio. Vio desaparecer el rancho y surgir las casas de dos piezas y cerco de rojo ladrillo y llegar hasta la calle como un crecimiento de su cuerpo sano y robusto [...]” [IV, cap. 2].

Esas modificaciones han afectado también a los espacios emblemáticos de la ciudad, que necesitan ser revalorizados por las nuevas generaciones:

[...] la plaza de Mayo, casi desierta. [...] En frente, la sombra de la Catedral, a la derecha el río y la casa de los virreyes, a la izquierda la entraña iluminada de la Avenida. [...] Todavía es y será esa plaza la gran pupila de la nación, que mira al río y a la pampa, las dos riquezas [III, cap. 1].

El centro del país es Buenos Aires, y la plaza de Mayo es el corazón de la ciudad.

Los edificios que la circundan son testimonios de la historia nacional, que nacida en los sucesos de Mayo, ha pervivido, con caídas y destellos, como memoria inmutable de las glorias patrias:

Aparecían los monumentos, en un fulgor de escultural magnificencia, como bloques de gloria; la Catedral a la izquierda severa y majestuosa, donde el pueblo se congrega en los días triunfales de la patria; el puerto enfrente, dibujando en el éter lejano y oscuro una selva de mástiles, los brazos gigantescos que llevan y traen la vida; el Capitolio rosa pálido, donde los gobiernos han escrito más de una vez capítulos de honor humano, para fijar, en letras de oro, los grandes ideales de tolerancia mutua [...]. En el centro un monolito; la pirámide, con este sencillo epígrafe: “Mayo” [...] [V, cap. 5].

Pasado y presente

El pasado nacional se contrapone a un presente de “existencia vertiginosa” [I, cap. 1]: hay un antes y un ahora en la caracterización de la ciudad, de los habitantes del país, de los trabajadores y aun de los profesionales.

Las diferencias entre el pasado y el presente se advierten en numerosos aspectos de la vida cotidiana, desde los médicos², caídos en la “degeneración de aquella gran nobleza del ejercicio de su profesión” [I, I, cap. 4]; hasta los jóvenes, que son filósofos de la desesperación [I, I, cap. 6].

² “Carlos Méndez era médico. En un tiempo eso significaba alguna cosa excelsa. Ahora que se ha llegado, hasta creer en la alquimia y se han establecido consultorios nigrománticos, mejor es doblar la hoja.” Libro I, cap. I).

La impronta darwinista, si bien no es explicitada con frecuencia (“Yo no puedo negar la verdad de la herencia [...]” [IV, cap. 1], aparece en diversas ocasiones, como la alusión a la presencia de “atavismos” que aun no han sido superados en la raza española y la existencia de una “*vieja raza*”, cuya sola razón de existir era la lucha por lo general fratricida –a la manera de la visión sarmientina–. En consecuencia, cuando se caracteriza a ciertos personajes contemporáneos, se ve en ellos la impronta indígena: “El rabo de Namuncurá aparece de cuando en cuando entre los faldones de su frac y más de una vez en las calles ha podido oírse el alarido de la toldería” [III, cap. 1].

Sin embargo, se considera al gaucho como parte del pasado argentino; al igual que el indio se trata de una raza vencida y superada. El país que está construyéndose es producto del trabajo de muchos: no sólo de los criollos sino también de los inmigrantes. Estos son detalladamente descritos según su origen racial: franceses, vascos, italianos, ingleses, alemanes aparecen como hacedores de la gran nación futura. Resulta significativo que en el extenso recorrido por las características de estos inmigrantes, no aparezcan mencionados aquellos otros, provenientes de países no europeos, como judíos o árabes. Todas estas “razas” son ignoradas por el narrador y por quien aparece en esta ocasión como su vocero: Manuel Paloche, para quien la “creación de esta sorda lucha de razas es el hombre argentino. Todos los tipos de la tierra contribuyen a formar su tipo físico. La capital produce lo más perfecto” [II, cap. 3].

En contraposición a la actividad incansable de los inmigrantes, quienes contribuyen al crecimiento de la nación, se encuentran los adalides de la revolución política (Desiderio, identificado con Leandro N. Alem) y, en especial, los profetas de la revolución social: los anarquistas con Germán Valverde a la cabeza.

Si bien el riesgo de la revolución política ha desaparecido, persiste el peligro libertario. La cuestión social requiere atención, y ante ella se proponen tres posiciones contrapuestas: anarquistas, obreros católicos y trabajadores independientes de ambas posturas.

II. Revolucionarios

En el relato se entrecruzan las múltiples tensiones que atravesaban la sociedad bonaerense en el periodo de entresiglos. La introducción de ideologías de izquierda, de las cuales la más importante fue el anarquismo; y el surgimiento de nuevos partidos como el radicalismo, modificaron definitivamente la composición política tradicional. La “revolución” ya no es solo la lejana de Mayo, sino una opción posible para lograr cambios sociales trascendentes.

Ya marcamos la fuerte impronta de la contraposición entre el pasado glorioso de la Nación y el presente del relato (que es el del narrador). Ese pasado, construido por los hombres que hicieron la emancipación y fundaron el país, es reemplazado por un presente donde coexisten las luces y las sombras de la modernidad.

La revolución ha perdido las mayúsculas de Mayo, cuando esa idea era inseparable de las acciones emancipadoras que concluyeron con la formación del Estado nacional.

A partir de la década del setenta, el concepto de revolución cambia. Junto con la inmigración, se introducen las ideas anarquistas y socialistas. Se convierte ahora en algo peligroso, que arrastra connotaciones de alteración del orden constituido y erigido –presuntamente– en respuesta a las necesidades y a la esencia misma de la nación.

Es frecuente encontrar en textos de principios del siglo XX la expresión “revolución maximalista”, adjetivo este último que,

según la RAE, se refiere al “partidario de las soluciones más extremadas en el logro de cualquier aspiración” [1992: 1339], y que en ese entonces se empleaba para aludir a posturas ideológicas muchas veces divergentes entre sí, pero que –para el pensamiento hegemónico– coincidían en el carácter anti-patriótico de sus intenciones de cambio político o social basado en la lucha armada.

Paralelamente, se encuentran las acciones llevadas a cabo por la actual Unión Cívica Radical, que tuvo como primer líder a Leandro N. Alem (1842-1896), de activa participación en la Revolución del 90 y fundador del partido en 1891³. Ante la existencia del fraude electoral, se decidió por la revolución y en 1893 se produjeron una serie de levantamientos tanto en la ciudad de Buenos Aires como en diversas capitales de provincia. Estos movimientos fueron reprimidos violentamente, y Alem se suicidó en 1896.

En la novela de Sicardi, el personaje que remite a Alem se llama Desiderio, el caudillo. Se lo construye como un hombre fogoso, cegado por su afán de cambiar los destinos del país. Nunca se menciona el partido que dirige, sino que se lo presenta como un orador que sabe inflamar al pueblo, llevándolo a la guerra civil.

El caudillo es un exaltado que, ante la experiencia del sufrimiento del pueblo y de las injusticias sancionadas por los poderosos, se inmola por sus ideales. Se trata de un idealista que cree en lo que proclama y que ha entregado su fortuna y su vida al servicio de la causa:

³ Los radicales fueron liderados luego por Hipólito Yrigoyen, sobrino de Alem. En sus manifiestos de 1905, el líder reclama para la UCR la paternidad de la revolución, entendida esta como “protesta armada” ante un régimen insostenible y como el hecho más importante después de la Revolución de Mayo. El 13 de mayo de 1905 proclama: “La revolución está en la ley moral de las sociedades, y ni es dado crearlas ni es posible detenerlas, sino mediante reparaciones tan amplias, como intensas son las causas que las engendran” [cit. por Del Mazo: 83].

Alma vibrante con energías hasta el heroísmo y generosidades hasta la miseria suya; por eso su mansión de rico heredero se transformó en tugurio. Un batallador con capacidad moral para el martirio. [...] Actitud y gesto de apóstol y palabra de iluminado; poeta, cuya oración suena con algo de la tristeza del salmo; [...] un ingenuo de recia voluntad y convencido de su divina misión en este país [III, cap. I].

Sin embargo, esta obsesión y encierro en una idea implica también la ceguera emocional que le impide reparar en el amor que por él experimenta Adela Paloche.

El ejemplo de su entrega y su oratoria apasionada logra la adhesión tanto de militares como de civiles, de trabajadores y de muchos jóvenes, que lo abandonan todo en pos de la idea que Desiderio les transmite.

Empleando un estilo realista, el narrador se extiende en la descripción de los enfrentamientos entre las fuerzas del gobierno y los rebeldes:

El estruendo de los vivos y el estampido de los balazos saltar los hizo y atropellar el tumulto, revólver contra revólver. Después el arma blanca... Algunos de los facinerosos cayeron con las tripas afuera y sobre ellos, al rato, el cuerpo herido y mutilado de los jefes. Así en la tiniebla fue una horrenda bacanal. La sangre corría por la cubierta y las ropas de los miserables estaban empapadas [III, cap. IV].

Como es constante en el texto, se posiciona ante su relato y acude a la representación de la figura femenina, particularmente materna, para mostrar los resultados de las – según su criterio– inútiles luchas fratricidas:

Poco a poco el sueño vino; pero sin respiración y sin latidos, el descanso eterno de una cosa inerte resbaló

por el pecho de la madre manchándolo con sangre. Ya no tenía hijo, y ella lloró con un sollozo profundo sin desesperación y sin gritos, besando aquella pobre cabeza muerta [III, cap. IV].

Desiderio dialoga en el texto con Manuel de Paloche, quien aporta una mentalidad pacifista y reprocha al caudillo su actitud guerrera. Ante la vista de la destrucción inútil, de la muerte de sus seguidores y la derrota de su intento desesperado, Desiderio se quita la vida en el mismo campo de batalla.

El último tomo de la serie vuelve al tema revolucionario, con un sesgo bastante diferente: a partir de la ideología anarquista. Si el caudillo Desiderio todavía conservaba ideales patrióticos, en el *caso anarquista*, la subversión es solo un producto del resentimiento.

Las divergencias comienzan a partir de las características del jefe revolucionario: Germán Valverde. En su representación concurren varios conceptos caros al naturalismo, particularmente la importancia de la herencia; que sumada a la influencia del ambiente que ha rodeado a este *tipo humano*, proporcionan una explicación sobre la personalidad de este particular conductor.

Desde su nacimiento, Germán está condenado: la madre era una prostituta y el padre, de quien solo recibe una carta ya en su adolescencia, fue un ser amoral –a pesar de su profesión de médico–.

La novela nos ha relatado ya la historia de Clarisa Paloche, la hija de Manuel de Paloche que, seducida y abandonada por Enrique Valverde, se ha dedicado a la prostitución y se enamora de Genaro, a quien acompaña en sus últimos años de decadencia. La existencia de su hijo solo se conoce en el último tomo de la serie.

El padre, conocido por la actividad de seducir y luego abandonar a jóvenes pobres, toda su vida ha sido enemigo de Carlos Méndez (ya mencionado como personaje eje del relato), con quien se ha batido a duelo. También fue enemigo de Genaro, pues sedujo a su joven hermana, luego asesinada por el mismo Genaro. Este personaje, erigido en antihéroe a lo largo de la obra, envía a su hijo un largo texto que no hace sino profundizar las inclinaciones hacia el mal que la dura infancia padecida le había provocado: “¡¡¡No perdones, ni manches con vulgares deliquios la soberbia homicida de tu prosapia!!!” [V, cap. IV].

Germán dirige su odio hacia los ricos y poderosos, a los que ve disfrutando de una felicidad y de un bienestar que a él y a tantos les es negado. Dedicó su vida, entonces, a proclamar las ideas anarquistas.

Es interesante notar cómo llega a conocer dichas ideas: a través de ¿uno o varios? libros. El narrador dedica extensos párrafos a glosar las ideas de Bakunin, donde la historia de la humanidad es vista como una larga cadena de oprobios donde los poderosos (tanto los Estados como la Iglesia) han sometido a los pueblos.

Convencido y ferviente difusor de la ideología anarquista, el muchacho presenta a los trabajadores la realidad de sus vidas: las enfermedades causadas por el trabajo, la falta de atención a la salud, la actitud inmisericorde de los patrones. De este modo, logra seducir a muchos para quienes la revuelta es la única salida.

Como planteábamos anteriormente, este revolucionario no lo es por motivos altruistas (a la manera del radical Desiderio), pues su único sustento es el odio. No intenta redimir a los pobres sino castigar a los poderosos. En él, la opción por el anarquismo no se debe a convicciones fundadas en la razón; nace a partir de profundos resentimientos no ya de clase sino

puramente individuales. De este modo, la revolución proclamada por los ácratas se presenta desde sus orígenes como espuria, en tanto no se funda en verdaderos motivos humanitarios.

III. Mujeres *perdidas*

La problemática de la prostitución, paralela al fuerte crecimiento demográfico de las grandes ciudades, constituye un tópico común en los textos de la época⁴. La perspectiva adoptada por el narrador consiste en atribuir a la miseria de las condiciones de vida de las clases populares, la responsabilidad de esta situación en la que terminan muchas jóvenes mujeres:

Yo las he visto por la calle descalzas, con el vestido de zaraza desgarrado, flacas, con la mano extendida para pedir limosna, paradas en las esquinas con el rostro enjuto y sucio, temblorosas y sin amparo, flores entristecidas, mustias delicadezas, hasta que encuentran un bandido cualquiera que las tumba de un empujón sobre una cama y les roba las honra, ¡para que más tarde sean las diosas pálidas y llenas de lacras de los gineceos! [IV, cap. II].

Pues además, y sin encontrar en ello contradicción, se postula la presencia de un seductor, especie de figura maligna que ronda los suburbios y causa la “perdición” de las hijas de obreros, como sucedió con Clarisa Paloche seducida por Enrique Valverde.

Clarisa es en realidad una “erotónoma”. El narrador-autor, desde la autoridad que se arroga a partir de sus conocimientos de medicina, clasifica a sus personajes según las desviaciones psíquicas que los marcan. Clarisa es hija de Manuel de Paloche, un “logomaníaco”; su madre es una demente; su hermano

⁴ La novela *Irresponsable* (1889), de Manuel Podestá, se extiende largamente sobre el tema.

Juan, un asesino y hasta Adela, que parecía ser la única de la familia sin ningún problema, finalmente se revela también como portadora de un desequilibrio mental, es una “mística”.

El relato se detiene en la atracción que sobre Clarisa ejerce la *mala vida*, a la que se entrega casi compulsivamente: “La orgía tiene cantos de sirena y se volvió a apoderar de su cuerpo” [II, cap. VIII]. Ni aun el amor por Genaro logra arrancarla de su situación, ya que en realidad Genaro no la ama, sino que se degrada junto a ella.

La *gran prostituta* en la novela solo aparece en el último tomo: es Goga. La denominamos de esa manera pues se trata de un personaje con una trayectoria diferente de la del resto. En un primer momento, agradecida y enamorada de Germán Valverde, vive con él mientras desempeña su oficio. Ella se encarga de corromper a las jóvenes humildes; se contacta con hombres de todas las posiciones sociales, a quienes conquista por su notable belleza. Es una suerte de ángel del mal, que entra en contacto con Dolores del Río, cuando ambas se encuentran y en cierto modo se disputan el alma de una jovencita.

Sobre ella, Dolores ejerce la atracción de su bondad y caridad; Goga se muestra a la vez seducida y agresiva. Sin embargo, lentamente va “convirtiéndose” hasta advertir a Dolores del peligro que corren ella y su familia.

Herida por defender a su hombre, es cuidada por la familia Méndez, y antes de morir se produce su final conversión, no solo en el sentido religioso sino moral.

En Goga, el narrador presenta una criatura cuya conducta es efecto del profundo abandono material y espiritual en que nació y se crió, alguien surgido de la calle, que no ha conocido los cuidados ni el amor de una familia, y por ese motivo solo cree en el odio que reina entre los oprimidos, bandera permanentemente agitada por su amante.

Dos generaciones de mujeres perdidas: Clarisa, madre de Germán; jamás logra salir de su situación y es incapaz de dar amor a su hijo; Goga, en cambio, presenta la posibilidad de un cambio puramente individual, producido casi en el momento de la muerte. Conversión que es posible ya que hay en ella cierta capacidad de amor desinteresado, puesto de relieve en su acción de salvar a Germán y poner su cuerpo para recibir la bala que le estaba destinada.

El problema planteado está intacto: un destino individual no modifica en nada la situación de la mujer humilde, víctima de su fragilidad psíquica y social.

El afán del narrador por decirlo todo, y de todos los modos posibles, lo lleva a sumar al planteo rígidamente determinista que encasilla al personaje de Clarisa, una nueva perspectiva donde la conjunción de las dos mujeres: Goga y Dolores (esta a su vez construida a partir de sus propios antecedentes de excelencia moral y social), permite una modificación en un destino presuntamente inmutable.

Conclusión: Males sociales y políticos

En el heteróclito universo de la novela, hemos rescatado diversos *tipos humanos*, algunos de ellos caracterizados por su marginalidad en relación con un pensamiento hegemónico determinado desde la posición del narrador omnisciente. Se trata de un pensamiento donde se conjugan saberes y opiniones propios del horizonte cultural de entre-siglos, y una posición personal que oscila entre el regocijo ante la modernidad creciente y el lamento por el pasado y los valores perdidos.

Los personajes revolucionarios involucionan: de Desiderio, en quien se reconocen rasgos de nobleza y hombría de bien, hasta Germán Valverde, que no duda en herir a su mujer al sentirse

traicionado por ella. La curva descendente que, a partir de Mayo, culmina con el odio de los más desheredados entre los pobres, seguidores irracionales de un caudillo sangriento, marca la pérdida moral sufrida por el país.

Por otro lado, la denuncia sobre la cuestión social se hace más patente en relación con la situación desprotegida de mujeres y niños. En algunos momentos de la novela se advierten algunos llamados tanto hacia los gobernantes como hacia los poderosos en general. La prostitución convierte a las mujeres en víctimas de una organización de la sociedad en la que no les es dado intervenir; por ello la salvación solo puede darse a nivel individual.

Sin embargo, el final de la novela, que muestra la pareja conformada por Angélica Méndez y Elbio Errécar, hijo de un inmigrante honesto y trabajador, convertido también en médico, parece anunciar un futuro promisorio. La unión entre las tradiciones preservadas por la joven y la energía más el conocimiento del nuevo profesional constituye un aporte que incorpora al imaginario nacional la posibilidad de una continuidad de valores, paralela a un crecimiento y progreso del país.

El prólogo del último tomo constituye una suerte de manifiesto de parte del escritor, quien critica a la vez a la nueva sociedad y a los escritores contemporáneos. Considera que el presente es blando (“gelatinoso”), y los escritores deben, en contraste, ser “combatientes” y no “degenerados”. Postula para ello la recuperación del pasado, el regreso “a lo que queda en la historia, a todo lo que sin mancha traspone los tiempos y cubierto de polvo vive todavía salvado por el recuerdo” [V, V, Prólogo].

La nación así postulada estaría conformada, entonces, por la conservación/ el rescate de valores tradicionales en paralelo con una lectura científicista de la sociedad. De allí el carácter

modelizador de la pareja ya mencionada, que sintetiza en la ficción las ideas del médico-escritor* .

Bibliografía

DEL MAZO, GABRIEL, comp. y pról. 1984. *Yrigoyen: Su pensamiento vivo*. Avellaneda: Pequén Ediciones.

Diccionario de la lengua española [RAE]. 1992. 21º ed. Madrid: Real Academia Española.

SICARDI, FRANCISCO. 2000. *Libro extraño (1894-1902)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <bib.cervantesvirtual.com/...>

* Inicio de evaluación: 02 nov. 2015. Fecha de aceptación: 29 dic. 2015.

MARCO DENEVI: OBRA, TENDENCIAS Y POSICIONES EN LA LITERATURA ARGENTINA

*Marco Denevi: Work, Trends and Positions in
Argentine Literature*

Nicolás ABADIE

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

Resumen

El presente artículo propone un recorrido por la narrativa de Marco Denevi (1920-1998) a lo largo de sus cuatro décadas de producción, una literatura tan polémica como heterogénea que adquiere su particularidad al establecer con el lector un aire de familiaridad por medio del registro de elementos de un contexto sociocultural compartido. En este sentido, las inquietudes políticas típicas del porteño de clase media configuran tanto personajes como situaciones difuminando los límites entre mimesis y representación. Al mismo tiempo, registra las relaciones ambiguas que el escritor mantuvo con el campo literario argentino puesto que, si bien no contaba con el beneplácito de la crítica académica, sus obras se editan con frecuente regularidad.

Palabras claves: Marco Denevi, narrativa, política, clase media.

Abstract

This article proposes a tour through the narrative of Marco Denevi (1920-1998) throughout his four decades of production, a controversial and heterogeneous literature that acquires the particularity to establish with the reader an air of familiarity through the registration of elements of a shared cultural context. In this sense, the political concerns of typical middle-class

characters of Buenos Aires configure the situations, blurring the boundaries between mimesis and representation. At the same time, it records the ambiguous relationships that the writer has had with the Argentine literary field because despite the fact that did not have the satisfaction of the academic review, their works are edited with frequent regularity.

Keywords: Marco Denevi, narrative, politics, middle class.

Introducción

Con más de una veintena de libros de narraciones, artículos periodísticos, piezas teatrales y guiones televisivos, la obra de Marco Denevi está diseminada entre los lectores pero no forma parte del canon. La editorial Corregidor se ocupó de reunir la totalidad de sus producciones en seis tomos de escaso tiraje y sin reedición. Salvo las clásicas *Rosaura a las diez* y *Ceremonia secreta*, las novelas posteriores son prácticamente desconocidas. No obstante, al leerlas, tanto motivos como situaciones conforman un sistema y portan el rasgo distintivo de la prosa del autor: los personajes se desenvuelven en la tensión entre el ser y el parecer y cargan con la soledad existencial propia del sujeto alienado en la modernidad de la gran ciudad, los móviles de sus acciones si bien involucran aspectos éticos y morales se justifican ante la relatividad de una sociedad que los excluye, la ficción muestra sus mecanismos de composición, el lenguaje es transparente y familiar y la lectura es un proceso creativo de igual importancia que la escritura. Tales características acusan un trabajo dedicado con el objeto literario y un mérito que, intuimos, no fue valorado por razones fundamentalmente extraliterarias. En el presente artículo proponemos revisar la obra narrativa de Denevi desde un enfoque sociocrítico y establecer conexiones entre obra y contexto, a sabiendas que, en este caso en particular, las dos dimensiones están íntimamente relacionadas.

1. La cuestión generacional

La posición de Marco Denevi con respecto al sistema literario argentino ha sido ambigua. La aparición de su primera –y más consagrada– novela *Rosaura a la diez* hace que los críticos lo vinculen con la generación del 55. En la producción de dichos escritores se registraría la particularidad de involucrar, en la ficción, factores sociológicos de los que formaron parte como el ascenso y la caída del peronismo, la aparición de la burguesía industrial y del proletariado, continuando y reformulando la estética realista. De este modo, la política pasará a formar parte constitutiva y determinante de la literatura. Tanto es así que el año con el cual se distingue y da nombre al grupo es una fecha significativa en el desarrollo de la historia nacional. El 16 de septiembre de 1955 Lonardi encabeza la Revolución “Libertadora” que derroca al presidente constitucional Juan Domingo Perón.

En la reconstrucción de este contexto, el artículo de Ángela Dellepiane, a pesar de su lejana descripción, nos resulta de gran utilidad. Estudiando la narrativa argentina entre los años 1950 y 1965, advertirá que “la novela es el medio que el escritor escoge para expresar *su* visión de las cosas, *su* verdad interior, *sus* mitos: es, pues, el equivalente de la confesión, del ensayo, del poema” [222]. De una lista de más de cuarenta novelistas, algunos de ellos con una o más novelas en su haber, la crítica selecciona para el análisis a los que considera “de mayor importancia” y “más característicos”. Más allá del estilo particular con el que cada autor aborda el hecho literario, caracteriza como fundamental la “actitud revisionista” en lo referido al papel que desempeña la literatura y los vínculos que establece con la realidad. Tal actitud determinaría que los paradigmas establecidos por la generación de escritores inmediatamente anterior sean cuestionados por los cambios

significativos que se operaron en las circunstancias sociales y políticas del país. El sentimiento de “enojo”, siempre para Dellepiane, se conformaría en una constante que caracteriza y otorga un rasgo definitorio a los escritores del momento y habrá de servir como “preludio” en la búsqueda del “ser nacional” [243].

Nos interesa, del estudio que realiza, detenernos en dos aspectos puntuales que le otorgarían rasgos particulares a las obras de la mentada generación. El primero de estos aspectos es el que atiende a los elementos que estructuran las novelas. Por un lado, del afán intimista con el que las escriben se colige que una de las características de los personajes de las ficciones sea la constante indagación en sí mismos para “trata[r] de trascender su medio y su momento en una búsqueda de valores universales” [252]. Por añadidura, detalla Dellepiane: “son personajes ansiosos, sin guías, sin puntos de apoyo que deben hacer sus elecciones, que asumen su responsabilidad” [252]. Por otro lado, y haciendo alusión en este caso a elementos de las composiciones y a las temáticas que abordan, indicará el predominio de un “tono pesimista, triste, de ambientes y personajes sórdidos”, mostrará que el sexo es trabajado como una “constante violenta, obsesiva, retorcida” y concluirá en que “la soledad existencial” funciona como telón de fondo en el que se desenvuelven los actores. En cuanto al método y como efecto de esta tendencia por hacer verosímiles los acontecimientos narrados, la sintaxis puede mostrar incorrecciones y el “reflejo del contorno” ciertos descuidos. Aspectos, estos últimos, que se entienden al sobredimensionar el contenido de lo expresado sobre la forma en que se expresa o, en palabras de la analista, en la “subordinación del cómo al qué” [253]. El segundo aspecto que nos interesa marcar es el que señala la extracción social de los autores enlistados. La mayoría son burgueses, “porteños o aporteñados”, descendientes de inmigrantes lo que les genera “un

sentimiento de culpa” [243] al estar entre el proletariado y la burguesía industrial. Dicha sensibilidad es motivada por la emergencia del peronismo a partir de 1945. Coyunturalmente los escritores se verán impelidos en tomar posiciones ante este fenómeno político-social. Esa es, en el ensayo de Dellepiane, la “experiencia compartida fundamental, es la que los acerca aunque sus objetivos difieran, es la que los une en el anatema contra los mayores. Esto explica la heterogeneidad del grupo, la disimilitud de su crítica” [244].

Para Juan José Delaney, el biógrafo más completo de Denevi, la inclusión del escritor dentro de este grupo generacional es un tanto azarosa. Intervienen en este procedimiento variables temporales –“el momento de su aparición pública como escritor”–, culturales y artísticas como su “intención estética”, su “adhesión al realismo” y su “actitud frente a la literatura” [57]. Las características que, en ambos estudios, se detallan son prácticamente similares, con la salvedad de que Delaney reparará en las directrices ideológicas y políticas que se visualizan en este contexto que se describe como sumamente heterogéneo. Dicha disparidad se debe tanto a cuestiones de género, como a los lugares de procedencia de los agentes, a formación y actitud crítica, a praxis literaria y concepción ideológica. Ante este orden de cosas, consideramos que sólo desde un enfoque ulterior y vista en conjunto, la obra de Denevi muestra los elementos estructurales que los críticos señalan; además, bien vale aclarar, no fueron de preocupación para el escritor. Sin embargo, aspectos insoslayables como la extracción social y el sentido de pertenencia de clase –con el consecuente haber ideológico y su credo estético– permiten establecer conexiones con el ámbito aludido. Nos referimos a un escritor que focaliza la acción relatada en ambientes oscuros y sombríos y elabora personajes introspectivos por medio de la utilización de un lenguaje lo más cercano al registro del habla coloquial.

En lo relacionado con la intencionalidad que se desprende de las novelas de la época, Dellepiane distingue dos tendencias: la primera se circunscribe a la novela “comprometida, de testimonio y de denuncia”, mientras que la segunda incluye una “literatura no social ni esteticista”, instruyéndonos a leer a Denevi desde esta perspectiva. Aún más, refiriéndose en lo específico a la ganadora del premio Kraft, juzgará que “no es una gran novela pero sí un libro bien estructurado y bien escrito” y añadirá que “si hubiéramos de escoger una o dos palabras para calificarlo, aduciríamos ingeniosidad y don de observación” [278]. De este modo, la mirada está puesta en la estructura externa de la obra, en su argumento, en el estilo de la escritura y, aunque tímidamente esbozada, en la configuración de los personajes.

2. El ‘efecto’ *Rosaura* en *Contorno*

“Compromiso” es un término clave que atraviesa la preocupación de los escritores en este periodo. La recepción de las ideas de Jean Paul Sartre acerca del acto de escribir y la tarea del escritor en *¿Qué es la literatura?*, de 1948, arraigaron con fuerza, sobre todo en el grupo de escritores nucleados alrededor de *Contorno*. La legitimidad con la que configura su posición en el campo estaba respaldada, en gran medida, por la pertenencia a una institución dadora de prestigio como la Universidad. La preocupación que atraviesa los diez números y los dos cuadernos publicados consiste en poner a tono la literatura argentina con las corrientes filosóficas, ideológicas y literarias contemporáneas, al tiempo que catalogar, clasificar y analizar la función y congruencia de obras y autores con respecto de la cultura nacional. El desplazamiento de la mirada hacia al autor como instancia de mediación entre la obra y lo social les permite vincular aspectos esenciales de la literatura y de los procesos históricos. En este sentido la obra de un

escritor debería ser útil en tanto documento, testimonio y exprese una visión de mundo. De acuerdo con estas ideas, la práctica de la escritura, así como la de la lectura, no deja de involucrar aspectos políticos, aunque no sea esa una intención explícita.

En el número 5-6 dedicado a la novela, advierten sobre la polarización que ocasiona la política en todos los ámbitos, especialmente en el literario. El editorial que abre el número de septiembre de 1955, titulado “Terrorismo y complicidad”, busca movilizar posturas y opiniones. La descripción del ambiente cultural en el que prevalecen la crítica virulenta y la falta de autocrítica contribuye a cualificar el “lugar vacío” del enunciador plural como competente para superar las mezquindades y el estancamiento cultural producido por la indiferencia hacia la realidad nacional, posicionándolos como actores que pueden, quieren y saben atender a las necesidades coyunturales a partir del compromiso intelectual. Asimismo, se disponen a generar un espacio de diálogo y polémica que contribuya al desarrollo progresivo de las letras dentro de un contexto internacional de aceleradas transformaciones ideológicas y culturales que obliga a superar las configuraciones pétreas de un pasado reciente.

A partir de estos postulados procederán a estudiar la novelística argentina de la época sobre la base de los siguientes criterios generales: a) la vinculación de la obra a la vida del autor; b) el compromiso que asume el creador con su obra; c) la división en bloques de novelas con afinidades estilísticas; d) la tendencia ideológica del escritor; e) literatura escrita por mujeres; f) estudios de casos específicos entre otras variables. Si atendemos a la fecha de su aparición en el campo literario y a algunos puntos de contacto con las características que Julio Gárgano determina como especificaciones del grupo en cuestión, podemos incluir a Denevi dentro del bloque temático de “Los Nuevos” [*Contorno*, 1955: 52].

Salvando las diferencias de estilos y las finalidades que persiguen las novelas, se propone la distinción, dentro de esta narrativa, de dos corrientes estéticas bien diferenciadas: una caracterizada por la adhesión a un *tono nacional* y otra de una *pretensión de literatura universal*. Teniendo en cuenta estas apreciaciones, debemos forzosamente excluir de ella a *Rosaura a las diez*, aunque acuse vínculos directos con las técnicas narrativas del escritor inglés William Wilkie Collins (1824-1889)¹. El tratamiento y el lenguaje empleados por Denevi en ningún momento pretende mimetizar el modelo, sino que, por el contrario, se acercan a las modalidades y representaciones del ámbito lingüístico rioplatense. Consecuentemente, resulta viable incluirlo dentro de la línea de autores que se aproximan a la ‘realidad’.

En el número 7-8 de *Contorno*, de julio de 1956, tanto las declaraciones como la obra de Denevi serán objeto de impugnación. Ismael Viñas, detrás del seudónimo de Marta C. Molinari, le exigiría al debutante escritor, entre otros aspectos, el compromiso con la forma que implica la elección del procedimiento de hacer hablar a los personajes. Consecuente con la ideología que caracteriza al grupo, la ocasión le posibilita referirse, de manera insidiosa e irónica, a ciertos vicios del ámbito intelectual. De acuerdo con esta interpretación, *Rosaura a las diez* puede concebirse como un hecho estético prescindible aunque, en su superficialidad, entretenido [*Contorno*, 1956: 55]. Si bien la crítica aviene con la inaceptable intromisión de un narrador omnisciente en los relatos que despliegan los personajes y que, se suponen, manifestaciones concretas de una personalidad específica, inferimos que es la concepción de la obra literaria que manifiesta Denevi lo que le irrita a los “contornistas”, para quienes la literatura debe ser un espacio de expresión política. En este sentido es como David

¹ Se advierte la deuda en la estructura de *Rosaura a las diez* con *La piedra lunar* (1868) y *La dama de blanco* (1860) [Delaney: 52].

Viñas irá abordando el campo literario y estableciendo los criterios fundamentales de su ensayo capital de 1964.

Aunque no lo explicito de manera directa, consideramos que toda obra que se involucre con lo social y emita juicios de valor o comentarios coyunturales, entraña una dimensión política. Este eje de análisis posibilitaría explorar la obra de Denevi sobre la base de elementos que juzgamos, a priori, representativos de una concepción ideológica determinada. Para tal fin, es preciso operar con variables que avienen con el 'lugar antropológico' desde donde se posiciona el enunciadador. La primera de ellas se refiere a la emergencia del peronismo como movimiento social y político y la segunda variable articula elementos socio-culturales que definen una identidad de clase específica. Aludimos, concretamente, a la *clase media* que, desde la óptica de Ezequiel Adamovsky [265], fue adquiriendo su fisonomía política en esos años.

En resumen, política, literatura y sentido de clase se articulan en la obra de Denevi y adquieren significancia desde una lectura que actualiza significados en un segundo nivel de interpretación o lectura alegórica, según Walter Benjamin [Amores: 262-263]. Marco Denevi se asoma al mundo de las letras en un contexto en el que la política atravesaba todos los ámbitos de la vida social. Sin embargo, tendremos que esperar hasta promediada la década de los setenta para encontrar registros en los que se defina su ideología política. A partir de 1968 decidirá ser escritor de oficio y no más funcionario de la Caja Nacional de Ahorro Postal, cambio de roles y, por lo tanto, de posiciones discursivas. Continuará con su carrera literaria y en 1960 volverá a ser un éxito editorial con *Ceremonia secreta*. Significativamente diferente a su primera novela en cuanto al estilo, esta novela corta evidencia un procedimiento técnico más riguroso en lo que refiere a las instancias de la narración. En la década de 1970 el centro de su producción está ocupado por la redacción de cuentos y relatos breves y en los años

ochenta se producirá un viraje hacia la novela de explícito contenido político, de tendencia paródica y de análisis de la realidad nacional.

3. La narrativa de Marco Denevi

Proceder a una lectura integral de la obra de Denevi requiere focalizar una línea de sentido para aglutinar un material tan diverso en procedimientos estructurales como rico en motivos argumentales. En líneas generales proponemos recortarla en cuatro grandes áreas procediendo de la siguiente manera: en primer lugar, se respeta el orden cronológico en el que las obras fueron publicadas pero, en segundo lugar, se las agrupa en función de la afinidad tanto estilística como compositiva. De esta manera, podemos observar una tendencia general en las producciones que admite remisiones al ámbito político-institucional en el que se insertan. Conviene aclarar que no pensamos en períodos cerrados ya que tendencias y estilos se imbrican en los textos y puede observarse la presencia de elementos comunes; por tal motivo es que preferimos describirlos en términos de predominio o prevalencia de tal o cual intencionalidad estética. La irrupción de la política en tanto doctrina y opinión como actividad y militancia, produce un salto cualitativo en la práctica discursiva de Denevi. En los dos primeros periodos que marcamos, si bien está presente, no deja de formar parte de un aspecto secundario que sirve de telón de fondo en el desarrollo de los caracteres de los personajes; mientras que, a partir de los años ochenta, se transforma en materia estructural de análisis y reflexión.

En este orden de ideas proponemos las siguientes cuatro líneas orientativas:

1. Entre 1955 y 1966 predomina el interés por la novela policial y de intriga. Son de este período *Rosaura a las diez* (1955) y *Ceremonia secreta* (1960).

2. Entre 1966 y 1980 prevalece la escritura de “ejercicios de literatura menor”, como el autor llama a las minificciones y textos cercanos al realismo social con matices existencialistas y psicologistas. Novelas: *Un pequeño café* (1966), *Los asesinos de los días de fiesta* (1972). Minificciones, cuentos y piezas teatrales: *Falsificaciones* (1966), *El emperador de la China* (1970), *Parque de diversiones* (1970), *Hierba del cielo* (1973), *Salón de lectura* (1974), *Los locos y los cuerdos* (1975), *Reunión de desaparecidos* (1977), *Parque de diversiones II* (1979), *Asesinos de los días de fiesta* (1980)², *Araminta o el poder* (1982) y *Cartas peligrosas* (1987)³.
3. Entre 1983 y 1989, los años de la restauración democrática, se dedica, significativamente, a la producción de artículos de opinión y a la novela de contenido político. Novelas: *Manuel de historia* (1985) y *Enciclopedia secreta de una familia argentina* (1986). Ensayo: *La República de Trapalanda* (1989).
4. Entre 1990 y 1998, junto con la implementación del neoliberalismo en la política, predomina la tendencia del posmodernismo⁴. Novelas: *Música de amor perdido*

² Edición reescrita de *Los asesinos de los días de fiesta*, de 1972. Denevi justifica la reedición de su novela con mínimos agregados (expansión del capítulo 21), eliminación del “Colofón exculpatorio” y supresión del artículo en el título.

³ Se trata de una antología de cuentos que contiene textos publicados entre 1978 y 1983 –cada cuento registra su fecha de composición– y que Corregidor edita como el Tomo 5, *Cartas peligrosas y otros cuentos*, de sus *Obras completas* (1987). Posteriormente fue publicada por el diario *El Popular* en la colección *Lecturas de Verano* en 1993.

⁴ La técnica de aglutinar, intercalar y superponer relatos cobra especial significación en las novelas que Denevi escribe a partir de 1985: textos fragmentarios, no lineales y que presentan distintos niveles narrativos. La organización cronológica en los acontecimientos se altera, las secuencias se disponen de manera aleatoria y los límites del relato convencional son difuminados a causa del contacto íntimo que mantiene con otros géneros literarios, como el lírico y dramático. La literatura, de este modo, encontraría su especificidad en el acto de libertad creativa. Este sentido es el que autoriza a algunos críticos a leer su obra desde la tendencia de la posmodernidad [Piña 2004: 3].

(1990)⁵, *Noche de duelo, casa del muerto* (1994)⁶, *Nuestra Señora de la Noche* (1997), *Una familia argentina* (1998)⁷.
Cuentos y minificciones: *El jardín de las delicias* (1992) y *El amor es un pájaro rebelde* (1993).

A pesar de la incursión en la escritura de otros géneros como piezas dramáticas, guiones televisivos y sainetes, las formas narrativas son las más abordadas por el escritor, se trate de microrrelatos –o minificciones–, cuentos o novelas. Las narraciones manifestarán, a grandes rasgos, un sustrato estético e ideológico común en el que resaltan estos elementos:

- a) la tendencia ‘realista’ en la confección de personajes y ambientes;
- b) la representación paródica de un sector de la sociedad argentina contemporáneo, en mayor o menor medida, al presente de la enunciación narrativa; nos referimos, sobre todo, a esa franja de la población que se vio en medio de la oposición entre peronistas y antiperonistas, y no se identifican con los modelos de los sectores en pugna;
- c) la manifestación de tipologías sociales que articulan las demandas de un sector ‘minoritario’ conformado por sujetos marginales que manifiestan voces ‘otras’ que, en ocasiones, entran en contradicción con los esquemas ideológicos hegemónicos;

⁵ Con una nueva versión de la misma novela en 1992, en la que se acentúan las referencias a la condición homosexual del procurador y se registra un cambio en su domicilio, aparece un nuevo personaje secundario: Felipe Venossi, censor moral de las desviaciones sexuales de Matrícola; Denevi lima imperfecciones estilísticas y elimina algunos indicios autobiográficos, retoca y ordena el ritmo en la sucesión de los acontecimientos, agrega un episodio circunstancial, expande un diálogo y organiza la disposición del texto [Delaney: 111-114].

⁶ Reescritura de *Los asesinos de los días de fiesta*, de 1972, con una modificación en el inicio mínima pero significativa. La naturaleza del objeto directo se define cabalmente: “lo que se puede llamar una revelación” por “una de esas súbitas revelaciones” [Barcia: 5].

⁷ Reescritura de *Enciclopedia secreta de una familia argentina*, de 1986. Según el autor en una “advertencia preliminar” a la edición de Sudamericana de 1998, por medio del formato más cuidado de una novela se atenúa el caos de una enciclopedia. Los datos de los personajes de las distintas generaciones de Argentos se agrupan en un mismo espacio.

- d) la emergencia de voces de sujetos subalternos que antes era obliterada por estrategias —tanto textuales como discursivas— de enmascaramiento, como la sustitución de identidades, el ocultamiento, el travestismo lingüístico⁸ y la extravagancia.

En estrecha relación con los dos últimos aspectos señalados los núcleos temáticos —y argumentales— predominantes refieren a la identidad, al sexo en sus diferentes variantes, a la reclusión, al encierro, a la ausencia de amor, a la soledad, a la deformidad física y moral, a la insatisfacción, a la inconformidad. De esta manera, encontramos toda una serie de personajes de lo más particulares, por diferentes, que deambulan por la obra como lo hacen en la vida. Porque en estas configuraciones parece que el texto como artificio no mediara ya que Denevi entiende que “la escritura es apenas [y nada menos que] el signo gráfico del lenguaje oral” [Urien Berri: 1]; por eso cuando escribe no tiene en mente un texto, sino la interacción de “personajes que hablan y que se mueven” y que él ve y oye. Entonces, la palabra escrita es la misma que se pronuncia en el habla cotidiana. Se empeña, sí, en imprimirle la fuerza expresiva y el contenido emocional con que el ‘otro’ la dice, por lo que procederá a fijarla en el medio escrito tal y como es dada, sin distorsiones sintácticas. El lenguaje no es un problema porque es concebido como reflejo de la identidad del sujeto. Si quisiéramos resumir el estilo de su escritura diríamos que, en Denevi, *la polifonía es procedimiento y la oralidad, técnica*. De este modo transgrede, deconstruye, yuxtapone y aglutina materiales discursivos diversos dentro de un mismo plano compositivo —el pastiche, el collage, la polifonía— para significar las múltiples facetas de la conducta humana.

⁸ Nos referimos a la manera en que los textos ocultan la distinción sexual binaria por medio de la elaboración de una representación lingüística elaborada. El travestismo no aparece solamente como referencia a personajes travestis dentro de las obras, sino que constituye un efecto de transformación figurativa y ornamental lograda por el uso de un lenguaje exuberante [Kulawik: 20].

4. Denevi en los setenta: asepsia y contaminaciones

Tercera de las narraciones extensas de Denevi, la novela corta *Un pequeño café* (1966) presenta la particularidad de hacer ingresar el elemento político como un componente de la ficción. Si bien se publica a mediados de los sesenta, inaugura la línea que prevalecerá en la década siguiente. Aunque la acción rectora se focaliza en los vaivenes ciclotímicos del personaje principal, gran parte de sus vacilaciones son efecto del contexto en el que se circunscribe su labor administrativa. Precisamente, la coyuntura que sirve de marco e interviene en las relaciones que establecen los actores del relato actualiza una de las variadas huelgas sindicales que tuvo que afrontar el gobierno de Arturo Frondizi (1958-1962).

Adalberto Pascumo es un empleado administrativo del Archivo del Ministerio de Trabajo, denominado internamente “Las catacumbas”. Configura su carácter a través de un relato confesional que se dirige a una segunda persona que se supone el lector. Es un personaje de poco carácter, que no sabe imponerse ante los demás y, por tal motivo, es objeto de burlas y atropellos. Para evitar la humillación y la incomodidad esquivo el trato con la gente, escudándose detrás de una conducta mitómana y huidiza. Ante una personalidad tan poco definida, desarrolla como mecanismo de defensa la capacidad de representar cualquier papel y asumir distintos roles con tal de evitar enfrentarse con el otro. En un contexto en el que la confrontación política era manifiesta, la predisposición apartidaria, que no apolítica, del protagonista determina una actitud camaleónica que hace que se desligue de compromisos y no aspire a una mediación. Ninguna de las tendencias extremas logra convencerlo porque “cada verdad encerraba dentro de sí, como un carozo amargo, una verdad opuesta que la negaba y la destruía” [Denevi 1966: 11].

[Los] *Asesinos de los días de fiesta* es una obra especialmente significativa para el escritor. Desde su aparición en 1972 contó con diferentes versiones que alteraron mínimamente su fisonomía superficial, aunque siempre conservó el mismo núcleo temático. El discurso narrativo progresa de manera fluida en la voz de un narrador colectivo que va asumiendo la naturaleza de cada uno de los personajes, alternadamente. De allí que se considere que los hermanos González sean un solo actor y realicen las acciones en conjunto. La originalidad estilística también es destacada por Amores, quien interpreta el procedimiento como una derivación de la estrategia definida como “el repliegue del narrador a favor del personaje” [293]. De este modo, Iluminada, Anacarsis, Honorato, Meneranda, Patricio de la Escosura y Lucrezia son la representación de un colectivo que dispone episodios, saberes y valores desde el texto que involucran situaciones, conocimientos y valoraciones compartidas por un sector social determinado fuera del texto. Concretamente, perfilan la imagen de una familia del medio pelo porteño que vive en La Paternal y que recurre al insólito método de visitar velorios de “gente bien” con el fin de poder asimilar su estilo de vida y salir del lugar en el que se encuentran.

Por medio de la descripción burlesca y caricaturesca, Denevi exhibe estampas que articulan estereotipos⁹ sociales que podrían resultar verosímiles. En este sentido, confiesa que el motivo sobre el que estructura la obra resultó de una

⁹ Los estereotipos designan a las imágenes de nuestra mente que mediatizan nuestra relación con lo social. Se trata de “representaciones cristalizadas, esquemas culturales preexistentes, a través de los cuales cada uno filtra la realidad con el entorno” [Amossy y Herschberg: 32] y dan como resultado la expresión de un imaginario colectivo que podría provocar una visión deformada y esquemática, no exenta de prejuicios, si no mediara una actitud reflexiva. Siguiendo a Amossy, estereotipos de toda clase (sexistas o de género, étnicos y raciales, clasistas, etarios y profesionales) aparecen como instrumentos de legitimación y de dominación y funcionan como un factor de cohesión social, de construcción de relaciones interhumanas y atraviesan el encuentro con el ‘otro’; asimismo se transforman en índices de un universo de opiniones, confirman o niegan las expectativas y refuerzan la autoestima del sujeto, sin dejar de obviar el elemento de desvalorización que trasladan de manera intrínseca.

experiencia personal que el autor vivió en el velatorio de su padre. La imaginación procede, entonces, a configurar las posibilidades de una práctica que podría considerarse habitual y, en cierto sentido, aceptada como válida por el modelo de lector al que se dirige. De todos modos, la trama tejida con ribetes tragicómicos irá incorporando elementos poco comunes como la taxidermia y el travestismo, los que contribuyen a reforzar la atmósfera sugestiva que instaura el 'yo' protagonista y testigo escondido detrás del 'nosotros' de la enunciación enunciada.

Después de la historia de los hermanos González habrá que esperar casi una década para que vuelva a publicar una novela. Durante este periodo el cuento es el género que mayor desarrollo adquiere y que, de manera casi excluyente, comanda su tarea. Los ejercicios de escritura breve ornamentan las misceláneas publicadas y, a fines de la década del setenta, se ocupa de escribir el guión de la serie televisada División Homicidios. La heterogeneidad de asuntos y peripecias cobra un sentido de unidad en la interpretación y la reelaboración de una 'ajenidad' circunscrita a la ciudad como ámbito específico en el que se desarrollan las historias. De este modo, la literatura que quiere Denevi revelaría experiencias vivenciales y contribuiría a enriquecer la expresión sensible de una realidad compleja.

En *Hierba de cielo* (1973), por ejemplo, el motivo de la búsqueda de la identidad y la tensión entre las representaciones sociales e individuales adquieren un contorno preciso. Se trata de historias, a veces mínimas, que comparten la lucha interna de un sujeto que se resuelve de manera dialéctica en la oposición entre el *ser* y el *parecer*, entre la norma y su desobediencia. "Charlie", "Viaje a puerto aventura", "Michel", "Carta a Gianfranco", "He aquí a la sierva de los señores", "Hierba de cielo" y "Decadencia y caída" son los cuentos que conforman la antología y abordan desde su

particularidad el tema citado. Mención especial merece la última narración debido a que por su tenor entronca con una tradición de cuentos¹⁰ que concibe la aparición del sujeto intrínseco del peronismo en términos de invasión. Argumentalmente una familia de la oligarquía venida a menos es expulsada de su terruño por la intromisión de seres denominados “pelidontes”. Si reparamos en la fecha de composición del cuento nos explicaremos el motivo de su tenor: el retorno de Perón a la conducción política del país parece molestar a Denevi, quien, a pesar de su renuencia a manifestarlo explícitamente, dispone en sus cuentos indicios e informaciones precisas que refieren a esa etapa.

Genéricamente híbrido, el *Salón de lectura* (1974) se presenta como un espacio de mediación entre las singularidades de su estilo y la inclusión de la política como elemento constitutivo de la ficción. Cuentos, poesía, teatro y ejercicios de literatura menor se clasifican de esa manera otorgándole un principio de unidad al material discursivo. “La caída del ángel de la señorita Ágata”, “Ya los libres del mundo no responden salud”, “Día de asueto para un oficinista cansado”, “Viajeros insomnes en trenes nocturnos” y “Orfeo no murió en Tracia” son las narraciones en las que vuelve a embestir en contra del enajenamiento que supone un romanticismo exacerbado, el proceso de sindicalización y adoctrinamiento político, la improcedencia y la fatalidad de la burocracia respectivamente. El último cuento advierte de una preocupación que será motivo estructural de obras posteriores: la metaficción.

Los locos y los cuerdos (1975) es, también, una obra miscelánea compuesta –en palabras del autor en la presentación– por “cuentos y recuentos”, “ejercicios de escritura vertical” y una pieza de “teatro para leer”, que le da nombre al volumen.

¹⁰ Los más representativos que la crítica señala son “La fiesta del monstruo”, de Borges, y “Casa tomada”, de Cortázar.

Singularmente, la narrativa ocupa mayor espacio y no registra cambios figurativos con respecto al material anterior, aunque sí profundiza en las representaciones esquemáticas de una clase media que le da la espalda a la fisonomía nacional. Mediada por la sátira, critica la inconsciencia y la frivolidad en la mentalidad y la actitud de los sectores burgueses que, desde la vida independiente del país, se desentienden de 'lo propio' para sobredimensionar 'lo ajeno'. "El collar de perlas", "Un sándwich de queso gruyere", "Llamados y elegidos" y "Memorias de Margarita" se enlazan en la preocupación de sus personajes por sentirse diferentes del resto al ostentar una posición económica superior.

Junto con *Hierba del cielo*, la *Reunión de desaparecidos* (1977) compila los cuentos mejor logrados de la literatura deneviana. "Reunión de desaparecidos", "Hombre al margen", "Cuando un amigo se va de Alberto Cortez", "Salvación de Yaya", por un lado, y la trilogía "Simulacro de la persecución y muerte de Dormicio Hereñu", "Enoch Soames [?-1897]" y "La obra maestra de Anohuil perdida"¹¹, por otro, resumen significativamente las claves del universo deneviano. Si bien no hay, en apariencia, una línea de continuidad que recorra los textos, cada uno, de un modo particular, refiere a la ya a esta altura clásica temática de la búsqueda de la identidad individual en oposición a las determinaciones sociales. El título del cuento que da nombre a la antología, moviliza la sospecha en el lector. Visiblemente, en la contratapa, Marco Denevi argumenta que no debería leerse en términos políticos puesto que retoma una expresión de un poema de Olga Orozco¹², cuyo significado le

¹¹ Las llamo, libremente, trilogía puesto se reitera el motivo de la intertextualidad. Cada narración trabaja sobre un intratexto tomado de la literatura universal que ha de ser la materia constituyente del relato.

¹² "Es exigua esta luz / Apenas si dibuja escenas inconstantes hechizadas por el fulgor de la corriente / o pájaros prisioneros en un tímpano inmóvil / Todo lo que se va entre dos golpes de ola, como cambiar los ojos; / todo lo que se queda como estatua de sal en su visión insomne. / Esta luz es de paso y es mortal. / Nada que me descifre qué puede ser entonces / esta intención de brillo que llega sin un cuerpo / donde poder estar, / este soplo a través de una brecha más

“viene de perillas a una obra de ficción, a la convocatoria de sus personajes, al relato de sus peripecias” [Denevi 1977: 14]. Sin embargo, al cotejar el índice de las narraciones incluidas en el volumen, se advierte la existencia de un cuento homónimo que no se encuentra en la materialidad discursiva. Es decir, cuando el lector se dirige a la página a la que lo envía el índice se encuentra con la aclaración de M.D. y no con la “Reunión de desaparecidos” en un guiño que, intuimos, se vincula implícitamente con la coyuntura y busca sortear la censura: el texto se conceptualiza, se anuncia, pero no tiene existencia, es una “incógnita”, no “tiene entidad”, “no está”. Esta remisión al discurso de Videla, si bien posterior, nos parece significativa de la intencionalidad subyacente en el proceso enunciativo, ya que Denevi no se caracteriza precisamente por la ingenuidad. Tanto es así que en “Hombre al margen” el narrador personaje encarna las políticas del “no te metás” y del “por algo será” como lugares comunes de la coyuntura que se actualiza.

Finalmente, el ciclo que analizamos hasta aquí culmina en 1979 con la aparición de *Parque de diversiones II*, obra miscelánea en la que predomina el teatro breve y la minificción. Con la singularidad habitual, el texto presenta al lector un conjunto de piezas literarias de variado contenido, en las que el escritor se propone desmitificar los mitos, se rebela contra lo que la historia y la leyenda han dado como cosa definitiva, porque está convencido de que siempre hay algo que agregar a la

honda que un anillo vacío / o este rumor de frondas que traspasa la noche lado a lado. / Tal vez brillo de miradas que vuelven / como vivas monedas rescatadas desde el fondo sin fondo de un tonel; / tal vez soplo de bocas que me nombran con mi nombre de arena; / tal vez rumor de antiguos ropajes desgarrados por los vigías de otro mundo. / Alguien que se rehace con la dócil sustancia de las apariciones. / Es voraz esta luz. / Absorbe sin piedad al que retorna con su rostro extranjero. / Sólo me deja restos, / vestigios insolubles de esos vagos tejidos que fragua la nostalgia. / Aunque quizás se trate de mi propia nostalgia y de otra luz. / ¿No soy acaso un brillo, un soplo y un rumor también indescifrables, / allá, donde acudo con mi carne intangible y mis disueltos pies a **una densa reunión de desaparecidos?**” [Orozco: n° 5; el resaltado es nuestro]. Cabría preguntarse si algunas imágenes tienen implicancias políticas o si responden a los rasgos expresionistas y surrealistas de la autora.

verdad para darle las nuevas probabilidades que necesita, superando la primera versión elegida y aceptada.

En líneas generales, la narrativa de Denevi en los años setenta no fue un elemento discordante para el discurso castrense, razón por la cual, circuló libremente a pesar de abordar temas y motivos, en cierta forma, comprometedores. El tratamiento de los personajes, la descripción de las situaciones y los contextos actualizan un universo de representaciones que coincide con los prejuicios de un sector de la clase media afín con un modelo de país pulcro y ordenado. Por consiguiente, al reproducir estereotipos, tanto sociales como culturales, el simulacro de comunicación no perturba al lector modelizado que se identifica con los juicios de valor del narrador-personaje-autor, categoría recurrente en su estilo. La dimensión política de los cuentos es significativa en cuanto configura un clima de sospecha y hostilidad características del comportamiento de una franja de individuos inmersa en un aparato represor del cual intentan librarse con su omisión y pasividad. Dentro de esta matriz ideológica, habrá sujetos 'marcados' que necesariamente han de ser excluidos o eliminados del texto y habrá otros sujetos 'anómalos' quienes, a pesar de no ser culpables de su 'anormalidad', no pueden librarse de la soledad condenatoria, pena consensuada por un colectivo censor.

5. Denevi en los ochenta: reconfiguraciones y nuevos sentidos

La narrativa de Marco Denevi a partir de 1980 muestra un cambio significativo. Se vuelve explícitamente política al tiempo que se orienta a examinar la historia del país y de los sectores sociales que configuran el diseño de la nación, por medio del empleo de una palabra irónica que describe actores y acontecimientos de manera paródica.

En un contexto de reconstrucción, el rol de la crítica literaria es fundamental. Motivada por el afán de establecer una línea de continuidad en el desarrollo de la literatura argentina, sus esfuerzos se encaminan a rescatar autores y obras con el deseo imperioso de visualizar productos y producciones para, posteriormente, someter a un análisis más detenido vinculaciones, rupturas o variaciones estéticas en relación con obras consideradas canónicas. De esta manera se presta atención a los géneros y a los 're-acomodamientos' de la función de lo literario cuyo principio constructivo adquiere valor en referencia con lo social. Una mirada sociocrítica, en fin, que tiene como objeto último de reflexión el papel que desempeña la literatura en la posdictadura, los lineamientos y posicionamientos que habrían de generarse, siempre siguiendo la lógica de la inclusión. Consecuentemente, la diversidad, la heterogeneidad y la polifonía son las características que priman en este proceso de reconstrucción.

En dos estudios contemporáneos al momento evocado, uno de Cristina Piña y otro de Beatriz Sarlo, en los que se pretenden catalogar la producción literaria, se pueden contar un total de cuarenta ocho narradores y más de ochenta y cinco publicaciones; algunos de los autores que se incluyen tienen más de una novela en su haber y son aquellos que han tenido visibilidad en los años setenta. Esta mirada omnicomprensiva consideramos que responde al hecho de dotar de sentido a una historia inmediata en la que los silencios, el ocultamiento y las zonas oscuras produjeron un clima de indeterminación e incertidumbre que genera múltiples interrogantes desde el presente a partir del cual se empieza a indagar.

Araminta o el poder (1982) y *Cartas peligrosas y otros cuentos* (1987) son las antologías que recogen los cuentos de Denevi escritos durante los ochenta. Se trata de narraciones dispersas que bien podrían considerarse una especie de 'transición' en su escritura. Puntualmente nos referimos, en primer lugar, al

viraje hacia 'lo político' como tema y, en segundo lugar, a la emergencia de un tono que, lejos de restarles protagonismo a la ironía y al cinismo, se vuelve más nostálgico, melancólico y reflexivo. Impelido a explicar este tipo de procedimiento, Denevi justificará lo inverosímil de las narraciones como una marca de época, de precipitadas transformaciones socioculturales. De allí que las 'salidas' fantásticas tengan su correlato en los intersticios existenciales de una sociedad alienada por la urbanidad.

La soledad existencial, condición ontológica del argentino para el escritor, se manifiesta esta vez y de manera concreta en la pérdida del ser querido –“Una mujer al lado”–. Los personajes no ostentan la excentricidad ni las extravagancias tan características hasta entonces en su prosa y se encargan, en este caso, de concretar sus aspiraciones en el plano de lo real aunque lo que imaginen sea la proyección de sus idealizaciones –“La noche del príncipe”–. Salvo las fugas en clave fantástica de unos pocos –“Siete extrañas desapariciones”, “Cartas peligrosas”, “Descenso a los infiernos de la imaginación”–, la mayoría sitúa sus perplejidades en el límite de lo circundante. Desde esta perspectiva la escritura se manifiesta como un medio catártico que desnuda el rencor por la indiferencia ajena –“Un hombre en la multitud”–, la angustia culposa por el ejercicio egoísta del oficio de escritor –“Una mujer al lado”–, la frustración ante la falta de reconocimiento público –“Un hombre en la multitud”–, la añoranza por la comunidad perdida con la añadida necesidad de establecer vínculos fraternos –“Memorias de un café, de una noche, de un viejo, de una muchacha”– y, de manera elocuente y reiterada, la persistencia del recuerdo de los muertos como motivo de la búsqueda de consuelo. Si bien aún continúa el malentendido como disparador de las acciones violentas –“El lunar de la Pompadour”– los personajes proyectan en la imagen del 'otro' sus infortunios y pesares –“La Revolución Francesa”– en una

actitud que demuestra el malestar ante una situación adversa, pero que puede ser factible de corregirse por medio de la cooperación y la interacción entre las instancias involucradas.

La intervención cívica, política e intelectualmente ‘comprometida’ de Denevi consistirá en la configuración de alocuciones que parten del cuestionamiento de un tema, acontecimiento o aspecto puntual sobre el cual se irán disponiendo los argumentos que tienen como sustrato legitimador la experiencia antes que la erudición. Metodológicamente, el lenguaje se configura desde un registro coloquial, sin ambigüedades más allá de la ironía, con marcada presencia de elementos característicos, aunque no excluyentes, de la oralidad literaria¹³. Con el fin de movilizar el rol ciudadano del lector, visitando los lugares comunes de la discusión política coyuntural, los artículos que publica con regularidad en *La Nación* habrán de afiliarse dentro de una línea editorial que, en defensa de la libertad de expresión, se encarga de interpretar la historia inmediata con la convicción de que, a través de la denuncia, interviene en la transformación edificante de la sociedad común. Más cercanos al testimonio, al comentario y a la opinión que a la investigación, la divulgación y el ensayo los textos son un muestrario de las expectativas y figuraciones que la clase media porteña deposita, lejos de un consenso, en el diseño de la argentinidad.

Las mismas consideraciones se reiteran, de manera casi obsesiva, a lo largo de su narrativa. A estos juicios de valor deberían añadirse las observaciones sobre el carácter psicológico del argentino, las cuales, elaboradas con mayor profundidad, conforman la materia del ensayo de 1989. El

¹³ La oralidad literaria se entiende como un “producto fingido de culturas letradas transformado en objeto de representación unido con una valoración -identidad, autoctonía, tradición, intimidad, destino común-” o lo que es lo mismo, como elemento retórico producto de una “estrategia de comunicación” por la cual se pretende ejercer una influencia en el lector [Berg: 22].

proyecto de Denevi en estos años consistía en la composición de una obra de extensión considerable que tendría como argumento el desarrollo de la historia de una familia a lo largo de la historia política del país, desde la primera fundación de Buenos Aires, hasta la eclosión del peronismo como movimiento de las masas el 17 de octubre de 1945. Esta idea motora se concretó en la publicación de una novela, *Manuel de historia*, en 1985, y de *Enciclopedia secreta de una familia argentina*, en 1986, una especie de miscelánea compuesta sobre la base de técnicas paródicas y satíricas. Denevi tratará de explicar las causas del fracaso social y político analizando los comportamientos y las conductas del individuo. De allí que en la novela de 1985 se anuncie, como motivo estructural, que el argentino padece de una enfermedad endémica: el “manuelismo”¹⁴.

A treinta años de distancia del ingreso de Denevi en la literatura argentina su narrativa explota los recursos que ha venido ensayando, sobre todo a partir de 1966 con la aparición de sus *Falsificaciones*, y que en esta década contribuyen a otorgar una fisonomía particular a sus textos. Son ejercicios literarios de interpretación política, matizados por la estética incongruente de la parodia, tanto cómica como grotesca y motivados, en gran medida, por la efervescencia en cuanto a lo ideológico que caracterizó al campo literario en esa época.

¹⁴ “Un libro o, más bien, una palabra le trastornó los planes. El libro se titula ‘Repertorio de argentinismos’, de un tal José Sorbello y la palabra es manuelismo. Buscó la palabra fiaca, que había oído varias veces y que lo intrigaba. Leyó: ‘Fiaca: desgano menos físico que espiritual, que no hay que confundir con la haraganería. La fiaca es un desapego por la realidad y proviene del manuelismo [v]’. Buscó el vocablo manuelismo, leyó: ‘Manuelismo: parónimo o parodia de aneurisma. Designa una enfermedad mental endémica entre los habitantes de Buenos Aires. Sus manifestaciones consisten en la mitologización del pasado, en la negación del presente y en la afirmación apodíctica [sic] de un futuro utópico’. Cfr. Manuel de Historia, de Ramón Civedé. Sidney experimentó un ligero sobresalto de felicidad. Los tres síntomas del manuelismo coincidían con su diagnóstico sobre las causas de la desaparición de Argentina como estado independiente” [Denevi 1985: 13-14].

6. Los noventa: legado y balance

En *El amor es un pájaro rebelde* (1993) Denevi agrega cuentos que fueron apareciendo en la sección “Cultura” del diario *La Nación*. Compuestas con el mismo estilo, las narraciones abordan nuevamente los recurrentes tópicos que acompañaron su prosa a lo largo de las cuatro décadas de producción. Nos referimos, puntualmente, a la desolación causada por el amor no correspondido, a la imposibilidad de comunicación ‘transparente’ entre los personajes, a la soledad existencial que aquellas provocan, entre otras causas, a la noche y a la presencia de la música como posibilidad supra-lingüística de comunión.

Luego de una etapa de análisis y reflexión acerca de las características nacionales los cuentos escritos durante la primera mitad de los noventa dan cuenta de una transformación económica y social que podríamos asociar como síntomas de las políticas del neoliberalismo vigente. Por ejemplo, la imagen de una aristocracia venida a menos es motivo estructural en “La danza de Olaf”, correlato irónico en “Le martyre d’un pauvre enfant” y característica distintiva en “Eine Kleine Nachtmusik”. En la primera de las narraciones la señora Antonuzzi, tras haberse enterado por un aviso clasificado, se propone negociar el precio de un piano Gaveau de media cola con una familia de “copete” que andaba “ahora” de capa caída. La adinerada familia francesa de Eugène Manuel –“Le martyre d’un pauvre enfant”– lo mantiene apartado de todo lo que fuese argentino para que no se malcriara en contacto con los “salvajes”, actitud que ilustra una de las tendencias características en los noventa: la reclusión de las clases acomodadas en barrios privados. Las hermanas von Wels –“Eine Kleine Nachtmusik”– habitaban el séptimo piso de un edificio que antes estaba ocupado por familias de posición acomodada y “después, uno tras otro, los departamentos fueron alquilados a agentes de Bolsa, a empresas financieras, a

despachantes de aduana” [Denevi 1993: 97]. El espacio urbano va mutando de manera acelerada y la ciudad es un tránsito en el que “todo el mundo está de paso”. El paisaje que Henriette y Lepoldina veían desde su balcón, así lo hiperboliza porque “lo que tenían delante de los ojos era una ciudad sin población estable: Retiro, la Plaza Británica, el Hotel Sheraton, las torres de Las Catalinas Norte, el puerto y, al fondo, el río” [1993: 98].

Ante un panorama de marcada vertiginosidad, las costumbres, los hábitos y el mobiliario del pasado se conservan en la nostalgia que caracteriza a los personajes y en el apego que manifiestan por los objetos que portan una significación emotiva particular, pero que han de entrar en una negociación, quizás dialéctica, con la mercantilización del presente. No obstante, las actitudes y conductas de los actores en los que se enfoca la narración se encargan de salvaguardar, sobre todo, el mandato del parecer resuelto en términos de ostentar. De este modo, Miss Maggie Sills –“¡Happy birthday, miss Maggie!”–, una modesta profesora de inglés que era igualita en apariencia y modos a la reina madre de Inglaterra, hace de la vanidad un claustro que la aleja del comportamiento mundano por cuarenta inútiles años. Lo mismo, el pequeño infante, disfrazado con una camisa de seda blanca vainillada, pantalones cortos de terciopelo negro, medias negras hasta arriba de las rodillas y zapatos de charol sus inclinaciones fetichistas y homosexuales. Aroma del Piombo –“La danza de Olaf”–, en su vejez desaprendida, reconoce su falta de talento artístico por más que certificados, diplomas y fotografías la presenten como una gran pianista. Situados dentro de estas coordenadas existenciales, los personajes especulan, desean y proyectan pero se sumergen en una inacción que es producto de la sospecha infundada, la mirada ajena y el resguardo de la costumbre.

Mofándose de las represiones que la cultura occidental impuso sobre el sexo y su práctica, *El jardín de las delicias* (1992)

reescribirá los mitos de la tradición grecolatina transformándolos en objetos satíricos y mordaces. De manera nada inocente, el foco de interés de los últimos “ejercicios de escritura menor” está dirigido al modo en que los dioses del Olimpo satisfacen sus deseos sexuales, desacralizando, en esta redacción, prácticas y representaciones. Sin embargo, es en *Nuestra Señora de la Noche* (1997) donde Denevi explota *in extenso* el recurso de la sexualidad y le imprime un tratamiento estilístico singular, articulando características de la tendencia del neobarroc[s]o que, en el campo literario argentino, remite a escritores como Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher¹⁵, por citar dos ejemplos representativos que funcionen como embrague contextual.

En esta última novela, la multiplicidad de voces alternas pasa a formar una parte constitutiva del discurso literario y adquiere la visibilidad que antes era obliterada por estrategias –tanto textuales como discursivas– de enmascaramiento, como la sustitución de identidades, el ocultamiento, el travestismo lingüístico y la extravagancia. El espacio que, en su escritura temprana, ocuparan aquellos recursos es reemplazado por la manifestación explícita de una sexualidad diferente del binomio masculino/femenino. Tal emergencia se presenta con una hiperbólica ornamentación de estímulos y recursos, pero aún determinada por el sino de la soledad. De igual manera,

¹⁵ Para entender la tendencia del neobarroc(s) extraemos un pasaje de la anti-definición que Néstor Perlongher propone en el ensayo “Caribe Transplantino” de 1992, texto que integra su *Prosa plebeya*: “A diferencia del barroco del Siglo de Oro, el barroco contemporáneo carece de un suelo literario homogéneo donde montar el entretejido de sus minas. Producto de cierto despedazamiento del realismo, paralelo al desgaste del ‘realismo mágico’ y de lo ‘real maravilloso’, la eclosión de una variedad de escrituras instrumentales más o menos transparentes dispersa en el desierto los adueros de los estilos cristalinos [...] no es una vanguardia, y ni siquiera un movimiento, sino sólo la huella deletérea de un flujo literal que envuelve aquel movimiento común de la lengua española que tiene sus matices en el Caribe (musicalidad, gracia, alambique, artificio, picaresca, que convierten al barroco en una propuesta –todo para convencer, dice Severo Sarduy) y que tiene sus diferentes matices en el Río de la Plata (¿racionalismo, ironía, ingenio, nostalgia, escepticismo, psicologismo?)” [99-100].

ingresan en este espectro personajes olvidados por el día y cobijados por la noche.

Conclusiones

La dualidad es una característica que atraviesa vida y obra de Marco Denevi. Mientras que, por un lado, nos brinda la imagen pulcra y políticamente correcta de un escritor de aspiraciones pequeñoburguesas, por otro, nos enfrentamos con un espía que, al mejor estilo voyerista, se regocija al ir al encuentro de individuos alejados de las normas del comportamiento 'decoroso'. Asimismo, mientras se deleita con las manifestaciones artísticas predominantemente clásicas y preciosistas, se mofa de las convenciones y desacraliza el 'aura' instituido para regurgitar un producto híbrido y mixturado de evaluaciones ideológicas. También, mientras aspira al reconocimiento se recluye del medio y hace del ostracismo su lugar. De manera más o menos explícita en la ficción, tales contradicciones caracterizan tanto a personajes como a situaciones.

En líneas generales su escritura es la manifestación de un simulacro que intenta hacer creer que el texto no media en la representación de lo 'real', empleando para tal fin los recursos de la oralidad literaria y del simplismo narrativo. El resultado es la materialización discursiva del entramado de voces que circula en el segmento de lo social que la focalización recorta, con la actitud declarada de presentar el texto como un escenario en el que se dramatizan la polifonía y la heterogeneidad de las relaciones intersubjetivas que encuentran en la palabra su vehículo inmediato. De este modo, estudiar en conjunto la narrativa de Marco Denevi requiere 'correrse' de algunos lugares comunes en los que la crítica literaria subordinó su obra. La falta de respeto a los límites genéricos y el cuestionamiento a la manera monolítica de

significar el contexto, acercan su escritura a la corriente estética de la posmodernidad. Precisamente a este núcleo significativo se enfoca el análisis de Cristina Piña, al que habría que añadirle la reflexión acerca del carácter imprevisible del comportamiento humano, la dualidad entre el ser y el parecer, el humor generado por la incongruencia entre aspiración y efectividad y la imposibilidad en el reconocimiento del otro, de uno mismo y de lo circundante. Complementariamente y debido al procedimiento de escribir como si estuviera hablando y su contraparte, hablar como si estuviera escribiendo, la transparencia del texto, como mensaje, se logra por la codificación literaria de la oralidad.

La asepsia que la literatura deneviana mostró durante la dictadura militar y la posición distante que mantuvo tanto con los discursos oficiales como con los “insurgentes” demandan del Estado –representante de una sociedad neutral y unitaria– neutralidad y unitarismo a la vez que configure una memoria ‘integradora’ que prevenga a esa sociedad de los males que la punzaron en los setenta. Denevi no se detiene en cuestionar los hechos represivos por parte del Estado, sino que se preocupa por solucionar los problemas que le impiden mantener la forma republicana. Lejos de interpretar la insurgencia armada como un proceso revolucionario, su pensamiento aviene con el de esa franja social que celebró el Proceso de Reorganización Nacional. Así, la institucionalidad unida al igualitarismo resumiría la fórmula para el progreso social y las fallas para la concreción del ideal republicano abstracto de democracia deben ser entendidas psicológica y antropológicamente como deficiencias intelectuales de la clase política.

En los ochenta, en cambio, se puede reconocer en los textos una fuerte simbiosis entre ironía, sátira y parodia que apunta a dos blancos de manera simultánea: el intra y el extra texto. En cuanto al primero de los planos, es fácil reconocer tanto en la *Enciclopedia secreta de una familia argentina* como en *Manuel*

de historia el registro con tintes paródicos de géneros y subgéneros del discurso literario, como el drama, el monólogo, el discurso epistolar, la fábula, el aforismo, la crónica y el poema, entre otros. Por otro lado, el diseño de personajes y caracteres que se imbrican de manera férrea con los estereotipos, es presentado con elementos cómicos, por irónicos y satíricos. La presencia del contexto cobra especial significación en este tipo de manifestación discursiva: durante los años de la transición democrática los discursos paródicos tuvieron gran auge, al punto tal que se transforman en el ‘nuevo verosímil’ [De Diego: 200]. En los noventa, en cambio, su escritura se transforma en el bacanal de las pasiones, en la política del exceso y del individualismo, propios de una sociedad neoliberal.

Denevi quizás haya cometido el error de crear una literatura hipertrofiada de elementos. Sus obras son la búsqueda constante de un estilo, de un género o de una forma que dieran cuenta de la complejidad del lenguaje cotidiano. De allí su incursión en el cine y la televisión, en el sainete y el teatro para leer, en el poema y la fábula. Anclado en la prosa, específicamente en el cuento y la minificción –las novelas muestran ciertas fallas en su composición– resuelve su inquietud en los silencios, las sugerencias, la ambigüedad y el doble sentido con los que construye los enunciados. Es en el rumor, en lo no dicho y en las especulaciones donde se encuentra ese elemento residual que le otorga un sentido social a su narrativa. Quizás el simplismo de sus textos haya devaluado su imagen ante el lector; quizás su ideología crítica, insidiosa y contradictoria haya molestado al mundo intelectual; quizás su timidez y su inseguridad hayan contribuido a su autoexclusión del campo literario. Sea como fuere son factores que operaron desde ‘afuera’ sobre los textos. Mientras tanto

sus textos valen tanto por lo que dicen, como por lo que registran o insinúan* .

Bibliografía

- ADAMOVSKY, EZEQUIEL. 2009. *Historia de la clase media argentina*. Buenos Aires: Planeta.
- AMORES, ANA LÍA. 2006. *Manual de lectura argentina: Hacia una teoría de la lectura*. Buenos Aires: Corregidor.
- AMOSY, RUTH; HERSCHBERG PIERROT, ANNE. 2010. *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba.
- AVELLANEDA, ANDRÉS. 1983. *El habla de la ideología: Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Sudamericana.
- . 2003. "Recordando con ira: estrategias ideológicas y ficcionales argentinas a fin de siglo". *Revista Iberoamericana*, LXIX, 202: 119-135.
- BAJTIN, MIJAIL. 1989. "La palabra en la novela". *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.
- BARCIA, PEDRO LUIS. 1994. "Estudio preliminar, notas y vocabulario". Denevi, Marco, *Noche de duelo, casa de muerto*. Buenos Aires: Huemul. 5-9
- BERG, WALTER BRUNO. 1999. "Apuntes para un estudio de la oralidad en la literatura argentina". Berg, Walter Bruno; Schäffauer, Markus Klauss, eds. *Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX*. Tübingen: Gunter Narr Verlag. 9-120.
- CASTELLINO, MARTA ELENA. 1986. "Marco Denevi: los disfraces del narrador". *Revista de Literaturas Modernas*, 19: 211-237.
- CONTORNO, Nº 5-6 Y Nº 7-8. (1955-1956). 2007. *Edición facsimilar*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- COSTA, RICARDO; MOZEJKO, DANUTA. 2001. "El discurso como espacio de gestión de competencias". En línea: www.sincronia.cucsh.udg.mx
- DE DIEGO, JOSÉ LUIS. 2003. *Campo intelectual y literario en la Argentina (1970-1986)*. En línea: fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/.../.pdf

* Inicio de evaluación: 29 ago. 2015. Fecha de aceptación: 29 dic. 2015.

- DELANEY, JUAN JOSÉ. 2006. *Marco Denevi y la sacra ceremonia de la escritura*. Buenos Aires: Corregidor.
- DELLEPIANE, ÁNGELA. 1968. "La novela argentina desde 1950 a 1965". *Revista Iberoamericana*, XXXIV, 66, jul.-dic.: 237-282
- DENEVI, MARCO. 1966. *Un pequeño café*. Buenos Aires: Calatayud Editor.
- . 1973. *Hierba de cielo*. Buenos Aires: Corregidor.
- . 1974a [1955]. *Rosaura a las diez*. Buenos Aires: Huemul.
- . 1974b. *Salón de lectura*. Buenos Aires: Huemul.
- . 1975. *Los locos y los cuerdos*. Buenos Aires: Huemul.
- . 1977. *Reunión de desaparecidos*. Buenos Aires: Macondo.
- . 1979. *Parque de diversiones II*. Buenos Aires: Macondo.
- . 1980 [1972]. *Asesinos de los días de fiesta*. Buenos Aires: El Ateneo.
- . 1982a. *Araminta o el poder*. Buenos Aires: Crea.
- . 1982b. "Mi primer libro". Entrevista. *Clarín*, Buenos Aires, 1982, 7 oct.: "Cultura y Nación", 5.
- . 1984. "Confidencia". Entrevista. *Revista Gente*, Buenos Aires, 11 oct.: 23.
- . 1985. *Manuel de historia*. Buenos Aires: Corregidor.
- . 1986. *Enciclopedia secreta de una familia argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- . 1987. *Obras completas*. Buenos Aires: Corregidor.
- . 1989. *La República de Trapalanda*. Buenos Aires: Corregidor.
- . 1990. *Música de amor perdido*. Buenos Aires: Corregidor.
- . 1992. *El jardín de las delicias*. Buenos Aires: Corregidor.
- . 1993. *El amor es un pájaro rebelde*. Buenos Aires: Corregidor.
- . 1997. *Nuestra señora de la noche*. Buenos Aires: Corregidor.
- HEREDIA, PABLO. 2012. *Las multitudes ululantes*. Córdoba: Babel.
- JAURETCHE, ARTURO. 2008. *El medio pelo en la sociedad argentina* (Obras Completas, 3). Buenos Aires: Corregidor.
- KULAWIK, KRYSZTOF. 2009. *Travestismo lingüístico: El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*. Verveut: Iberoamericana.
- OROZCO, OLGA. 1979. *Mutaciones de la realidad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- PELLANDA, JUAN CARLOS. 1995. *Conversaciones con Marco Denevi, ese desconocido*. Buenos Aires: Corregidor.

- PERLONGHER, NÉSTOR. 2008. *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Colihue.
- PIÑA, CRISTINA. 1983a. "La narrativa argentina de los años setenta y ochenta". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 517-519: 121-138.
- . 1983b. "Marco Denevi: la soledad y sus disfraces". *Ensayos de crítica literaria*. Buenos Aires: Editorial Belgrano. 311-417.
- . 2004. "Las articulaciones silenciadas: Borges-Denevi y la escritura posmoderna en la Argentina". *Actas del 2º Congreso Internacional CELEHIS*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata. En línea: <http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2004/actas/mesas.htm>
- POLETTI, SYRIA. 1983. "El lenguaje de Marco Denevi". *Denevi 1987*. II, 9-15.
- PORTANTIERO, JUAN CARLOS. 2011. *Realismo y realidad en la literatura argentina*. Buenos Aires: Eudeba.
- SARLO, BEATRIZ. 1983. "Literatura y política". *Punto de Vista*, 19: 8-11.
- SARTRE, JEAN PAUL. 1950. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.
- URIEN BERRI, JORGE. 1986. "Marco Denevi, un enciclopedista en el país de la utopía". Entrevista. *La Nación*, Buenos Aires, 4 may, "Suplemento Cultura":1.
- VÁZQUEZ, MARÍA ESTHER. 1985. "El escritor y la libertad de expresión". Entrevista. *La Nación*, Buenos Aires, 31 mar.: 4º secc., 4-5.
- . 1986. "La enciclopedia, un piano, un reloj y el nombre". *La Nación*, Buenos Aires, 4 dic.: 6.

LA EVOLUCIÓN ESTRUCTURAL EN LAS *CRÓNICAS DEL ÁNGEL GRIS*, DE ALEJANDRO DOLINA

*Structure Evolution in Crónicas del Ángel Gris, by Alejandro
Dolina*

Carolina Rita CRUZ

U. Nacional de Cuyo
carolinac77@hotmail.com

Resumen

En este artículo se analiza la estructuración de la materia narrativa en las dos versiones (primera y definitiva) de las *Crónicas del Ángel Gris*, de Alejandro Dolina, con el propósito de develar las inquietudes y los principios estéticos que la motivan. Mediante el análisis narratológico y la hermenéutica mítica, la autora pretende demostrar la filiación de las *Crónicas* con el relato mítico tradicional, a la vez que propone interpretar los cambios estructurales de la obra como una positiva evolución de Dolina como narrador y como artista.

Palabras claves: Alejandro Dolina, análisis narratológico, estructura, literatura argentina contemporánea.

Abstract

This paper analyzes the structure of both versions (first and definitive) of *Crónicas del Ángel Gris*, by Alejandro Dolina, in order to reveal the aesthetic principles that motivates it. Helped by narratologic analysis and mythic hermeneutics, the author tries to prove the bonds between *Crónicas* and traditional mythic stories; at the same time, she interprets the structure changes as a positive evolution of Dolina as a narrator and an artist.

Keywords: Alejandro Dolina, narratologic analysis, structure, contemporary argentine literature.

Introducción¹

Cuando en 1996 Alejandro Dolina reescribe las *Crónicas del Ángel Gris* introduce (entre otras modificaciones significativas) un cambio estructural caracterizado por la multiplicación de niveles narrativos; en otras palabras, el autor sustituye la estructura lineal de la primera versión (1988) por una estructura enmarcada que otorga cohesión y dinamismo a la historia, genera intriga y la dota de un final sorpresivo. Con esto no estamos afirmando que la estructura de la primera versión carezca de interés y significado: de hecho, uno de nuestros objetivos es demostrar su vinculación con los repertorios míticos clásicos y la consiguiente reivindicación del valor gnoseológico del mito [Eliade]. Para cumplir este cometido recurrimos a los estudios de Carlos García Gual, quien destaca la importancia del relato mítico como fundamento de la realidad y la cultura de la sociedad en la que se origina.

Otros propósitos de este artículo son identificar los núcleos significativos de las *Crónicas* y señalar las diferencias estructurales que surgen del cotejo de ambas versiones de la obra, para lo cual nos servimos del ya clásico análisis narratológico de Gérard Genette. Confiamos en que nuestra búsqueda de los principios que rigen la organización de la materia narrativa revele la profunda maduración estética del autor y su preocupación formal y estilística de convertir sus relatos en vehículo de ideas, pero también en escritos artísticos que movilicen tanto estética como intelectualmente.

¹ En el presente número, continuamos el artículo "Reescritura y maduración artística: Las versiones de las *Crónicas del Ángel Gris*, de Alejandro Dolina", publicado en el n° 1 del vol. 45 de esta misma revista.

1. La versión primitiva de las *Crónicas*: estructura lineal y repertorios míticos

Las mitologías de las grandes civilizaciones antiguas se componen de fragmentos, son complejas tramas de historias convergentes y divergentes que la memoria y la imaginación de innumerables generaciones de hombres contribuyeron a perpetuar. Griega, romana, egipcia, china o escandinava, todas las mitologías están hermanadas por su misteriosa vitalidad y por el hecho de sostener un mundo ordenado de eventos y personajes con su densa red de historias entrelazadas. Carlos García Gual aplica estos criterios estructuralistas en su estudio sobre la mitología griega:

La significación de un personaje mítico está fijada por referencia al conjunto de relatos que constituyen la mitología. Cada uno es como una pieza del tablero y su actuación depende de esa posición y de ese valor asignado en el juego mitológico. Las relaciones de parentesco, las oposiciones y las referencias que se forman dentro de este sistema son lo que define a cada personaje, dentro de esa estructura simbólica que representa la mitología entera [29].

Para crear el mundo de las *Crónicas del Ángel Gris*, para fundar la mitología del barrio de Flores, Dolina emuló esa red sin principio ni final y la puso en manos de un ser poderoso, el cronista, encargado de transmitir por escrito un saber colectivo que tiende a la desaparición. Casi todas las crónicas contienen expresiones como esta: “todos sabemos las cosas que se cuentan sobre el barrio del Ángel Gris”, expresiones que refuerzan la impresión de que nos encontramos ante un conjunto de mitos, por todos conocidos y aceptados.

Una vez más recurrimos a las palabras de García Gual, para quien la pervivencia de un repertorio mítico es el sustento de una determinada cosmovisión:

Al funcionar como creencias colectivas, como un repertorio de relatos sabidos por la comunidad, vinculan a ésta con su tradición y fundan una unanimidad de saber, que transmite una cierta imagen del mundo, previa a los saberes racionales y a las técnicas y ciencias. Un mito está, por lo tanto, inserto en un entramado mítico; es una pieza en el sistema que forma una mitología [27].

Atentos a estas precisiones podemos sugerir que la estructura de la primera versión de las *Crónicas* no se rige por principios organizativos como la cronología o la evolución de los caracteres: se rige por la sucesión de relatos, que tiende a generar un efecto acumulativo similar al de un repertorio mitológico. Los cuarenta y nueve capítulos funcionan como piezas de un gran mosaico en el que hay puntos de contacto y previsible lagunas:

Cien veces se ha dicho que casi todos los libros de Flores se han perdido. Los pocos textos que aún pueden conseguirse corresponden a breves fragmentos citados de segunda mano o a melancólicos retazos de páginas salvadas de catástrofes desconocidas [Dolina 1988: 105].

La información omitida, lejos de atentar contra la armonía del conjunto, la garantiza puesto que la exhaustividad constructiva en un sistema mítico sería impensable. Las ventajas artísticas de la omisión son advertidas por el mismo cronista:

Tal vez las bibliotecas del Ángel Gris se fundaron ya incendiadas o saqueadas. Gracias a tan sabia medida, los volúmenes faltantes pueden imaginarse a capricho. Todas las posibilidades artísticas y científicas caben en ellos. En realidad, la aparición de un libro perdido es siempre un engaño [105].

Intentaremos un veloz recorrido por ese mosaico de historias en busca de sus temas, núcleos significativos y aglutinantes de la obra.

En el primer capítulo de las *Crónicas del Ángel Gris*, “El reparto de sueños en el barrio de Flores”, aparece la figura tutelar del barrio dedicada a su tarea principal, la de repartir sueños entre los vecinos. El Ángel Gris es un ser sobrenatural ante el cual se puede adoptar dos posturas: o se cree en él o no se cree. El cronista documenta ambas opciones y alista en el primer bando a la gran mayoría de los habitantes de Flores, mientras que el segundo está representado por los Refutadores de Leyendas, racionalistas combativos que se esfuerzan en demostrar la inexistencia del Ángel. Más allá de los testimonios candorosos y de los cuestionamientos prolijos –igualmente candorosos– hay una verdad incontrovertible: todos los hombres sueñan, sean o no vecinos de Flores, y el sentido que le otorguen a esa vida alternativa y misteriosa del sueño siempre va a depender, en última instancia, de sus íntimas convicciones e incertidumbres, de sus anhelos y necesidades: “Y los Hombres Sensibles soñarán que un Ángel los acaricia con sus alas y los Refutadores de Leyendas soñarán que están despiertos y que los ángeles no existen” [17].

En esta primera crónica se delimita el área de influencia del Ángel Gris y se presentan algunos rasgos que distinguen a los hombres de Flores de sus adversarios, por lo general oriundos del vecino barrio de Villa del Parque. La segunda crónica, “Los Narradores de Historias”, informa acerca de estos curiosos personajes, verdaderos responsables de difundir en el barrio relatos de toda índole, “entreveros amorosos, leyendas diabólicas, fabulitas arrabaleras o simples cuentos zafados” [19]. En el mundo mítico que Dolina se propone crear, los Narradores de Historias desempeñan el papel de aedos que garantizan con la memoria la difusión oral de los relatos míticos.

El cronista recupera para el lector algunas de las historias que han sobrevivido a los Narradores e inaugura la práctica que va a romper la linealidad de las *Crónicas*, la intercalación de textos. A la vez, establece la distancia temporal que lo separa de los hechos narrados: “nosotros, sin pedir contribución alguna, obsequiaremos a nuestros seguidores con una pequeña colección de relatos que la muchachada del Ángel Gris conoció en los años dorados del barrio de Flores” [19]. En ocasiones el cronista violenta la lejanía del *illud tempus* aportando precisiones cronológicas o comentando la vigencia de algunas instituciones del barrio.

Como puede verse, la labor del cronista consiste en acopiar información proveniente de diversas fuentes para dar noticia ni más ni menos que de una civilización desaparecida, perdida en un pasado difuso. Lejos de ser un barrio ordinario, Flores adquiere contornos míticos gracias a este diligente historiador que lo puebla de entidades benéficas y maléficas, de héroes y de monstruos, de horrores y maravillas. La seriedad de sus esfuerzos y la meticulosidad de sus indagaciones muchas veces chocan con la modestia de sus hallazgos, no solo porque debe conformarse con la consulta de documentos precarios, sino también porque la materia misma con la que trabaja tiene un prestigio muy cuestionable:

Todas las noches a las dos, en una esquina de la calle Sanabria, lejos de los poderes del Ángel Gris, aparecen las sirenas de Santa Rita. Se trata de criaturas de perversa belleza, mitad princesas y mitad milongueras [21];

Los artistas del barrio son visitados a veces por un gato barcino que los ayuda en su creación, o redondamente les ordena obras a su antojo.

La intervención de este animal no es para nada beneficiosa. Sea por un criterio estético equivocado o

por pura malevolencia, ocurre que el gato inspira creaciones lamentables [109].

Algunas crónicas reconstruyen minuciosamente la geografía del barrio perdido y llaman la atención sobre los prodigios que escondía, como –por ejemplo– las tituladas “Cinco leyendas”, “El Atlas secreto de Flores”, “El catálogo de Horrores” e “Historias de animales”; otras recogen datos referidos al Ángel Gris y otros seres sobrenaturales, entre ellas “Literaturas del Ángel Gris”, “Historias de aparecidos”, “Pactos diabólicos en Flores” y “Transformaciones: algunas historias y una teoría”.

La mayoría de las crónicas, sin embargo, está dedicada al elemento humano del barrio, en el cual se destacan los Hombre Sensibles: sistemáticamente el interés del cronista se dirige a ellos para presentarlos como los promotores e instigadores de las gestas más recordadas en el vecindario. El temperamento, las costumbres, el ideario ético y estético de los muchachos del Ángel Gris (como también se los llama) se van perfilando en el transcurso de capítulos como “El Corso Triste de la calle Caracas”, “El descanso de los Hombres Sensibles”, “La magia en Flores”, “Niños, libros y lecturas”, “La Academia de Humor en Flores”, “La Sociedad de los Trabajos Difíciles”, “Elogio de la renuncia”, “La decadencia de la amistad” y “Elogio del fracaso”. Caracteriza a estos hombres una radical perplejidad ante los misterios de la vida y una beligerancia romántica contra lo fatal e ineludible: la muerte. El polígrafo Manuel Mandeb, el poeta Jorge Allen, el músico Ives Castagnino y el jugador Bernardo Salzman tienen solamente una certeza:

La mala suerte perseguía a los Hombres Sensibles y siempre ocurría lo malo, lo desatinado y lo deforme, en lugar de lo hermoso y lo bueno.

De esta melancólica situación nació la empresa más grande acometida por los muchachos del Ángel Gris: la lucha contra el destino. Desde luego esa lucha asumió

formas muy diferentes y se libró en distintos campos: en el amor, en el arte, en el juego, en la aventura, en el pensamiento, en los corazones [95].

En cada uno de esos ámbitos van a buscar respuestas y a ensayar la inmortalidad, por más que sepan que ante el enemigo descomunal que han elegido solo los espera la derrota. Para ellos lo importante no es el resultado, sino la búsqueda; allí donde los Refutadores de Leyendas encuentran seguridad, los Hombres Sensibles se inquietan, lo que para aquellos resulta trivial, para estos se convierte en la razón de la existencia. Amor, arte, conocimiento: en Flores todos los hombres buscan lo mismo, pero con distintos recursos. A menudo surgen en las *Crónicas* personajes que dirigen sus esfuerzos por caminos demenciales y tratan, por ejemplo, de convertir el fútbol o los reportajes en disciplinas artísticas o aspiran a la nobleza del que renuncia, del que sufre, del que solo acomete lo difícil para no tener que deberle nada a un mundo que le resulta hostil y antipático.

A veces con ternura, a veces con ironía o resuelto sarcasmo, el cronista relata las historias de esas búsquedas, búsqueda del amor², búsqueda del conocimiento³, búsqueda del arte⁴. Y algo más persiguen los Hombres de Flores para burlar la muerte: la recuperación de lo que el tiempo se ha llevado. Para ellos la memoria mantiene vivas las cosas queridas y es por ello que el gran tema de las *Crónicas* es la búsqueda de lo perdido, como

² “Balada de la Primera Novia”, “Historias de amor”, “Balada del amor imposible”, “La Conspiración de las Mujeres Hermosas”, “Los amantes desconocidos”.

³ “Los Hombres Sensibles, los Refutadores de Leyendas y los Reyes Magos”, “Los Reveladores de Secretos”, “Historia de la Nueva Historia”, “La ciencia en Flores”, “La Feria del libro en Flores”, “Claves, jeroglíficos y emblemas”, “Refutación de los viajes”, “El psicoanálisis en Flores”.

⁴ “Arte en colaboración”, “El contestador de reportajes”, “Las payadas en Flores”, “Los Libretistas del Mundo”, “El ballet en el barrio de Flores”, “El arte de la impostura”, “El club de los Falsificadores”, “Apuntes del Fútbol en Flores”, “Cómo reconocer a un artista”, “Gómez, Re, el transformador del tango”, “El cine en el barrio de Flores”, “La presentación de libros”.

queda reflejado en “El recuerdo y el olvido en el barrio de Flores”, “Táctica y estrategia de la escondida”, “La decadencia de la bolita” y “Refutación del regreso”.

La recurrencia de estos temas contribuye, en cierto modo, a la cohesión del entramado mítico de las *Crónicas del Ángel Gris*, pero es sin duda la voz concertadora del cronista la que garantiza la unidad de este conjunto porque, como dijimos anteriormente, está investido de un gran poder y representa, en palabras de García Gual, un “profesional de la memoria”:

Pero, junto a esa circulación familiar y colectiva, en cada sociedad suele haber unos individuos especialmente dotados o privilegiados para asumir la tarea específica de referir esos relatos tradicionales. Son los sabios de la tribu, los más versados en el arte de narrar, los profesionales de la memoria o la escritura, quienes están designados habitualmente para tan ardua labor [30].

Si, como ya sugerimos, los Narradores de Historias son modernos aedos o rapsodas que difunden oralmente los mitos de Flores, el cronista cumple con fijar por escrito esos relatos, tarea que, según García Gual, entraña un gran peligro: “la fijación y recogida en un repertorio escrito del acervo que la memoria colectiva transmitía oralmente significa una quiebra en la tradición. No sólo es el fin de la palabra viva como base del recuerdo, sino el comienzo de la crítica y de la disolución de lo mítico” [32].

El hecho de que la escritura despoje a la “palabra viva” de su poder constituye una amenaza para la labor misma del cronista, quien mientras narra oscila entre el escepticismo y la convicción. En una de las crónicas, la amenaza de la escritura cumple efectivamente con despojar al personaje de su don sobrenatural, aunque el narrador consiga hábilmente endilgar esa culpa al lector a través de la metalepsis:

“Volarás, Luciano, pero cuida que quienes lo sepan no escriban nunca tu historia. Cuando alguien la lea, tu poder cesará definitivamente”. Esto explica que las hazañas de Luciano sólo se hayan transmitido en forma oral. Ninguno de los literatos de Flores lo menciona jamás. Gracias a ello Luciano habrá seguido volando hasta el día de hoy, lector impío, en que tus ojos curiosos acaban de desbarrancarlo para siempre [Dolina 1988: 43].

La organización de la materia narrativa y el protagonismo concedido a la voz narradora son, en nuestra opinión, artificios narrativos que buscan filiar las *Crónicas del Ángel Gris* con la tradición del relato mítico. El origen periodístico de los relatos que componen la obra puede haber contribuido a la elección de esta estructura lineal de efecto acumulativo, aunque no podemos afirmar que exista una relación causal y directa entre ambos. Dolina ha sabido aprovechar estéticamente muchas de las condiciones que le imponía la participación habitual en *Humor Registrado*; otras exigencias de la publicación periódica, sin embargo, han dejado una huella negativa y han puesto de manifiesto ciertas inconsistencias inaceptables en especies narrativas de ejecución más prolija como el cuento o incluso la novela. La eliminación de la brecha temporal que en las revistas separaba una crónica de otra, por ejemplo, pone en evidencia defectos compositivos que pasan inadvertidos para el lector de una revista quincenal. Tal es el caso de repetir con mínimas variaciones una misma reflexión en distintas crónicas:

Es cierto que las tortugas no traicionan. Pero su lealtad no es hija de una moral acrisolada, sino de su ingenio modesto que les impide concebir, planear y ejecutar una traición” [135];

Tal vez sea cierto que los perros no traicionan. Pero esto no es en realidad una virtud del animal. Ocurre,

simplemente, que la módica organización mental del perro le impide realizar procesos tan complicados como una estafa. Es decir: los perros no pueden traicionarnos, por la misma razón que no les permite escribir novelas [204];

También, cuando da por conocido a un personaje que jamás ha sido mencionado, al menos no en las crónicas escogidas para formar parte del libro:

El viejo proyecto de Héctor Scarpa –ya mencionado otras veces en estas notas– consistía en establecer un día, una hora exacta, un instante preciso en que todos los habitantes del mundo silbaran a las estrellas para indicar su disconformidad con el universo [216].

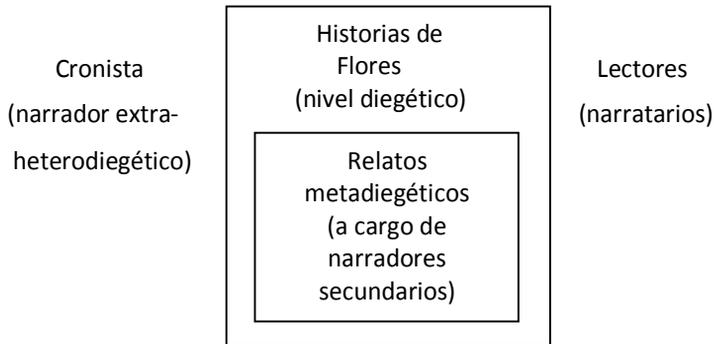
Riesgos de darle una existencia perdurable a textos destinados a la dispersión y el olvido: el autor los ha previsto al asegurar que “insistir con las torpezas descubiertas es un acto de terquedad, corregirlas es un disimulo, ineficaz casi siempre” [13] y espera que el lector sea benevolente con esta primera incursión en la literatura que conserva, como imborrables marcas de nacimiento, las huellas de su aparición en revistas humorísticas ya desaparecidas.

De todas maneras, las mínimas inconsistencias que hemos señalado no malogran la eficaz emulación de un repertorio mítico. Opinamos que la estructura de la primera versión de las *Crónicas* se asemeja a un entramado mítico compuesto por numerosos relatos vinculados entre sí por la recurrencia de personajes, temas y situaciones que son alternativamente traídos a un primer plano o dejados a la sombra por el cronista, personaje narrador que asume aun mayor protagonismo en la nueva versión de la obra.

2. La versión definitiva de las *Crónicas*: Tamas Dorkas y la misión del cronista

La historia de Tamas Dorkas, el Caminante, se suma a las *Crónicas* en 1996 y, como ya dijimos, modifica notablemente su estructura porque le aporta una trama abarcadora, un nuevo nivel diegético al que quedan subordinados los capítulos originales.

Si simplificamos mediante un esquema la situación narrativa que se plantea en la primera versión de las *Crónicas*, podemos sugerir que el cronista es un narrador extra-heterodiegético que relata y comenta las historias de Flores (de las que, por supuesto, él no participa) e incluso incorpora a su narración relatos metadiegéticos que atribuye a narradores secundarios:



Debemos aclarar que los “narradores secundarios” a los que nos referimos no son personajes a los que el narrador-cronista les ceda la palabra, sino que constituyen textos (o fragmentos de textos) que se incorporan al relato primario como transcripciones o reseñas realizadas por ese narrador omnipresente que se asegura de marcar el discurso ajeno por medio de la mención de sus fuentes. Proponemos un ejemplo: en el capítulo 4, “Literaturas del Ángel Gris”, el cronista recopila una serie de escritos en los que algunos “escritores oscuros” de

Flores mencionan a la misteriosa entidad. Uno de ellos es Luncheon Ticket, “Seudónimo anglófilo que utilizaba el doctor Pelagio Faggioli para escribir novelas policiales” [1988: 34]. El breve cuento de Faggioli es un divertido *pastiche* del género detectivesco, y comienza así:

Los seis que se siguen

Harry, el ladrón simpático, estaba cercado. Los seis detectives más ilustres del mundo estaban en la ciudad, convocados para darle caza. Philo Vance, J. G. Reeder, Ellery Queen Philip Marlowe, Sherlock Colmes y el padre Brown pronto empezarían el trabajo.

Sin embargo, el Ángel Gris de Brooklyn acudió en su ayuda [1988: 35].

En ocasiones, este artificio de la cita textual y rigurosa se torna ambiguo por la maliciosa intervención del narrador, quien con sus palabras genera dudas acerca de la integridad del discurso que transcribe y también acerca de la misma procedencia de ese discurso. Ofrecemos un ejemplo en el que cabe preguntarse: ¿Quién pronunció efectivamente estas palabras, Manuel Mandeb, sus oyentes o el cronista?

El primer fruto que se recuerda de estas inquietudes fue la memorable conferencia en el cine San Martín, pronunciada por el polígrafo Manuel Mandeb.

Su título fue *De las mujeres mejor no hay que hablar* y vale la pena transcribir algunos párrafos conservados en la dudosa memoria de supuestos asistentes.

Nadie puede negar el poder diabólico de la belleza. Se trata en realidad de una fuerza mucha más irresistible que la del dinero o la prepotencia [1988: 185].

Como podemos observar, en la transposición de discursos ajenos se mantiene deliberadamente la ambigüedad para garantizar la revelación sorpresiva que depara el final reformulado de las *Crónicas*.

En la nueva versión, la historia del cronista y de Dorkas se convierte en el marco, en el nuevo nivel diegético al que se subordinan las historias de Flores como relatos metadieгéticos que, como ya dijimos, en oportunidades contienen a su vez relatos a cargo de narradores secundarios. En este esquema modificado el cronista interviene en la historia como personaje (por lo que podemos considerarlo intradieгético) pero continúa –en apariencia– solo relatando las viejas historias del barrio de Flores, de las que él no ha participado, por lo que aún se encuentra en situación heterodieгética respecto de ellas. Tamas Dorkas, por su parte, es el narratario velado de la narración, ya que es quien saca provecho de ella:



Describiremos en detalle la situación narrativa en la que se involucra, como personaje, el cronista. La aparición repentina de Dorkas en la calle Bacacay da inicio a la historia, tal como lo vaticinaba la irónica “Advertencia” del autor:

Mi encuentro con Tamas Dorkas, el caminante, me hizo abrigar la esperanza de una reaparición de Manuel Mandeb en las calles de Flores. Pero el polígrafo no compareció. De cualquier modo creo que no hice mal en agregar esta historia a las ya existentes [1996: 39-40].

Aunque no exista ninguna indicación al respecto, se sobreentiende que es el antiguo narrador de las *Crónicas* quien

se ve interpelado por el inquieto personaje y recibe, sin solicitarlas, las explicaciones de su curioso comportamiento:

–Espere... Si quiere decirme algo, dígamelo del todo... Deténgase, por favor.

–Ese es el punto... No puedo detenerme. Y no es una metáfora. Quiero decir que me resulta enteramente imposible dejar de caminar [41].

Dorkas ha sido hechizado por una bruja decidida a castigar sus hábitos de seducción y debe cumplir con cinco encargos para revertir la maldición:

–Primero: una copa del licor del recuerdo... Segundo: localizar una de las entradas del infierno... Tercero: conseguir la cigarrera de níquel que garantiza el amor de las mujeres... Cuarto: encontrar a alguien que ame a la bruja más que yo... Quinto: estrechar la mano de Manuel Mandeb [43].

El narrador lo deja ir sin prestarle demasiada atención y no sospecha premeditación en este primer encuentro. El caminante, sin embargo, intuye (o sabe) más de lo que dice: “No se preocupe, estoy acostumbrado. Siempre sucede lo mismo. Ya nos encontraremos: algo me dice que usted va a ayudarme” [43].

Concluido este capítulo introductorio el lector se reencuentra con los siete primeros capítulos de las *Crónicas*. El último de esta serie es “El recuerdo y el olvido en el barrio de Flores”, en el que se plantea la causa principal de discordia entre los Hombres Sensibles y los Amigos del Olvido:

Una rama radicalizada de los Amigos del Olvido declara que los recuerdos no sólo son tristes sino también falsos.

“Jamás recuerda uno las cosas tal cual fueron”, declaman. De modo que para esta gente, los recuerdos

son especies de sueños y los sueños no merecen sino el desprecio.

Mientras tanto, los Hombres Sensibles tienen decidido que sólo los sueños y los recuerdos son auténticos, ante la falsedad engañosa de lo que llamamos el presente y la realidad [81].

Comentaremos someramente esta crónica para poner de relieve el dato diegético que posibilita el enlace con la historia del marco no solo en este caso, sino también en las restantes apariciones de Tamas Dorkas.

Las conductas que describe el cronista revelan que olvidar o recordar, más que hábitos o tendencias son para los hombres de Flores actitudes vitales respaldadas por una seria convicción:

Pero también ocurre que estos espíritus atorrantes odian la muerte y sospechan que lo que se olvida, se muere.

Por eso no es raro encontrar en los atardeceres de la calle Artigas a los muchachos sombríos memorizando versos murgueros, recordando la formación de Boca en 1955 o repitiendo en voz baja la lista de asistencia del colegio secundario.

Están rescatando cosas de la muerte. A su manera, son salvadores [79].

A los Amigos del Olvido estas terribles premoniciones acerca del poder destructivo del olvido no los inquietan porque la expectativa constante y optimista de lo por venir los libera de remordimientos y preocupaciones relacionados con el pasado. Incluso cuentan con un estimulante recreativo:

En su larga lucha contra el recuerdo y la memoria, los Amigos del Olvido han desarrollado interesantes estrategias. Pero, sin ninguna duda, su más importante hallazgo fue el Licor del Olvido, un cordial de existencia

incierta que –según parece– tiene la virtud de abolir el pasado en quien lo toma [82].

Como contraofensiva, “los Hombres Sensibles alcanzaron a destilar el Vino del Recuerdo, cuyos efectos son –como ya se sospechará– opuestos a los del licor” [82].

El cronista que refiere esta historia ha bebido de ambas copas y teme que, como reza el dicho popular, lo que mate sea la mezcla, cuyos efectos “se traducen en oscuras añoranzas de lo que vendrá, en olvidos de lo que nunca fue y en un sabor amargo y dulce que hace llorar” [83].

Esta certera descripción del mecanismo falible de la memoria está seguida de una reflexión melancólica, pero igualmente cierta:

Poco cuesta imaginar cuál será el fin de esta lucha entre olvido y memoria. Los Hombres Sensibles de Flores están derrotados. De nada les valdrá oponerse a la muerte, porque la muerte llegará de todos modos.

De nada servirá su pasión por la memoria, pues toda memoria es perecedera. Y –en definitiva– el tiempo es el mejor aliado de los amigos del Olvido [83].

Hacia el final, el cronista toma abierto partido por los cultores del recuerdo: “Pero es obligación de todos nosotros hacer un poco de fuerza por los muchachos de Flores, para que su derrota sea más honrosa. Recordemos, recordemos todo el tiempo. No olvidemos nada” [83]. De esta forma asume plenamente su misión en el relato, que consiste en rescatar con el misterioso poder de la palabra todo aquello que el olvido amenaza de muerte.

Cuando aparece de nuevo, Dorkas está bebiendo el licor del recuerdo. La primera prueba, entonces, está cumplida, lo que ratifica la eficacia del acto de narrar: “Usted me ayudó a hacer el primer milagro, que es el más difícil. En verdad es el único

milagro. Una vez que uno camina sobre las aguas, ya nada resulta imposible” [85].

El verdadero milagro es la creación verbal; con solo mencionar los objetos el cronista les da realidad, porque es dueño de la palabra fundante, como advierte Marta Castellino respecto de otros “narradores poderosos”: “proferir la palabra tiene entonces un valor fundante, análogo al *fiat* divino: es capaz de instaurar un mundo, de animar y dar vida, de salvar de la inevitable caducidad” [69].

No obstante su poder, el narrador no ha debido hacer sacrificios para que Dorkas cumpliera con su primer encargo, no ha debido pagar un alto precio por su acto creador. Esta gratuidad es inadmisibles para quien ya es personaje en un mundo en el que sólo el sufrimiento ennoblece y fructifica:

Sucede –tal vez– que el arte necesita nostalgia. No se puede ser artista si no se ha perdido algo. Los poemas de amor satisfecho aparecen como una compadrada de mercaderes afortunados. Por eso los poetas de Flores buscaban el desengaño, porque pensaban que cerca de él andaba el verso perfecto [Dolina 1996: 105].

Quizás por eso, la concreción de las pruebas faltantes va a exigir un mayor compromiso por su parte y dependerá de su corazón: solo al convertirse en un enamorado el cronista alcanzará la estatura heroica que el escepticismo y la indolencia le estaban negando. Si el arte verdadero surge de una pérdida, de una carencia, de un dolor, el artista verdadero tiene que atravesar el infierno en busca de sus palabras. Tamas Dorkas lo acompaña hasta las mismas puertas, porque ha encontrado una de las entradas infernales que se mencionan en el capítulo 16, “El Atlas Secreto de Flores”:

El Atlas Secreto registra cuatro entradas del infierno en el barrio de Flores.

La primera estaba en el sótano del bar La Perla de Flores.

La segunda era la puerta del ropero que tenía en su habitación el ruso Salzman.

La tercera era cambiada todas las noches y podía reconocerse por una marca diabólica dibujada con tiza violeta.

La cuarta era el escote de Claudia Berterame, dama que todas las noches lo abría de par en par, causando la perdición de los muchachos arremetedores [127].

El narrador sigue dando muestras de incredulidad, a pesar del entusiasmo de Dorkas y de la contundencia con que el caminante defiende la fe poética que se precisa para aceptar milagros:

–Me extraña que un hombre como usted no comprenda que los milagros se cumplen de un modo misterioso, poético, simbólico. Quien no tenga fe poética, nunca verá un milagro, ni aunque se lo hagan delante de las narices.

–Salga de ahí con las alegorías. Uno quiere ser inmortal y tratan de contentarlo con el recuerdo que dejará en los otros. Uno quiere volar y le hablan de pensamientos espirituales. Uno quiere conversar con los muertos y debe conformarse soñando con su abuelo [129].

Finalmente, la segunda prueba se cumple cuando al abrirse las puertas del infierno (en una casa de la calle Bogotá) el cronista reconoce a su morador:

–Tenga mucho cuidado...

–Es solamente una mina.

–Si tiene valor, mírela de cerca.

Crucé la calle. La mujer ya caminaba hacia el norte. Me puse a su lado. Ella se detuvo bruscamente y me miró. Era el diablo [130].

El tercer encargo, que consistía en obtener una cigarrera mágica, se concreta durante una noche de carnaval, distante solo tres capítulos de la anterior aparición del caminante. La cigarrera de níquel que garantiza el amor de todas las mujeres es uno de los objetos prodigiosos que se describen en la crónica 20, “La magia en Flores”, y acarrea una sombría maldición:

Así, cada nuevo titular se hacía cargo de la cigarrera y también del amor de docenas de mujeres, muchas de ellas insoportables. Nada cuesta imaginar que este amuleto fue bajando de precio, hasta que llegó el momento en que nadie lo quería ni regalado. Su último dueño, un pobre muchacho de la calle Condarco, se mató en 1960 [143].

Tamas Dorkas, que la consiguió “en la calle Condarco, por supuesto” [148], no teme su influjo nefasto, lo mismo que el cronista, quien debe ver marchar al caminante junto con la señorita que, hacía sólo instantes, lo acompañaba a él. De todas maneras, el despecho de su encandilada pareja apenas interfiere con el recuerdo de la mujer de la calle Bogotá: “Debo confesar que estaba obsesionado con aquella hembra. No podía pensar en otra cosa. Mis amigos me evitaban. Había dejado mi trabajo. Me había enamorado del modo más ruin” [147].

Luego de una larga interrupción de la historia-marco, reaparece el narrador para referir los tristes pormenores de su relación con María, la mujer diabólica de la calle Bogotá:

Ella advirtió inmediatamente que tenía poder sobre mí. Y encontró solaz ejerciéndolo.

Solía indagar con fervor la naturaleza de mis sentimientos, empujándome a la confesión.

Fingía dudar de mi sinceridad y me obligaba a la promesa y al juramento.

Entonces, cuando yo esperaba la revelación de su amor, cuando yo creía que iba a besarme, me hablaba de otros hombres o de asuntos sin importancia o se iba [303].

Desesperado, humillado, vencido, recibe la brutal revelación de Tamas Dorkas:

–Ya está. El cuarto milagro está cumplido. Encontré a un hombre que ama a la hechicera más que yo.

–¿Y quién es ese estúpido?

–Usted [304].

La “Refutación del regreso”, que en la versión de 1988 era el capítulo final de las *Crónicas*, aborda nuevamente el problema que obsesionaba a los Hombres Sensibles y convertía sus vidas en búsquedas eternas de lo inalcanzable, tal como lo expone Manuel Mandeb, citado por el cronista:

¿Por qué no puede uno estar en varios lugares al mismo tiempo? ¿Qué es esto de no poder volver al pasado ni visitar el futuro? ¿Por qué no es posible extraer de las premisas de la razón las consecuencias que a uno se le antojen?

Ah, la libertad... la libertad sin tiempo, ni espacio, ni lógica. La libertad de vivir todas las vidas, de estar en todas partes, de recorrer las edades. ¿Qué dicen a esto los libertarios sin fronteras? [1996: 326].

Vivir en la sucesión, resignarse a la caducidad, estar confinado en la carne, son limitaciones que definen la irrenunciable condición humana y que han sido denunciadas por las palabras de Mandeb. El cronista no resiste la tentación de hacer una confidencia y de ofrecer, como cierre de sus reflexiones, su propia concepción del paraíso, que coincide justamente con el regreso que nos está vedado:

Quien les escribe ha soñado muchas veces este episodio:

Camino por la calle Urquiza, en Caseros. Soy como ahora, un grandulón melancólico. Pero descubro que no estoy en el presente sino en los primeros años de la década del 50. Llego ante la casa que lleva el número 68 y toco el timbre. Al rato sale a recibirme un nene mugriento y desconfiado. Soy yo mismo. Abrazo emocionado al chico. Desde adentro oigo la voz del abuelo que pregunta:

–¿Quién es, Negro?

Nunca he podido imaginar que algo mejor pueda ocurrirme [327].

En este paraíso unamuniano, construido con recuerdos vencedores del tiempo y de la muerte, la voz del abuelo ha sido el vehículo de una trasgresión diegética porque, si bien es evocada por el cronista, está interpelando sin lugar a dudas al “Negro” Dolina, que siempre guarda en su memoria la entrañable figura de su abuelo Jerónimo Colombo (y de hecho lo menciona entre sus “Colaboradores involuntarios”, original paratexto incorporado en la versión de 1996).

Esta trasgresión apenas insinuada gana intensidad en “El caminante (VI)” –último capítulo de la nueva versión– y termina desbaratando la compacta superposición de máscaras con las que el cronista había disimulado su identidad. María, la hechicera, ha rechazado definitivamente al narrador, que debe resignarse a seguir viviendo con la pena de un amor que nunca fue:

Inventé un tiempo de plenitud que nunca existió. Me obligué a suponer que María me amaba pero se resistía a admitirlo, en virtud de vaya a saber qué jarabes psicológicos. Se me puso en la cabeza que era buena.

Puse en plural sensaciones que fueron solamente mías [1996: 329].

El caminante, por su parte, no parece haber corrido mejor suerte: “Una madrugada de octubre, volví a encontrarme con Dorkas. Marchaba, cosa infrecuente, con paso fatigado. Me dio la mano a la pasada [329]. Este último dato –el rápido apretón de manos– indica que todas las pruebas han sido cumplidas, porque el caminante conoce el secreto mejor guardado por el narrador-cronista:

–Usted no me engaña. En este barrio todos conocen las historias de Mandeb, pero nadie lo ha visto jamás. Usted es Manuel Mandeb. Usted es Jorge Allen. Usted es Salzman y Castagnino. Usted quisiera ser filósofo, ser poeta, ser músico, ser jugador, pero apenas si se atreve a contar historias, dándose aires de no creerlas del todo [330].

De esta forma se descubre que el narrador que habíamos supuesto heterodiegético es, en realidad, homodiegético; es Scheherazade confesando haber vivido cada una de las aventuras de sus *Mil y una noches*. Aún más, si recordamos el desliz metaléptico del capítulo anterior, “Refutación del regreso”, es Homero reconociendo que las penurias de Ulises fueron en realidad las suyas: en las *Crónicas del Ángel Gris* el cronista es todos los personajes y todos los personajes son –de alguna manera– Alejandro Dolina.

Nuestro extenso comentario ha intentado describir el funcionamiento de una estructura meticulosamente concertada para reflejar las hondas inquietudes que se plantean en las *Crónicas del Ángel Gris*, relacionadas con la dolorosa finitud del hombre y el poder inmortalizador de la memoria y de la palabra. La instauración de un marco narrativo no destruye el entramado mítico de la primera versión sino que lo integra en un hábil juego de voces enmascaradas y de

identidades veladas hasta último momento. La historia que presenta el nuevo nivel diegético le ha dado relevancia efectiva al acto de narrar, puesto que la labor del narrador ha consistido en reavivar historias, en darles nueva vida. El escepticismo que ha caracterizado a este personaje que “apenas si se atreve a contar historias, dándose aires de no creerlas del todo” [1996: 330] no implica una desvalorización sarcástica, una negación última de la fe en la palabra creadora, aunque Tamas Dorkas se encargue, con un gesto inapelable, de denunciar la precariedad de los milagros operados por la palabra:

–Hay algo que usted debe saber: todos estamos condenados a un hechizo cósmico. El universo es irremediablemente fugitivo. Nadie puede detenerse. Salvo que usted sea tan estúpido como para creer que detenerse es esto.

Y se plantó, firme como una estatua, delante de mí [1996: 330].

Conclusiones

En nuestra opinión, el cambio más importante que presenta la versión corregida y aumentada de las *Crónicas del Ángel Gris* es el reemplazo de la estructura lineal por una estructura enmarcada. La incorporación de un nuevo nivel diegético tiene un impacto directo en la estructura interna de la obra y contribuye a acentuar su valor simbólico, al tiempo que inviste al narrador de un rol clave para el desarrollo de la historia, puesto que su labor consiste en reavivar y construir con sus palabras un universo simbólico cargado de inquietud trascendente. La figura del Caminante, por su parte, relativiza la eficacia de esa labor, puesto que, como el resto de los hombres, no puede liberarse de la condena del tiempo y de la incertidumbre.

Todo esto nos conduce a la red temática de las *Crónicas*, organizada en torno a un núcleo significativo y vertebrador: la conciencia humana de la mortalidad o, como la llama el autor – citando a Miguel de Unamuno– “el sentimiento trágico de la vida”. La historia del mítico barrio de Flores y de sus héroes, los Hombres Sensibles, representa una respuesta artística ante esa preocupación; la certeza de la muerte y la angustia frente al irremediable paso del tiempo convierten a los personajes de la obra en seres beligerantes que, con sus conductas, ponen de manifiesto la cosmovisión del hombre que vive en agonía y que ensaya distintas formas de inmortalidad para no caer en la desesperación y en la disolución racional. La base de esa cosmovisión es la revaloración de los modos más intuitivos de relacionarse con la realidad sensible y suprasensible, en oposición al acercamiento empírico y lógico que impone la razón. Entendemos que desde esta perspectiva encuentra justificación y se comprende mejor el culto devoto del arte, del amor, del sueño y de la aventura que caracteriza a los personajes de las *Crónicas*. En consonancia con estos planteos, observamos que la temática y la estructura de la obra proponen una reivindicación del pensamiento y del comportamiento míticos, en cuanto el accionar de los personajes –principalmente el del narrador– se orienta a recuperar, mediante la memoria vivificadora, un tiempo primordial y paradisiaco, a salvo de la corrupción*.

* Inicio de evaluación: 11 mar. 2015. Fecha de aceptación: 1 jun. 2015.

Bibliografía

- CASTELLINO, MARTA. 1997-1998. "Imaginario bíblico y mítica pagana en la narrativa de Abelardo Arias". *Piedra y Canto: Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, 5: 41-78.
- DOLINA, ALEJANDRO. [1988] 1995. *Crónicas del Ángel Gris*. 27° ed. Buenos Aires: La Urraca.
- . [1996] 2008. *Crónicas del Ángel Gris*. Ed. corregida y aumentada, ilustrada por Hermenegildo Sábat. Buenos Aires: Colihue.
- ELIADE, MIRCEA. 1961. *Mitos, sueños y misterios*. Trad. Lysandro Galtier. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.
- GARCÍA GUAL, CARLOS. 1998. *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza.
- GENETTE, GÉRARD. 1993. *Ficción y dicción*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen.

LA COMPLEJIZACIÓN DEL MITO: SU SUBVERSIÓN EN *JASÓN DE ALEMANIA*, DE JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

*The Complexity of the Myth:
Its Subversion in *Jasón de Alemania*, by Javier Roberto González*

María Silvina DELBUENO

U. Nacional de La Plata-U. Nacional del Centro PBA
silvinadelbueno@yahoo.com.ar

Resumen

Estudiar la figura de Medea desde la perspectiva de la tradición literaria en el siglo XXI, podría parecer una intención desmesurada. Sin embargo, los mitos griegos vuelven a nosotros, perviven sueltos o trabados en múltiples relatos, y se prestan a ser recontados, aludidos y manipulados por la literatura una y otra vez [García Gual: 183-94]. Es el caso de las apropiaciones de las que ha sido objeto el mito de Medea, a propósito del cual se replantea la dialéctica entre el mundo masculino y el mundo femenino en la literatura argentina, como una manera de significar y resignificar el mundo antiguo. En la obra motivo de nuestro análisis, González ha puesto de manifiesto la intención de lograr en su entramado, un subtexto arquetípico radicado en “las noches” que identifica a Medea con diversos monstruos míticos y a Jasón, con los respectivos héroes. Es a la luz de este subtexto que debería leerse la dialéctica Medea-Jasón desde coordenadas espacio-temporales perfectamente definidas en la Argentina de los márgenes, de las orillas, y desde la fragmentación del mito griego, tratado de manera sugerente y, sin lugar a dudas, enteramente innovadora.

Palabras claves: Medea, mito, subversión, complejización.

Abstract

Studying the figure of Medea from the perspective of the literary tradition in the XXI Century, might seem an excessive intention. Nevertheless, the Greek myths come back to us, endure loose or locked in multiple tales and lead to be retold, alluded and manipulated by literature over and over again. It is the case of the appropriations that Medea's myth has been object to, on which the dialectics between the male world and the female world is reconsidered in the Argentine literature, as a way to signify and resignify the ancient world. In this work, González has revealed the intention to achieve in its framework, an archetypical subtext based in "the nights" that identifies Medea with diverse mythical monsters, and Jason with the respective heroes. It is in the light of this subtext that the Medea-Jason dialectics should be read from space-temporal coordinates perfectly defined in the Argentina of the edges, of the banks and from the fragmentation of the suggestive Greek myth and doubtlessly entirely innovative.

Keywords: Medea, myth, subversion, complexity.

Introducción

El mito, basamento ineludible de la esfera trágica, es una realidad cultural extremadamente compleja, que puede abordarse e interpretarse en perspectivas múltiples y complementarias [Eliade: 20]. En este sentido, la tragedia argentina de Javier Roberto González¹, parece sumirnos en una lectura del todo diferente a la materia de nuestro análisis, el

¹ Javier Roberto González nació en Buenos Aires en 1964. Se graduó como Doctor en Letras en 1995. Actualmente ha sido designado como decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina. Es investigador del Conicet y Director del Departamento de Letras de la UCA, donde se desempeña además como Profesor Titular de Literatura Española Medieval, Profesor Adjunto de Historia de la Lengua Española y Director del Centro de Estudios de Literatura Comparada. Es autor, entre casi un centenar de trabajos de investigación, de los libros: *Patagonia-patagones: orígenes novelescos del nombre* (1999), *Cirongilo de Tracia de Bernardo de Vargas: Guía de lectura* (2000) y la edición de este mismo libro de caballerías (2004), ambos editados por el Centro de Estudios Cervantinos de Alcalá de Henares; *Plegaria y profecía: Formas del discurso religioso en Gonzalo de Berceo* (2008), y *Los Milagros de Berceo: alegoría, alabanza, cosmos* (2013, en prensa). En 1994 obtuvo el Premio Nacional de Teatro Argentores por su obra: *La declaración de Electra*.

mito clásico de Medea; una lectura, que en cierta medida subvierte magistralmente el límite de lo previsible para un lector sujeto a las versiones más canónicas de dicho mito. El presente trabajo se encuentra inscripto en el marco de la literatura comparada que, como define Susan Bassnett: “is that comparative literature involves the study of texts across cultures, that it is interdisciplinary and that it is concerned with patterns of connection in literatures across both time and space” [“Introduction”]. La obra de González está adherida a un lenguaje contextualizado en el arrabal, y su autor delinea personajes trágicos en su cotidianeidad², insertos en un microcosmos vedado, sórdido, y sujetos a la pasiva inanición. Son solo dos los personajes: la madre, Medea, y el hijo, Jasón; ambos habitan el espacio que se circunscribe al interior de la casa. En dicho espacio la tarea materna se reduce al ámbito de la cocina, mientras que el hijo, en ese mismo espacio, pasa las horas en la ejecución del bandoneón, instrumento foráneo que trae la reminiscencia paterna, siempre ausente y con el que delimita la constitución de todos los espacios de la obra. En este sentido señala Biglieri [2013] que un lugar es un espacio marcado por una presencia humana y por eso se dice que tiempo y espacio son inseparables: el espacio no es un objeto, sino un proceso social que se desarrolla en una duración temporal.

Estructuralmente la pieza está constituida en tres actos, divididos en ocho amaneceres y siete noches, cuyo accionar transcurre en la ciudad de Buenos Aires hacia el año mil novecientos cincuenta, durante el gobierno de Juan Domingo Perón³, contextualizado en breves alusiones extra-escénicas.

² Dubatti distingue seis nuevos rasgos en el campo teatral argentino actual, provenientes de las nuevas coordenadas del “posmodernismo” [1999: 9-24].

³ Perón, Juan Domingo (1895-1974). Fundador del Partido Peronista. Presidente de la República durante los períodos 1946-1952, 1952-1955 y 1973-1974. El autor ha manifestado que esta tragedia exige una lectura histórico-política [González y Delbuena]. El primer peronismo es un momento clave de *αναγνώρισις* de la Argentina que se descubre americana. Medea es la

Ya desde el inicio nos llama la atención el epígrafe extractado de la tragedia *Medea* de Séneca con la que este autor argentino toma un punto de partida, una referencia, hasta llegar a demarcar un sesgo escriturario, tan auténtico como propio.⁴ Dicho epígrafe porta el enclave de una visión, la de la acción criminal desde una perspectiva híbrida: paterna y materna. A partir de ella y, desde los distintos tópicos que la alinean, será analizada esta *Medea*.

El bandoneón: instrumento vertebrador de la obra

Desde el Acto Primero, “*in matre*”, y en los apartados escénicos, nos hallamos inmersos en el ámbito porteño del arrabal, aquejado por las notas de un bandoneón. La milonga y el tango pueblan toda la obra, desde un primer momento y, como preludio de lo que vendrá: “Pobre mi madre querida”, de Betinotti. La ambientación escénica general constata la pobreza y el deterioro, a excepción de “una ostentosa cama matrimonial tallada en nobilísima madera, con su dosel y sus finos cortinados grises”⁵, indicio que será resuelto a posteriori.

Ya lejos de hallarnos con la consabida relación conyugal, los personajes: Medea (setenta y pico) y Jasón (cincuentón)

Argentina, es “la Patria”, y por eso Jasón, el hijo, debe irremediabilmente caer vencido por su Madre.

⁴ “*Scelus est lason genitor et maius scelus Medea Mater*” (¡El crimen es su padre, Jasón, y mayor crimen es su madre, Medea!). Séneca (2001: vv. 933-34).

⁵ El objeto cama nos retrotrae al canto 23 de *Odisea* de Homero, en el que transcurre la escena del reconocimiento entre los esposos, en la enunciación de Odiseo: “Después corté el ramaje de aquel olivo de alargadas hojas; pulí con el bronce su tronco desde la raíz, haciéndolo diestra y hábilmente; lo enderecé por medio de un nivel para convertirlo en pie de la cama, y lo taladré todo con un barrenado. Comenzando por este pie, fui haciendo y pulimentando la cama hasta terminarla; la adorné con oro, plata y marfil; y extendí en su parte interior unas vistosas correas de piel de buey, teñidas de púrpura. Tal es la señal que te doy” [vv. 195-200]. Igualmente Biglieri señala: “Pero en esta progresión reino-ciudad-casa-cámara falta mencionar aún el ámbito más íntimo de todos estos círculos concéntricos, el lecho conyugal: Jasón abandona el que comparte con Hipsípila y de él echa a Medea a favor de una nueva esposa [...]. Para Medea, pues, en virtud del abandono en que la deja su marido, el lecho y la casa se asocian indisolublemente con la idea de exclusión” [2005: 141-142].

forman la dupla: madre e hijo. Entonces el mito será resemantizado por González, será subvertido de sus cánones tradicionales y a partir de él, el autor instaurará un nuevo punto de partida. La relación filial empieza a urdir el atisbo de una complejización en la que la función materna se delinea opresiva y, frente a la cual, el hijo parece estar cautivo y falto de voluntad: “Pero ya que te pasás la vida prendido al bandoneón, podrías hacerme un tango que fuera tuyo. Tuyo para mí... Vos y yo nos bastamos” [González: 3].

Esta relación podría encuadrarse a partir de la declarada ausencia paterna, ausencia que deviene presencia en la iteración del recuerdo, ya que el hijo repite el nombre del padre en su enunciación para confusión de la mujer, en los momentos en los que su realidad se fracciona e incurre en una alucinación intermitente. Quizá por ello la titulación de esta tragedia, en la que el protagonismo se sostiene en la apoyatura del hombre, del padre, del extranjero, y no de la mujer.

Sin embargo, esta Medea conserva de la tragedia clásica, en particular de la latina, los rasgos de una mujer imperativa, acostumbrada a ordenar y a ser obedecida, que se evidencia, en un primer momento, en el tratamiento diferencial en el uso del ‘usted’, entre madre e hijo, usual para la época, aunque luego, en el transcurso de la acción, se irá diluyendo hasta llegar al voseo.

Ahora bien, es el bandoneón un instrumento vertebrador en la obra ya que, por un lado, delimita y ensambla los espacios constitutivos en la conformación de un tríptico: procedente de Europa del Centro, llegó junto a los inmigrantes a los suburbios del Río de la Plata en los que se incorporó frente al ámbito de la pampa, lejano al contacto con el mundo urbano⁶; es decir,

⁶ Respecto de la ciudad puerto de Buenos Aires, Sarlo afirma: “En los años treinta se construyen, sobre Buenos Aires, algunos mitos fuertemente políticos: la metáfora de la ciudad-puerto, por ejemplo vaciando como una voraz máquina centrípeta al resto de un país sacrificado a los intereses de su litoral urbano” [26].

Europa Central-Río de la Plata-la pampa⁷. Por otro lado, podría determinar el simbolismo en la posesión de un preciado vellocino en una versión muy diferente de la mítica. Posesión casualmente heredada con la que el hijo, a un tiempo evoca y trae al presente la figura paterna, magníficamente idealizada por esa misma ausencia. Son los acordes disonantes de ese bandoneón, los que llevarán al hijo al intento fallido de recuperar los rastros del padre.

La imbricación de los espacios en la obra

Varios estudiosos consolidan la dimensión del espacio en tres perspectivas. Por ello podemos visualizar: el espacio percibido: espacio objetivo, real, concreto, físico, material; el espacio concebido: espacio subjetivo, abstracto, geométrico, mental, imaginado; y el espacio vivido: espacio social, histórico, político [Tuan: 214; Lefebvre: 48-49; Soja: 60-70 y 74-82; y Biglieri 2013: 2]. Estos tres espacios delimitan el accionar de los personajes, especialmente de Medea.

En un primer momento, si tenemos en cuenta la espacialidad en la que aparecen madre e hijo, estos se hallan inmersos en el ámbito urbano fronterizo, el del arrabal, pero a su vez las reminiscencias del pasado nos retrotraen al ámbito rural, el de la estancia, en donde se produjo el encuentro entre Jasón y Medea. Dicen los personajes:

Medea: –Donde yo nací teníamos un mar de tierra, parejita y húmeda, para perderse la vista.

⁷ Las alusiones a este instrumento están dadas por el propio autor, en la voz del hijo: “El bandoneón lo inventaron los alemanes a mediados del siglo pasado, hace más o menos cien años” [3].

Jasón: –Donde yo nací no. Tenemos un río, y un puerto repleto de gentes que todos los días llegan para hacernos la Patria [18]⁸.

El paradigma que comienza a urdirse: ciudad-campo, civilización y barbarie, de esta manera queda definido. Pero si ahondamos un poco más, ya desde ese mismo *racconto*, el autor esboza otra dimensión espacial: la de otra tierra extranjera, la Alemania de Jasón Strahl⁹. Una tierra extraña que reaparece en la voz de Medea onírica: “Cuando llegan los hombres del norte, cuando vienen los hombres del mar” [26].

Entonces y, a modo de espacio-macro, los personajes parecen escindir-se por sus cualidades identitarias entre la tierra argentina de Medea, en la que es una semi-extranjera ya que pertenece al campo y no a la ciudad; y la tierra europea de Jasón, un verdadero extranjero. Tal situación nos trae, en inversión de espejo, los ecos de la tragedia de Eurípides en la que Medea era una extranjera colquidense, y Jasón, si bien era un griego, al estar en unión con la bárbara, padecía su misma condición.

El tópico de extranjería que le es propio a la mujer desde las tragedias clásicas y en las reescrituras occidentales, en esta obra ha declinado hacia el hombre, no ya un argonauta, sino en la sinécdoque de uno de tantos inmigrantes embarcados con destino a América¹⁰.

⁸ Esta enunciación podría concatenarse intertextualmente con el poema “Fundación mítica de Buenos Aires”, de Jorge Luis Borges, en sus dos primeros versos: “¿Y fue por ese río de sueñera y de barro / que las proas vinieron a fundarme la patria?” [84].

⁹ En diálogo con el autor, nos ha referido que ha tomado de la lengua alemana el apellido de Jasón, “Strahl”, equivalente a ‘rayo’, esto es, el principio masculino-activo que fecunda la tierra pasiva que adquiere significación en la protagonista, pues se trata de oponer la tierra a la luz, lo receptivo uterino a lo fálico.

¹⁰ Durante el siglo XIX dos son las etapas en las grandes migraciones. Entre 1820 y 1870 los principales países *expulsores* fueron Gran Bretaña y Alemania, y el principal estado receptor, los Estados Unidos, seguido, a gran distancia por Canadá, Australia y Nueva Zelanda. Por otra parte, entre 1870 y 1913 se sumaron como estados “expulsores” Rusia, Italia y España, y se incorporaron a los países receptores la Argentina y el sur de Brasil. La masa inmigratoria

Mientras tanto Medea pertenece al campo y la ciudad que habita en el presente de la tragedia le es extraña. Por ello quizá, la reclusión voluntaria se manifiesta no solo en el encierro de una cocina, sino también en la semipenumbra permanente en la que desea estar sumida¹¹; es decir, actúa como una extranjera en su propia tierra. Mejor aún, es una apátrida, una mestiza que no conoció a su madre, y el maltrato es todo lo que recuerda del padre:

Jasón: –¿Nunca tuvo el impulso de volver a ver a su padre?

Medea: –Era un viejo del diablo. A mí no me quería. No me dejaba que lo llamara tata cuando había gente. Le hice un favor escapándome.

Jasón: –Con toda seguridad su padre debió ser un antiguo fortinero de la línea de frontera. Después de la conquista del desierto, muchos de esos milicos recibieron grandes parcelas de la tierra ganada a los indios. Así fueron formándose muchas estancias.

Medea: –Yo nací en ese campo y no me moví de ahí hasta que tu padre me sacó.

Jasón: –Su madre debió de ser india.

Medea: –No la conocí.

Jasón: –Tiene rasgos bastante aindiados, usted. Su padre debió de entretenerse con algunas indias, mientras levantaba la estancia.

Medea: –Había varias como yo, pero algunas se fueron yendo, y otras murieron. Las tres o cuatro que quedamos dormíamos juntas, no podíamos llamarlo tata

alcanzó de manera notable nuestro país, aunque la gran oleada llegó a la Argentina recién luego de 1880. Nicolás Avellaneda (1874-1880) y Julio Argentino Roca (1880-1886, 1898-1904) fueron los presidentes que dieron gran impulso a la inmigración. De esta manera se ha forjado la Patria que, en definición de González [3]: “Esto es la Patria: un pedazo de Europa aquerenciado en la Pampa”.

¹¹ Sarlo afirma: “La calle es la prueba del cambio” [33] y justamente la mujer Medea no quiere experimentar el cambio, pues según su parecer, equivaldría a la pérdida del hijo.

delante de la gente, y entre nosotras nos odiábamos. Después, poco antes de escaparme, un verano llegó su mujer de Buenos Aires, con dos o tres hijas ya grandes. El tata me prohibió acercármeles. Eran más blancas que leche cuajada, y andaban siempre como en puntitas de pie. Entonces le dije a tu padre: “Cuando me lleves a Buenos Aires me vas a comprar una cama grande y pesada, igualita a la del libro. Tiene que tener techo y cortinas, y bordados, también [8].

En la reproducción de este diálogo evidenciamos varios elementos de análisis. En primer lugar, la génesis de Medea, mestiza e hija ilegítima¹², como tantas otras que corrieron su misma suerte, que desconoce su origen materno en tanto que el padre seguramente ha sido un capataz de estancia.

En segundo lugar, la ausencia materna es una constante que elabora el autor clásico griego y, a partir de él, han sido resignificadas las *Medea* del mundo occidental.

Por otra parte, esta mujer está muy lejos de erigirse en la princesa de la Cólquide euripídea. Su estirpe genealógica es producto de un ilícito, el que cíclicamente se inscribe en su propia historia y, a su vez, su situación es rayana a la inferioridad que trae aparejada su condición de servilismo. Por esta misma condición se vertebran dos ejes: el primero, el autóctono, el que evidencia el comportamiento emotivo de Medea entre los de su entorno, el resto de las hijas; y el segundo, el marginal, el que evidencia frente al otro social, frente a la esposa e hijas legítimas del fortinero a las que no se puede acercar. La marginalidad de la protagonista de González pareciera constatarse tanto por la condición de legitimidad o no, e igualmente podríamos subsumir la marginalidad en un doble espectro: desde el interior y en movimiento centrífugo

¹² Biglieri alude a la triple condición de Medea: liminalidad, marginalidad e inferioridad [2005: 88].

hacia el exterior. Es decir, le es prohibitiva la enunciación de “tata” frente a los de su mismo ámbito rural, esos otros desconocidos y, mayormente aún, frente a las mujeres procedentes del ámbito urbano.

Como consecuencia de la marginalización interior-exterior que padece esta Medea, surge la resolución del indicio, la referencialidad que semiotiza el objeto, convirtiéndose en un signo cargado de significado y que deviene, como ya lo hemos explicado anteriormente, en la obtención de un lecho matrimonial ostentosamente decorado, único objeto de valía que conserva de aquel hombre, Jasón, entre el plural deterioro. Entonces creemos que esta mujer, en todo inferior, frente a las otras mujeres y frente al hombre, con la posesión de dicho objeto alcanzaría la presunción del refinamiento cultural que le ha sido vedado. Quizá también por ello el hijo, en el presente de la obra, se transformará en otro objeto de posesión, posesión extrema, tan agobiante como castradora que lleva a sentenciar a Medea: “En esta cama naciste. En esta cama vas a cerrarme los ojos” [8].

Entonces, de acuerdo con el derrotero expuesto, Medea y Jasón, en el presente y desde el pasado, aúnan todos los espacios, a partir del hijo, en el enclave del arrabal, apertura y cierre de la obra, zona de transición entre la ciudad y la no-ciudad y, en la sinécdoque del instrumento, que lúdicamente ha llegado a las manos de Jasón Strahl, el padre.

Ahora bien, vertebraremos esta obra tan compleja como polisémica en distintos ejes para un análisis profundo y daremos comienzo por el que la dimensiona en su totalidad.

Medea maternal: La subversión del vínculo

En un cifrado *in crescendo* desde los inicios, llega a trasuntar toda la obra la complejización, con ciertos ribetes *edípicos*, en

la relación madre-hijo. Este tópico, Medea maternal, permanecerá abierto de modo intermitente, en la totalidad de la trama y, a partir de él, serán eslabonados los tópicos subsiguientes en los que finalmente este tópico confluye.

La oclusión y el encierro a los que voluntariamente se ha sometido Medea, siempre entre los trastos de su cocina, ha significado en el hijo la atmósfera opresiva que bien podría emular, en alguna medida, el pasado de la mujer en la espacialidad del campo. Como consecuencia de esa opresión sobre la persona del hijo, sobreviene en este el entramado fallido de una ilusión: salir de viaje a fin de localizar al padre:

Jasón: –No crea. Algún día voy a viajar.

Medea: –Para escaparte de mí...

Jasón: –No diga eso...

Medea (Se queja y manipula): –Para dejarme a un lado. Igualito a tu padre.

[...] Y una cría hombres para eso, para que un día se levanten calientes y se manden mudar [3-4].

El viaje que en un primer momento se consolidaría, en verdad, como una vía de escape, en un segundo momento podría significar el encuentro con el padre y con sus antepasados. La rotunda negativa de esta mujer condice con la situación de abandono en la que se imagina estar sumida. Abandono que en general, desde Eurípides, han resignificado las *Medeas* posteriores en el mundo occidental.

Desde esa situación de abandono real que, por un lado, concretizó Jasón, el padre y, por otro lado, de abandono figurado, posible y finalmente frustrado de Jasón, el hijo, se avizora otra dimensión en el discurso: la marginalización en la concepción de la belleza. En este tópico advertimos el contraste en los agraciados rasgos sajones del hombre y la aindiada rusticidad de la mujer. Con respecto al canon de armonía

suscitado en el varón¹³, también aparece descrito en la obra pictórica de Moreau¹⁴. Respecto de la mujer y sus rasgos autóctonos, adecuados a la realidad de la pampa, significan toda una novedad autoral. En el *racconto* de la mujer: “Era rubio como un sol fuerte, y de una piel suave que daba impresión tocársela” [4].

Esta descripción, en la imagen de la piel, se relaciona con la imagen de la esposa e hijas del padre de Medea, anteriormente expuesta.

Ahora pues, esta marginalidad exterior nos trae el eco de otra resonancia, la marginalidad intelectual. Nuevamente aquella dupla, marido y mujer, se ha escindido entre la profesionalización de Jasón, ingeniero, llegado a América para la “colonización de los campos del Sur”, tierras de frontera ganadas al indígena, frente a la marginalidad intelectual femenina. Como si se tratara de otra voz, la de Medea desde el *racconto*: “Tu padre también leía. Siempre leía. Y a veces me contaba esas historias de princesas y de héroes que matan dragones” [7]¹⁵. En esta enunciación evidenciamos, por un lado, la ineludible condición genética, la del hijo en el que se repiten los rasgos paternos, como si se tratara del mismo hombre y, por otro, la decidida intertextualización del autor en la que la historia enmarcada repite muy fugazmente la etapa inicial del mito clásico de Jasón y de Medea.

Acto seguido a esta evocación, visualizamos otro tópico, entrelazado con este de la marginalización: el de la conquista.

¹³ Respecto de la belleza de Jasón, afirma Biglieri: “En las mujeres el cuerpo se vincula estrechamente con el mundo afectivo y con la reproducción de la vida, en el griego se resaltarán su apostura y el efecto que ésta causa en Medea y en Hipsípila [...]. No es la primera vez que Jasón impresiona por su belleza y juventud y por la elegancia, el vigor y la resolución que irradian su figura, sus movimientos y su indumentaria. Todo esto lo había celebrado ya Píndaro en su pítica” [2005: 196-197].

¹⁴ Moreau. *Jasón y Medea* (1865), óleo sobre lienzo ubicado en París, Museo de Orsay.

¹⁵ Respecto de Jasón como matador de dragones, cfr. Biglieri [2005: 208].

El tópico de la conquista: La animalización del hombre

Es a partir del objeto libro que se produce el acercamiento entre los ejes de una línea infranqueable: Norte y Sur, cristianos e indios, hombre blanco europeo y mujer mestiza; en definitiva, el ya aludido paradigma: civilización y barbarie. Es en el vértice del segundo eje que la cosificación a escala de objeto se inclina sobre esta mujer. Desde la rememoración de Medea:

Con un libro me engatusó tu padre. Yo nunca había visto uno, a no ser el que tenía mi tata con las cuentas... Una tarde tu padre se me apareció con un libraco de tapas rojas y doradas, en el bajío. Yo estaba juntando yuyos. Se me sentó al lado y me abrió el libro en las narices. “Mirá, mirá qué lindo”. Él sabía muy bien que yo podía sacarlo del brete. ¡El zorro!, mucha ingeniería gringa, pero en tres años que llevaba en el campo no había hecho crecer ni una espiga.

A ver, mostráme, enseñáme esos yuyitos [...]. Salí corriendo, pero me siguió como un loco. “Mirá, mirá qué lindo... Vení”. Al final me alcanzó en el arroyo, y me tumbó de un manotazo... Yo le di mis yuyos, y le mostré cómo había que mezclarlos con bosta para abonar. Al año siguiente los campos cosecharon trigo, y yo ya sabía leer libros. Un día mi tata me descubrió leyendo y me rebenqueó. Tu padre miraba, pero no quiso defenderme. Poco después nos escapamos y vinimos a Buenos Aires. Al tiempito nomás naciste vos [7-8].

El lenguaje que emplea Javier González, medurado y exquisito, nos permite ahondar la temática de la conquista en la función semántica del término: “engatusamiento”. Esta expresión, usanza de la época en la que se halla inserta esta tragedia, 1950 (según el Diccionario de la Real Academia: ‘de engatar: engañar halagando y engatusar: ganar la voluntad de uno con halagos para conseguir de él alguna cosa’) está ligada al merodeo

animal que se aviene con la postura del hombre frente al objeto de conquista: Medea. Desde esa postura este hombre es catalogado nuevamente en la denigración del zorro¹⁶, otra perspectiva que se aúna a la visión anterior pues se identifica con la perfidia y con la malicia, componentes de la inteligencia artera. El hombre pugnó el acercamiento con la finalidad del beneficio, la imperiosa necesidad del trueque en las que se fusionaron dos tipos de sabiduría: la profesional y la popular, ya que la primera, urbana-europea, necesitó de la rural-popular para consolidarse. La descripción de la unión es salvaje y brutal: “tumbó de un manotazo” en cuyas aristas se corrobora el *in crescendo* de la animalización del hombre. Ahora bien, si tenemos en cuenta esta temática animal, igualmente podemos encontrarla cifrada en otro hombre, el padre de Medea, no solo por el trato conferido a las hijas frente al otro social, sino también por el maltrato que, a modo de constante, se concatena con el castigo infligido por causa de otro objeto: el libro. Castigo que quizá se ejecutó por la presumible distracción de las actividades manuales impartidas a las mujeres de la casa, en la apreciación espacial que el *οἶκος* le confiere al ámbito genérico femenino.

La desheroización de Jasón que opera desde el entramado mítico y desde allí a sus múltiples reescrituras, se intensifica en esta obra, desde la apreciación materna, no solo por la constatación de la violencia en la conquista, sino también por la deconstrucción del objeto bandoneón. Es a partir de este objeto semiotizado que opera la sinécdoque de tango desde la perspectiva materna, en la tríada descalificatoria: hombre-bandoneón-tango: “Esa pavada prepotente la tocaba tu padre, mirá si es vieja... Es una compadrada. Música fanfarrona” [12].

¹⁶ Respecto de la alusión al zorro: “se lo toma por lo general como símbolo de la astucia, pero de una astucia dañina casi siempre” [Chevalier y Gheerbrand: 1090].

El tópico del abandono

A partir del siglo XIX el personaje de Medea en la literatura occidental empieza a adquirir otra perspectiva: más allá de ser analizada exclusivamente como una madre filicida, se enfatizan también en ella los estragos del abandono [Macintosh: 14].

Como la literatura no se comprende sino en relación con otras literaturas, en esta obra el abandono efectivizado por el hombre se consolida en dos ejes, dos perspectivas dicotómicas: por un lado, la de la mujer y, por el otro, la del hijo [Bassnett].

En el primero de los ejes, esta mujer siente el abandono del hombre como consecuencia del desmembramiento del paradigma civilización y barbarie. Recluida ella en este último, se halla sumida en su condición liminal. Por ello, desde el resabio del pasado, esta mujer nos dice: “Y que un buen día, harto de campo y de su mujer de campo, se acordó de golpe de su sangre gringa y se me escabulló con otra, de vuelta para Alemania o para donde sea” [4].

Es la mujer la que queda expósita como consecuencia de la traición. González retoma la condición femenina de abandonada del mundo, por el trato paterno primero, por el esposo después, pero no la estigmatiza como mujer *aporética*, sin salida, sin lugar a donde ir, sino que, por el contrario, la circunscribe en el arrabal, en una reclusión voluntaria, el lugar en el que se abisma el presente de este personaje.

Amalgamado con el tópico del abandono, el autor argentino, apenas esboza una contextualización de la época, la descalificación inmigratoria frente al ser nacional¹⁷. En la voz de Medea: “Es como una maldición, la sangre gringa. A vos te tira, la llevás adentro” [4] y posteriormente: “Me saliste gringo vos” [9].

¹⁷ La referencia al “gringo” en alusión descalificatoria a todo ser extranjero, ya está presente, en la literatura argentina, desde los comienzos del teatro rioplatense hasta terminado el período grotesco. Entre otras obras, podemos visualizarlo además en el *Martín Fierro*, de José Hernández, y posteriormente en *En la sangre*, de Eugenio Cambaceres.

Al mismo tiempo la visión denigratoria del gringo hace palpable otra realidad brutal: la *aporía* de los inmigrantes, llegan para no volver, a pesar de prometer y prometerse el regreso; en la enunciación de Medea: “Y es mentira que vuelven, Jasón, pura mentira. Aunque se estrellen, aunque revienten de ganas, aunque fracasen. Porque siempre fracasan. No vuelven” [18].

Sin embargo, la mujer se equivoca, pues alejado del común denominador, el hombre, su hombre, regresará a su patria, sin demasiadas antelaciones ni preámbulos. La memoria de pertenencia étnica subyuga a Jasón, el padre, en el recuerdo de su mundo que patentiza y quiebra su presente con una nueva aparición:

¿a que no sabés a quién encontré en la estación? Me repitió la pregunta dos o tres veces, y no me dejaba levantar. “Creusa, Creusa” (*Imita al alemán, exagerando bien el sonido vibrante de la erre*) Entonces corrió al bandoneón y tocó ese mismo tango farolero que tocaste vos, o algún otro por el estilo, y se reía como un condenado... La primera noviecita de la juventud se había cruzado el mar [12].

Ahora aparece la risa, consecuencia de la algarabía de aquel encuentro, novedad autoral que no duda en rescatarla del pasado y que se fusiona con el eco de esa risa que, desde el recuerdo, conlleva al menosprecio, en tiempo presente.

Otra vez el lenguaje, preciso en la certificación de ese abandono, pues el fraseo verbal: “se mandó mudar” en la voz de la mujer, adquiere la significación de querer desligarse de todo, como si nunca hubiera existido: “Después se vistió, juntó unos pocos trapos y se mandó mudar. Él no fue nunca de acá” [13].

Entonces desde el abandono, la mujer delimita los ejes del paradigma, mencionado con anterioridad, a partir de la disquisición de los unos y los otros, los de acá y los de allá.

Este abandono también aparece desde un segundo eje, el del hijo cuya visión, lejos del resentimiento materno, lo lleva a condolerse de ese extranjero, extranjero de esta tierra, como extranjero de su mujer y de su hijo. En la enunciación de Jasón, el hijo:

Ese pobre hombre se despertó un día y se dio cuenta de que estaba en un sitio equivocado. Miró a su alrededor y todo lo que vio era ajeno. Y yo daría lo que fuera por tener a ese hombre adelante y darle un abrazo, y decirle hasta qué punto lo comprendo... No tenía nada. No éramos de él. Y él no era de aquí [13].

Frente a esta postura Medea no solo advierte la escisión que la separa del hijo a partir de la cual, la imagen de Jasón padre “desheroizado” es “reheroizado” por este hijo, sino que la lleva a ahondar en su autodefinición: “Ahora resulta que tu padre es el héroe, y yo el monstruo” [24] y poco después prosigue: “No soporto que ese extranjero venga a sacarte de mi lado” [25].

El abandono del hombre la ha metamorfoseado en una mujer que nada espera, habitante de un cautiverio por ella simulado, en una “cueva” sin luz, cautiva del recuerdo del pasado, al que se aferra tiránicamente y al que no pretende olvidar, y cautivadora del hijo, único resabio de aquella unión. Como corolario de esta afrenta podemos involucrar los rasgos del olvido. El transcurrir monótono de los días parece llevar el peso de esa opresión. Entonces nos retrotrae desde ese pasado, que irrumpe y la fracciona, al presente de la obra:

No me ha dejado ni el barro en el cuerpo... Seco, reseco... Costras reseca, como muda de víbora. Así he quedado. Ni un poco de mugre húmeda para poder respirar [6].

No es casual que esta misma imagen se repita durante el sueño de la mujer: “El hombre me dejó un collar de sangre para sacarme el aire. Para dejarme seca” [10].

La aparición-desaparición del hombre ha significado en la realidad controversial de esta mujer, un estigma imborrable, sin retorno, y después de ello, su condición genérica femenina se debilita en un momento inicial, se quiebra en su integridad, subvirtiendo los límites de realidad y de ficción, para finalmente compararse con la naturaleza animal en su deformidad. Esta imagen animal la volvemos a encontrar en el plano onírico, pues desde el ámbito ficcional del sueño y hacia el ámbito de la realidad, se transfiere la relación perversa entre madre-hijo. Ejemplo de ello lo constituyen los sueños en los que la madre se consolida como una mujer férrea y, a partir de ella, la asfixia, la manipulación, la castración hipotética sobre el hijo son solo algunos de los términos que podrían definirla.

Es en la ficcionalización onírica de la realidad que Medea se metamorfosea en Gorgona, leona o serpiente y que interactúa lúdicamente, en breve *esticomitía*¹⁸, tanto en la lectura que realiza el hijo en voz alta para el espectador-lector, como en las conversaciones telefónicas que este, a hurtadillas, mantiene con otro personaje, su novia Cristina.

Jasón aporético: un punto de inflexión a partir del mito

Como consecuencia del abandono paterno surge la opresión patológica de la madre por ese hijo: “Querés dejarme, abandonarme otra vez... Vos no vas a moverte de aquí” [14]. Desde esta opresión, el hijo le pide permiso para enamorarse, para emprender el viaje junto con el bandoneón, vínculo que aúna los dos mundos: el de acá y el de allá y, a un mismo tiempo, la ilusión irrisoria de traer de regreso al padre.

¹⁸ “La *esticomitía* es la forma de intercambio verso a verso o, a veces, hemistiquio a hemistiquio, supone una situación extremadamente tensa en lo trágico o en lo cómico. En los diálogos en prosa encontramos también esos intercambios extremadamente rápidos” [Ubersfeld: 49].

Desde un estatismo espacial en la escenificación de la interioridad, planteada en el inicio de la obra, a partir del Acto Segundo, evidenciamos un movimiento que se consolidará en el engranaje del punto de fusión entre interior-exterior, presente en el personaje del hijo. Sin embargo, sus salidas breves al café con los amigos de siempre, o bien, la otra forma de conexión con el exterior en la voz de Cristina, a partir del teléfono, serán clausuradas por Medea: “Sí soy tu enemiga. Si no hacés lo que yo quiero, si no me gusta lo que hacés o lo que querés, somos dos enemigos” [19].

Por consecuencia del abandono del hombre, de Jasón de Alemania, en el protagonismo titular de la tragedia, la mujer empezará a tejer la red en la que caerá Jasón, el hijo, como otras de sus tantas presas. Medea onírica enuncia: “Hijo y padre, que me dejan seca” [27].

A pesar y, como consecuencia, de esa atmósfera opresiva creada por la madre, el hijo se atreve a pulsar súbitamente un quiebre, al enrostrarle: “Quiero avisarte una cosa: la semana que viene me caso” [27]. Este imperativo emitido sin dubitación nos adentrará en el clímax de la tragedia que no sólo derivará en la imposición de funestas consecuencias para el hijo, sino también y paralelamente, le certificarán el camino sin retorno, el derrotero *aporético*.

La madre se ha erigido en un peso difícil, por ello nos dice Jasón: “Su ausencia no me pesa como me pesás vos, mamá, siempre a mi lado, atrás, encima, recordándome cosas... Reprochándome cosas!” [24].

Es desde esa misma *aporía* que el hijo sostiene sobre sí, una red de filiación materna, la de la frustración, comparativamente similar a la protagonista femenina de Eurípides, en una inversión de espejo. Entonces, desde la impartida oclusión materna hacia la intencionada diáspora del hijo, empieza a fusionarse la dupla: amor-odio. En la voz de Jasón: “Pudiste

impedirme que estudiara una carrera... pero éstos [los libros]... te revientan, porque te gritan hasta qué punto vos y yo tenemos poco y nada que ver" [25].

Como este hijo la hiere repitiendo la sentencia del padre, mayormente en los rasgos del intelecto, se hace del todo necesario urdir la trama en la que cazador-cazado constituyen los vértices de un mismo laberinto. En el presente de la obra, por decisión materna, ambos personajes deben compartir la clausura en el exilio y en el resentimiento, que aprisiona a la madre, y que significa la nostalgia de la *aporía*, sin salida, en el hijo.

El proceso de la animalización de Medea

El *άγών* dialéctico que sostienen en permanencia estos dos únicos personajes, intermitentemente se ve interrumpido por el sueño de la madre. Esta, desde el plano onírico, presenta palmaria su marginalidad en el desprecio que sufre por el otro social, la afrenta, puesta de manifiesto en la risa de los otros, de su denigración a escala de objeto: "Se reía de mis patas descalzas y sucias, y de mis crines revueltas... La misma tierra era yo, fea y abierta" [5]¹⁹.

En otra *esticomitía*, la lectura de *Metamorfosis* de Ovidio por el hijo, hace alusión a la monstruosidad que bien se vuelve a constatar en la figura materna: "Yo penetré en la ciudad y llegué hasta el palacio de las Gorgonas, adornado con las figuras de las fieras y de los hombres a los que la vista de Medusa había petrificado".

Y a un mismo tiempo en paralelo el sueño de Medea:

¹⁹ "La risa debe tener una significación social, es un gesto social. Hecha para humillar, ha de producir una impresión penosa en la persona sobre la que actúa" [Bergson: 15-30].

Pero alguien sostiene un espejo justo encima de mi cara... Dos ojos claros me miran en ese espejo. Yo abro los míos y busco al intruso para fulminarlo... La espuma de la rabia se me cuela por los colmillos, y me corre por las escamas de barro verdoso hasta empaparme el cuello... Sigo buscando al hombre que me va a matar [10].

Ya en el Acto II desde el mismo sueño enmarañado: “Oigo el galope del caballo blanco, que se me viene encima como si volara” [15], en mítica alusión al caballo alado Pegaso en el momento en que Belerofonte derrota a la Quimera.

Desde esa imagen del caballo hallamos otro símbolo, el del fuego, que en esta tragedia argentina aparece desde el sueño: “Flechas de fuego. ¿A mí con fuego!... Si hay más fuego en mi boca que rayos del sol” [15].

Sin embargo, y a pesar de ser abandonada, la mujer no ha hecho nada para retener al hombre: “Tampoco le impedí irse. Pude saltar de la cama y destrozarlo a mordiscos” [13]. En esta aseveración podemos apreciar dialógicamente la remitencia al mito de Laocoonte atacado por la serpiente marina, recordando para ello que Jasón, el padre, volvió al mismo mar que lo trajo [González y Delbueno]. Igualmente, la intertextualidad de una mujer que hipotéticamente despedaza al hombre a mordiscos, ya apareció en *Medea* de Eurípides, en el verso 818.

Este tópico animal igualmente lo rastreamos a partir del Acto Segundo: *ex matre* (desde la madre). La imagen animal de Medea, su rapacidad de Gorgona, aparece adosada también a la leona, desde el plano onírico: “Pelambre de leona, tengo, y he echado una cola larga y fría igualito que las serpientes” [15].

La degradación animal de la mujer, siempre desde el plano onírico, ahora adquiere concreción en la espacialidad del sur,

adosado al vértice barbárico del paradigma anteriormente trazado. Nos dice Medea:

Uno a uno se me acercaron, seguros de sí, llenos de ánimo. Creyeron encontrar una vieja salvaje, un monstruo bruto arrinconado en el bajío del sur... uno a uno los derrumbé. No con mis garras de leona, no con mis alerones de ave de rapiña. Con mi cabeza humana los derroté. Uno a uno oyeron mis preguntas y no supieron contestar. Uno a uno los devoré... Y Dios mismo me puso aquí para castigar a la ciudad orgullosa y a sus hijos infieles [20].

Entonces la monstruosidad de la mujer ahora tiene la apariencia de una Esfinge, matadora de hombres, de clara resonancia edípica. Su función en el sueño es la del castigo, como castiga la Medea de Eurípides. Esa versión edípica es corroborada más adelante por la misma Medea cuando enuncia: “Hay dos hermanos, dos hermanos que nacen uno del otro. Son dos hermanos, y uno es padre del otro, y el padre es hijo del hijo” [21]²⁰.

Desde el ámbito de la monstruosidad, el autor parecería fusionar dos estamentos, por un lado, la mujer-esfinge-sibila con la que se entrelaza otro mito, el mito tebano, en que los supervivientes de los primogénitos no permanecen más que para transmitir el *μίασμα*, mancha en la que se mezclan para dar nacimiento a una historia de muertes, de derramamiento de sangre y deudas insaciables. Y por otra parte, la relación atávica que une a padre e hijo, confusos ante la mirada opresiva de esta mujer.

Nuevamente desde el sueño Medea manifiesta la carnadura de una serpiente: “Soy como una serpiente de muchas cabezas...

²⁰ El autor manifiesta que la referencia a los dos hermanos que se engendran uno al otro en la “noche” en que Medea aparece como la Esfinge, alude “al día y a la noche”, la respuesta a uno de los acertijos de la Esfinge en la leyenda tebana [González y Delbueno].

En cada una hay una boca y de cada boca sale un aliento podrido y apestoso” [26].

La subversión en el crimen: Otra faceta de la monstruosidad de Medea

En el Acto Tercero, “*in matrem*”, la dialéctica madre-hijo se pliega sobre las mujeres que se han relacionado anteriormente con Jasón, entre las que hallamos a Aurora, “la tercera”, al decir ininteligible de la madre, pero en verdad la tercera víctima de sus crímenes.

Medea está encadenada al conocimiento féerico al igual que las distintas reelaboraciones a partir de la obra clásica, pero en esta tragedia, el autor enfatiza el saber popular de la heroína: “Siempre fui medio bruja, yo... Nadie me enseñó nada. Hay cosas que se saben no sé de dónde. Sé hacer té de yuyos para dormir, y té de yuyos para despertar” [23].

Es ese conocimiento el que la lleva a emplear los yuyos nuevamente para sus fines criminales, ocultos bajo el enmascaramiento de las intermitencias de lucidez.

Entonces el autor ha develado otro espacio, el exterior, hasta ahora desconocido: el de la oficina, punto de encuentro e interacción entre Jasón y Cristina, su novia reciente.

Desde la monstruosidad que se hace carnadura en esta Medea, ahora resuena el eco de otro mito, el cretense del Minotauro. Es el sueño de “convulsiones píticas” que parece homologarse a la lectura en paralelo de Jasón. Dice Medea:

Me gusta correr por los pasillos interminables, y perseguir a los pobres infelices para destrozarlos. Juego con ellos. No es odio. Es mi naturaleza y soy su destino [30];

Entonces les clavo los dientes, en los hombros, en los cuellos, en las caritas blancas y tristes... Mi veneno y su sangre se mezclan, y un rojo casi negro les tapa los ojos azules [37].

La percepción de animalidad que hemos tenido de esta mujer, en simetrías con el mito de la Gorgona, traslaticiamente la hallamos en este otro mito, en el que igualmente se personifica desde el ámbito masculino en un cazador, un devorador, al que el autor anexa la portación de la risa, tan sarcástica como cruel, antes de perpetrar el sacrificio de la víctima. Ya no se trata de la risa anterior que pesa sobre la mujer en marginalización ascendente.

Sin embargo, debemos pluralizar a las víctimas, ya que no se erigen únicamente en las antagónicas femeninas, sino que también se incorpora en esta calificación la masculinidad del hijo. Por consiguiente, este hijo deviene en la dualidad de víctima y objeto de conquista, en la enunciación de Medea:

No voy a darte a mi hijo, Jasón de Alemania [...]. Te dejé tumbarme en el bajío, y después robarme mi tierra. Te dejé encerrarme en esta pieza con olor a puerto y con ruido de tangos compadritos... y te dejé olvidarme y traicionarme [...] Para mí sola lo parí, ¿sabés?, o si no para nadie [31].

En esta cita evidenciamos, por primera vez, la consustanciación del título de esta tragedia.

De las monstruosidades anteriores González vuelve, desde las reescrituras occidentales, sobre la monstruosidad más absoluta, la del filicidio, pero con la novedad autoral de un intento fallido. Fallido pues la mujer toma una colcha marrón²¹,

²¹ En el texto hay un cierto uso de los colores: el marrón de la colcha con que Medea intenta ahogar a su hijo quiere significar "esa tierra primaria" que representa la protagonista, y el amarillo de Jasón, el hijo, simboliza esa vocación "solar" y luminosa heredada de su padre, expresada también en la insistencia de "lo rubio". Por otra parte, la ambivalencia entre el color

simulación de un hijo pequeño, a modo de objeto. Dice Medea: “quieto o lo mato. Lo mato, Jasón... Como a cosa mía que es... Primero lo voy a dormir, para que sufra menos... Es tan chiquito, tan poca cosa... La que dio puede quitar ¿sabés?” [31].

Desde la simulación lúdica para efectivizar el filicidio, que constata el hijo en una media verdad, en los designios que sobre su persona sostiene la madre, y a modo de epílogo, sobreviene el ritual carnavalizado en el repique de los bombos que avizoran la contextualización política en la que se inserta la obra. Dice Jasón: “Este país no aprende más... Todos los años para este día la misma ceremonia salvaje. Tam, tam,tam... como una tribu de bárbaros” [33].

Ahora bien, Medea se presenta como una devoradora de mujeres que en ritual báquico, luego de aniquilarlas, celebra en una orgía netamente alimenticia.

La incertidumbre interrogativa del hijo sobre las causas de su muerte simulada, su no-muerte, lleva a la madre a develar la otra verdad, el encuentro entre oponentes: dos mujeres por un mismo hombre. Desde la reproducción de aquel último diálogo: madre-nuera, degrada el comportamiento de esta última, la otra, la enemiga. Dice Medea: “Dos veces te regalé la vida... quiero eso, sí. Atarte, exigirte. Si no, ¿para qué los hijos?... Perdonarte la vida fue lo más grande. Así me trajeras cien gringas, no podrías contra algo que ata más que la sangre misma” [34-35].

La certificación de la muerte del hijo, su propia muerte menoscabada en un acto fallido, nos lleva a la certificación de otra muerte, y con ella a la constatación de la situación *aporética* de Jasón, atrapado en la red materna, sin salida

marrón de la colcha usada por esta Medea, frente a la preferencia del hijo por la de color amarillo, nos retrotrae a otra *Medea*, la nominada Clara Zachanassian en F. Dürrenmatt (1960), en el color amarillo de los zapatos que utiliza, epítome del desprecio por el hombre que la abandonó y sobre el cual recaerá la venganza.

posible: “Jasón: –Voy a salir a buscarla [a Cristina]. No puede ser que no me atienda. / Medea: –Sí puede ser. ¿No te das cuenta que la maté?” [37].

Desde la risa sarcástica, esta mujer se sabe hechicera, punto vertebral de encuentro con las Medeas occidentales y refiere al atónito Jasón, el ritual de la muerte de Cristina, a la que fatalmente confunde con Creusa. Enuncia Medea:

Le preparé una torta gringa, una torta de un libro alemán ¿sabés?... Y hablamos de vos. La dejé hablar. Creo que te quería de veras. Pero no es ningún mérito. Se quiere como se tiene sueño o sed, y a ella le tocaste vos. Yo la escuchaba, nomás. Hasta que empezó a temblar, y a atragantársele las palabras, y a mirarme como pidiendo explicaciones, o perdón, o piedad... ¡Nada!... ¡Nada de lástima, Creusa! [38].

La patética corroboración de esta muerte ante la criminalidad confesa, lleva a Jasón a proferir, en estupor extremo: “Usted es un monstruo” [38], definición que nos trae el eco de Jasón de Eurípides en la escena final [vv. 1342-1343], frente a los cadáveres de los hijos, momento en que la mujer deja de serlo para devenir monstruo.

La incipiente patología materna adquiere ribetes contestatarios en los que deja clara evidencia de que la posición del hijo en esa relación de díada, forma parte de una posesión cosificadora a escala de objeto: “A mí no se me roba al hombre... Ya somos como uno, nosotros” [38].

En esa relación opresiva la madre “devora” al hijo en su conciencia y de este modo, forma la dupla: madre-hijo, sostenida en el sentimiento de amor-odio. La madre muestra el objeto cuchillo para que este hijo “se haga cargo de su odio” y con ello confirma otra acción criminal, pero esta vez fallida. Bajo amenaza, Medea empieza a consolidar la simulación matrimonial con Jasón, el hijo. Dadora de muerte, esta mujer

cíclicamente vuelve a restaurar el orden, colapsado por las irrupciones femeninas en su pequeño cosmos cotidiano. Nos dice Medea:

No había otra cosa en el mundo más que yo, Jasón. Ahora podemos odiarnos con más fuerza, ¡y yo puedo desangrarte, también!... (hace finta con el cuchillo). Pero no hay caso. Nos queremos. Somos lo único en el mundo. Vos sos mi carne, y yo soy la porquería que te manchas por dentro desde que te parió, y que te atrae [39].

Ahora ella se erige en el *μίασμα* pestilente que se torna implacable y aprisiona al hijo hasta cercenarle la voluntad. Desde un posible *oxímoron*, se cree atractiva en su pestilencia de muerte.

Conclusión

Desde los estudios de la literatura comparada, particularmente hallamos en esta obra la subversión del vínculo filial, un punto de inflexión respecto del conocido hipotexto griego, a partir de la complejización de la relación madre e hijo, que adquiere ribetes *edípicos*. Medea, madre de Jasón y esposa abandonada de Jasón Strahl, es la mujer inserta en otra frontera, entre la pampa natal y el arrabal portuario del Río de la Plata. La mujer vertebrata la obra, circunscribe su engranaje desde el pasado hacia el presente de dos hombres, sus hombres, sus pertenencias: padre e hijo. Solo el primero asume la titulación de la pieza, toda una novedad en las reescrituras occidentales, aunque ahora se trata de un inmigrante, la sinécdoque de uno de tantos hombres embarcados con destino a América. A partir de él, esposa e hijo son las funestas consecuencias de su accionar vituperable: el abandono y el olvido.

En los trazos escriturarios González fusiona, a modo de *palimpsesto*, el mito griego de Medea, al que le incorpora otros

mitos como el de Gorgona, el de Edipo, el de la serpiente marina que ataca a Laocoonte en el canto II de la Eneida, la Quimera derrotada por Belerofonte en su caballo alado Pegaso, la Hidra de Lerna con sus varias cabezas y el mito del Minotauro. En ese derrotero, la mujer se asume en la hibridación de lo masculino y de lo femenino y se erige en la función de devoradora en dos dimensiones: la matadora de mujeres, sus casuales antagonistas y, la devoradora de la voluntad de Jasón, su hijo, su presa, su artefacto de conquista, su intento fallido de filicidio. Lejos de la Medea euripídea, esta Medea argentina, subvierte el mito en una magistral reelaboración de los límites previsibles conocidos para el lector y logra entronizar la reposición del vínculo filial a partir de la gestación de otra *aporía*, la tiránica omnifagocitación que sobre el hijo sostiene la madre en lineamientos maritales*.

Bibliografía

- ARNOULD, DOMINIQUE. 1990. *Le rire et les larmes dans la littérature grecque d' Homère à Platon*. Paris: Les Belles Lettres.
- ASSÄEL, JACQUELINE. 1993. *Intellectualité et Théatralité dans l'Oeuvre d'Euripide*. Paris: Les Belles Lettres.
- BAÑULS, JOSÉ .V.; DE MARTINO, F.; MORENILLA, CARMEN, eds. 2006. *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*. Bari: Levante.
- BASSNETT, SUSAN. 1997. *Comparative Literature: A critical Introduction*. Blackwell: Oxford UK & Cambridge.
- BELFIORE, ELIZABETH. 2000. *Murder Among Friends: Violation of Philia in Greek Tragedy*. New York: Oxford.
- BERGSON, HENRI. 1939. *La risa*. Buenos Aires: Losada.
- BIGLIERI, ANÍBAL. 2005. *Medea en la literatura española medieval*. La Plata: Decus.
- . 2013. Los espacios y las fronteras de la pampa: sus delimitaciones en *La frontera* de David Cureses. Curso en la Facultad de Derecho

* Inicio de evaluación: 26 set. 2015. Fecha de aceptación: 29 dic. 2015.

- de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 24-25 jun. 2013. Inédito.
- BORGES, JORGE LUIS. 1974. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- BOZZETTO, R. 2001. "Le monstre, obscure objet d'une fascination". *Le fantastique dans touses états*. Aix-en Provence: Presses de l'Université de Provence. 11-119.
- CALAME, CLAUDE. 2002. *Eros en la Antigua Grecia*. Madrid: Akal.
- CHEVALIER, JEAN; GHEERBRAND, ALAIN. 1986. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- COUTINHO, EDUARDO. 2006. *La literatura comparada en América Latina*. Pittsburg: University of Pittisburgh.
- DE ROMILLY, JÁCQUELINE. 2010. *La Grecia Antigua contra la violencia*. Madrid: Gredos.
- DUBATTI, JORGE. 1999. *El teatro laberinto: Ensayos sobre teatro argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- . 2012. *Cien años de teatro argentino: Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- DÜRRENMATT, FRIEDRICH. 1960. *La visita de la anciana dama*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.
- ELIADE, MIRCEA. 1992. *Mito y realidad*. Trad. Luis Gil. Barcelona: Labor.
- EURIPIDES. 1938. *Medea*. The text edited with introduction and commentary by Denys L. Page. Oxford: Clarendon Press.
- FOLEY, HÉLENE. 2001. *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton-Oxford: Princeton University Press.
- GAMBARO, GRISELDA. 2014. *El teatro vulnerable*. Buenos Aires: Alfaguara.
- GARCÍA GUAL, CARLOS. 1999. "Sobre la interpretación literaria de mitos griegos: ironía e inversión del sentido". *Sin fronteras: Ensayos de Literatura Comparada en homenaje a Claudio Guillén*. Darío Villanueva, Antonio Monegal, Enric Bou, eds. Madrid: Society of Spanish & Spanish-American Studie. 183-194.
- GENETTE, GERARD. 1982. *Palimpsestes: La literatura au second degré*. París: Les Belles Lettres.
- GONZÁLEZ, JAVIER ROBERTO. 2000. *Jasón de Alemania*. Buenos Aires. Inédito.
- ; DELBUENO, MARÍA SILVINA. 2013. Entrevista personal y correos electrónicos.
- HOMERO. 2001. *Odisea*. Introd. Carlos García Gual. Trad. José Manuel Pabón. Madrid: Gredos.

- HARDWICK, LORNA. 2003. *Reception Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- KOWZAN, TADEUZ. 1975. *Littérature et spectacle*. La Haya-París: Mouton.
- LEFEBVRE, HENRI. 2000. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos.
- MACINTOSCH, FIONA. 2000. "Introduction: The Performer in Performance". *Medea in Performance 1500-2000*. Edith Hall, Fiona Macintosh and Oliver Taplin, eds. European Humanities Research Centre: University of Oxford.
- MOREAU, GUSTAVE. 1865. *Jasón y Medea*. Óleo sobre lienzo. Museo de Orsay, París.
- RODRÍGUEZ CIDRE, ELSA. 1997. "Formas de animalización en la *Medea* de Eurípides". *VIII Jornadas de Estudios Clásicos, Buenos Aires, 28 al 30 de junio de 1995; Actas*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.
- . 2002. "Medea y lo monstruoso: tratamiento diferencial en Eurípides y en Séneca". López, Aurora; Pociña, Andrés, eds. *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Granada: Universidad de Granada. I, 277-293.
- SARLO, BEATRIZ. 2007. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral.
- SOJA, EDWARD. 2004. *Thirdspace: Journays to Los Angeles and other Real-and Imagined Place*. Malden: Blackwell.
- ROMERO LÓPEZ, DOLORES. 1998. "Im/pulsos en literatura comparada". Bassnett, Susan et al. *Orientaciones en Literatura Comparada*. Dolores Romero López, compil. de textos y bibliografía. Madrid: Arco/Libros.
- RYNGAERT, JEAN PIERRE. 2004. *Introducción al análisis teatral*. Trad. Cristina Piña. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.
- SÉNECA. 2001. *Medea*. Introd., trad. y notas de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- TARANTUVIEZ, SUSANA. 2001. "Tendencias del teatro argentino actual". *Revista de Literaturas Modernas*, 31: 175-193.
- TUAN, YI-FU. 1974. "Space and Place: Humanistic Perspective". *Progress in Geography*, 6: 214.
- UBERSFELD, ANNE. 2004. *El diálogo teatral*. Trad. Armida María Córdoba. Buenos Aires: Galerna.

DOCUMENTO

“COSAS DE OTRO TIEMPO QUE QUIZAS NO SON INUTILES”

MANUSCRITO DE VICENTE FIDEL LÓPEZ HOMENAJE EN EL BICENTENARIO DE SU NACIMIENTO

Edición crítica a cargo de Hebe Beatriz MOLINA

U. Nacional de Cuyo-Conicet
hebemol@ffyl.uncu.edu.ar

Vicente Fidel López (1815-1903) es un nombre recurrente en los estudios de la literatura argentina del siglo XIX, aun cuando no ha ocupado una posición dominante en el sistema cultural, ni es reconocido como autor canónico por la historiografía literaria. Sin embargo, y siendo “la figura más humanista de su época”, según Diego Pró [24], durante su longeva existencia ha acompañado el proceso de desarrollo nacional desde las múltiples facetas de su personalidad. Abogado de profesión, se dedica a la historia, la literatura, la filosofía de la historia, la economía política, la docencia universitaria y la función pública –congresista, ministro de Instrucción Pública provincial (1852), ministro de Relaciones Exteriores durante la presidencia de Urquiza, rector de la Universidad de Buenos Aires (1874-1877), ministro de Hacienda de Carlos Pellegrini en 1890, cargo desde donde impulsa la creación del Banco de la Nación Argentina, entre otras funciones–.

Como hombre de letras, es reconocido sobre todo por ser uno de los impulsores de la Nueva Generación de 1837, por sus artículos en *La Moda*, por tres novelas históricas¹ –*La novia del hereje*, *La Loca de la Guardia* y *La gran semana de 1810*– y por codirigir la *Revista del Río de la Plata* (1871-1877). En menor medida, su nombre trasciende gracias al *Curso de Bellas Letras* (Santiago de Chile, 1845), que escribe para la Universidad de Chile. Sin embargo, este manual de retórica y poética resulta muy original y merece estudios más específicos. Según aprecia Elvira Narvaja de Arnoux:

El interés particular que tiene el texto de Vicente Fidel López es que no solo nos permite comprender la importancia de la regulación discursiva en la formación del Estado sino también las tensiones a las que está sometido un emprendimiento como este a mediados del siglo XIX. Por eso consideramos que completa y cierra la serie de las artes de escribir ilustradas. La completa por su apertura a los nuevos géneros y la cierra por su cuestionamiento del mismo dispositivo normativo que debe implementar [321-322].

La reflexión acerca del fenómeno literario es constante en el quehacer intelectual de López. Así lo atestiguan las anotaciones que ha dejado en dos cuadernos y en la correspondencia privada [Molina 2015b]. En el *Curso de Bellas Letras* explica con buena didáctica cuál es la especificidad del texto literario. López proporciona una fundamentación que, si bien parte de los conceptos clásicos de armonía y de la literatura como modelo del arte de expresarse, avanza hacia la consideración romántica del texto literario como hecho histórico y social, diferenciándose así de los demás manuales de retórica vigentes en su época. Aun cuando se basa en las enseñanzas de Diego

¹ En Molina 2015 a y b hemos incluido otras novelas de López apenas conocidas: *Alí Bajá* (1843) y *El capitán Vargas* (1846-1848).

Alcorta, propone una clasificación de textos distinta de la de su maestro de la Universidad de Buenos Aires, ya que atiende a la situación comunicativa (oral/escrito), a las facultades mentales (asuntos de razón, de memoria y de fantasía) y, en el caso de las composiciones poéticas, al aspecto de la realidad idealizado. Este último criterio le permite incluir el género más novedoso en el sistema literario hispanoamericano: la novela [Molina 2011].

Características del documento transcrito

Las dieciocho páginas contienen unos apuntes de Vicente Fidel López; son una copia idiográfica incluida hacia el final de un cuaderno grande, de tapas duras, registrado con el número 5451 en la Colección de los López, del Archivo General de la Nación (Buenos Aires). Este cuaderno, que registra datos familiares, citas literarias, síntesis históricas y recortes periodísticos, es una suerte de memorial de López, en el que ha copiado textos propios y ajenos. Se observa que lo ha ido llenando de a poco, estableciendo secciones, pues hay hojas en blanco entre los distintos escritos; en cambio, no se advierte una sucesión temporal evidente.

La aclaración inicial de las páginas que nos ocupan, que perdura a manera de título, especifica el carácter de apunte antiguo. El texto ha sido escrito, al parecer, para un volumen que preparaba López: “siendo el objeto especial de este libro, dilucidar las cuestiones literarias en sus raíces interiores con sus desenvolvimientos”; tal vez, el segundo tomo del *Curso de Bellas Letras*, que estaría dedicado a la historia literaria, pero que no llega a publicar². En cambio, el título tachado –“Origen y psicología de la literatura”– indica el asunto que interesaba al

² En la “Conclusión” del *Curso...* el autor asegura que ya tiene “concluido” ese trabajo; no obstante, entre los manuscritos y la correspondencia que se conserva, no hay indicios ciertos de que haya escrito por completo la anunciada “istoria de las producciones literarias” [304].

autor: tanto la capacidad estética como las ideas tienen el mismo origen: la inteligencia humana; es decir, iguala lo que la Ilustración propone como facultad suprema –la razón– con la facultad más subestimada: la imaginación.

La explicación es sistemática y racional. En consonancia con la posible temática del volumen –la historia literaria–, destaca la importancia del tiempo para la humanidad³, pues de él depende todo el desarrollo intelectual. El alma (mente) posee “agentes de atracción” para conocer y dominar el tiempo: los sentidos, para el presente; la memoria, para el pasado; y la previsión, para imaginar el futuro. Gracias a estos poderes, el alma no solo comprende la verdad, sino también las relaciones entre las ideas; y mediante estas relaciones se llega a establecer el centro de la armonía. La comprensión puede alcanzarse por medio de la razón o de la fantasía; pero esta actúa con más rapidez y permite apreciar la sublimidad o la belleza de una idea. La explicación queda trunca; sin embargo, puede completarse con las que aparecen en otras páginas del mismo Documento 5451 [Molina 2015b: 46-47] y en el *Curso de Bellas Letras* [14-16].

Estas “Cosas de otro tiempo...” no resultan inútiles, como sugiere el autor, pues ayudan a recomponer la incipiente y pionera teoría antropológico-literaria de Vicente Fidel López.

Bibliografía

Colección de los López. Archivo General de la Nación, Buenos Aires.

LÓPEZ, VICENTE FIDEL. 1845. *Curso de Bellas Letras*. Santiago de Chile: Imprenta del Siglo.

³ Ya en el *Curso de Bellas Letras* ha definido la literatura como hecho histórico [18-19].

- MOLINA, HEBE BEATRIZ. 2011. *Como crecen los hongos: La novela argentina entre 1838 y 1872*. Buenos Aires: Teseo. Previsualizable en <books.google.com.ar>
- . 2015a. *El capitán Vargas (1846-1848), novela inédita de Vicente Fidel López*. Buenos Aires: Teseo. Previsualizable en <books.google.com.ar>
- . 2015b. *Vicente Fidel López: exilio y novela histórica; Edición crítica y anotada de textos ignorados*. Lorena Ángela Ivars, colab. Buenos Aires: Teseo. Previsualizable en <books.google.com.ar>
- NARVAJA DE ARNOUX, ELVIRA. 2008. *Los discursos sobre la nación y el lenguaje en la formación del Estado (Chile, 1842-1862): Estudio glotopolítico*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- PRÓ, DIEGO F. 1977. "La cultura filosófica de Vicente Fidel López". *Revista de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires*, 1, ene.-abr.: 23-46; 2, may.-ago.: 81-102.

Pautas de transcripción:

<u>presente</u>	subrayado en el original
Ørigen	testado en el original
#####	testado indescifrable
{ }	escrito en el interlineado superior
sometí[en]dolos	reconstrucción de grafías omitidas por el autor
/	cambio de folio
[1]	número de folio colocado para esta edición

[1]

Cosas de otro tiempo que quizas no son inutiles

Origen y psicología de la literatura

#####

En verdad que no se necesita entrar en serias y grandes investigaciones, para manifestar los numerosos puntos de contacto que ligan á la inteligencia humana como causa, con la literatura, como efecto y creacion suya.

Todos los golpes de armonia, todos rasgos de belleza, que, por estar consignados en el language escrito ó hablado, constituyen la literatura, parten de ese centro interno en donde el espiritu humano, elabora sus ideas y sus concepciones. Por esta razon puede establecerse con toda exactitud, que, para comprender á fondo la naturaleza y las leyes de los hechos literarios, se necesita de antemano determinar cuales son los hechos primitivos y simples, que, resultando directamente de la naturaleza misma de nuestra alma, dán á la literatura origen y vitalidad.

Resulta de aqui que no puede emprenderse con seriedad la tarea de desenvolver doctrinas literarias, sin sentir de un modo muy vivo la necesidad de sentar con solidez ciertos hechos internos que, aunque considerados en sí mismos son puramente metafísicos, considerados en accion y tomados en su desenvolvimiento exterior, son los que constituyen el germen real y activo de toda obra literaria. Hé aqui las razones que me han inducido á empezar este trabajo por el establecimiento y discusion de estos hechos.

Nuestra alma sería la mas oscura é impenetrable de todas las creaciones de Dios, sino fuera un principio dotado de un poder verdaderamente singular de tomarse por blanco de su misma observacion y de estudiarse como si fuera una cosa distinta, sin la ayuda de ningun agente estraño. Segun esto,

pues, el alma es un poder, que entre otros mil atributos, tiene el de concentrarse sobre su mismo principio, y que replegada sobre si misma /[3] puede anotar sus pasos, darse cuenta de todo lo que se realiza allá en el fondo tenebroso en que reside y apresar los fugaces fenomenos que en su seno tienen lugar; para señalar uno á uno por medio de ideas fijas y de palabras terminantes, los diversos elementos que sirven de principios generadores de sus acciones. Este hecho interno se revela á cada instante en cada uno de nosotros por medio de esa pretension que todos tenemos de conocernos y que diariamente nos obliga á reflexionar sobre lo que somos.

De una inclinacion tan jeneral ha resultado que en todos tiempos se hayan hecho estudios mas ó menos profundos sobre la naturaleza interna del hombre y que se haya aspirado por su medio, explicar los fenomenos y los principios que la constituyen.

La verdad-gefe, que á mi modo de ver ha resultado de todos los estudios y sistemas metafísicos, es, sentar como un hecho inconcuso, que nuestra alma /[4] es un centro de fuerzas armónicas {activas}. Ahora bien; cualquiera que sea el punto de vista en que se quiera considerar estas fuerzas, me parece difícil que ellas aparezcan con otro carácter que el de simples medios de trabajos {el de} instrumentos de elaboracion. Su destino es caer sobre las cosas por medio del empuje de nuestra voluntad, y estudiarlas si son morales, ó transformarlas si son físicas para comprenderlas ó para usarlas, es decir, para apropiarselas; porqué tanto se apodera el hombre de lo que comprende como de lo que usa.

La inteligencia es pues un medio de trabajo, una fuerza que nos ha sido dada para adquirir una propiedad; y como es imposible concebir que una fuerza cualquiera se halle en ejercicio sin concebir un objeto que le sirva de materia y alimento, se hace preciso que pase á investigar cuales son esas

cosas que sirven para poner en actividad esas {nuestras} fuerzas intelectuales; porqué determinadas ellas facil me será determinar el carácter de las ideas y conocimientos /[5] con que proveen á las necesidades de nuestra alma.

Todas las cosas que el hombre puede someter á la accion de sus fuerzas intelectuales, dependen precisamente de alguno de los {grandes} grupos organizados de {en} partes análogas entre sí, que se llaman mundo físico y mundo intelectual; de modo pues que todo lo que el hombre puede alcanzar por sus ideas se reduce á la naturaleza exterior y á él mismo. Tomada en grande la naturaleza se vé que se compone de dos partes que son el globo y el espacio en cuyo seno aquel vive y se desenvuelve: lo mismo sucede con el mundo intelectual, se compone tambien de otras dos partes á saber: la humanidad y el tiempo que es para la inteligencia el fluido en que {aquella} se desenvuelve.

Aunque es cierto, que tanto el mundo físico como el mundo intelectual se dejan igualmente penetrar y comprender por la inteligencia humana; es cierto tambien que cada uno de ellos á su vez engendra un orden de ideas de sistemas, /[6] y de ciencias esencialmente distintas por sus basas y por sus obgetos. Mientras que el uno convida á explicar todos los cuerpos de la creacion y las leyes á que están sometidos, el otro, solo tiene por obgeto explicar los fenómenos propios del individuo hombre y de la humanidad. Basta con esto para comprender, que siendo el obgeto especial de este libro, dilucidar las cuestiones literarias en sus raíces interiores con sus desenvolvimientos, puedo sin mas preliminares hacer á un lado todo cuanto tenga relacion con el globo y el espacio, para contraerme exclusivamente al alma humana, á sus agentes y á sus facultades.

La inteligencia que es la manifestacion de un principio espiritual característico de la humanidad, es decir, del alma,

puede considerarse como una fuerza que tiene una actividad propia y que se mueve al través del tiempo, como al través de una atmósfera especial. El tiempo, no solo / [7] es el elemento en que ella consigna sus hechos sinó que es tambien el agente modificador que los motiva, los funda y los justifica. Reflexionando con un poco de calma sobre la inmensa influencia que el tiempo, como agente, tiene en las concepciones y creaciones de la mente humana, se verá que casi es imposible comprende bien la naturaleza, los fines y las leyes de ~~esa~~ {la} mente, {si no determinamos} antes de⁴ ~~haber determinado~~ neta y claramente la manera con que el tiempo promueve y modifica sus producciones. Sentado esto, fácil es concebir que la primera necesidad que debe sentirse al pretender esplicar el modo con que los modifica ese tiempo, que es como una especié de fluído en cuyo seno se ~~verifican~~ {vivifican y se combinan}. Tan claro es que la inteligencia humana ha sido sometida á la mas estrecha dependencia á ~~este respectø~~ {del tiempo}, que basta examinar á un niño, (ó si se quiere tomar las cosas mas en grande, á la humanidad misma, {para ver} ni en el uno, ni en la otra / [8] se desenvuelve, ni se realiza, ni se completa idea ni facultad alguna, sino á medida que el tiempo lo vá permitiendo. ¿Cómo pues pretender esplicar los fenómenos intelectivos, sin determinar previamente como es que ellos se relacionan con el tiempo? Todas las cosas, todas las ideas existen envueltas en el tiempo, y una ligera ~~demonstracion~~ meditacion basta para demostrarnos que el alma no podría jamas llegar á comprender la mas simple de ellas, sino estuviera dotada de poderes capaces de atravesar el tiempo, y de romperlo para poder caer con sus facultades comprensivas sobre las cosas y las ideas que el envuelve; porqué es preciso fijarse, en que no hay una cosa ó idea, cuyo caracter esencial no dependa del tiempo en que se halla; si es presente arrastra consigo una nota diversa de si es pasada;

⁴ "antes de" está de más; debería haber tachado esta frase también.

resultando que todas las ideas varíen esencialmente por razon del tiempo. Veamos pues lo que es este tiempo que tanto influye en nuestra / [9] inteligencia é investiguemos sus modos de modificacion^s operandi modus.

El tiempo tomado en masa, se presenta como un ser éorgánico cuyos miembros son momentos que se corresponden unos á otros; porqué se engendran y se suceden. Estos momentos, análogos y correspondientes entre sí como los miembros de cualquiera otro ~~tiempo~~ cuerpo, van relacionándose, como he dicho, y complicándose hasta que forman la gran unidad que se llama tiempo. Pero, antes de llegar á ella se dividen en tres grandes grupos, que no solamente son los mas generales, sinó tambien los mas distintos entre si que es {sea} posible componer con semejante material. Estos momentos son: –El presente: –El pasado: –El porvenir. He aqui pues las tres grandes masas con que el tiempo modifica las ideas que nuestra inteligencia se forma de todas las cosas y de todas las relaciones. /

[10] Es claro, que si nuestra alma no tuviera conciencia del tiempo, á que corresponde la cosa ó la idea que quiere comprender, antes de lanzarse á estudiarla, le sería imposible conseguirlo y permanecería en la mas completa ignorancia de todas sus relaciones. Luego, el conocimiento, la conciencia del tiempo, forma una operacion previa á todas las otras operaciones con que penetramos en la naturaleza y relaciones de todas las cosas que queremos comprender.

Estamos pues destinados á comprender al tiempo antes que las cosas y por eso es, que solo á medida que vivimos es que ~~comprendemos~~ aprendemos. De aquí resulta que nuestra alma precisamente deba estar dotada de agentes, cuyo oficio sea una operación previa (como el conocimiento que tienen que dar) á todos los otros actos que constituyen el de comprender. Esta operación debe servir para obrar sobre el tiempo, y pararlo

por decirlo así; para que la inteligencia tenga lugar de caer sobre las cosas que el arrastra /[11] y someterlas á su acción.

Recordando que ahora poco establecí que las masas más generales de tiempo que puede formarse son tres; el presente; el pasado y el porvenir, debe admitirse que deduzca; que relativos á estas masas, y tres como ellas, son los agentes de que estamos dotados para sujetar el tiempo á nuestra acción comprensiva. Efectivamente, todo ese conjunto de cosas que coexisten, con nuestra última situación y que por esto toman el nombre de presente, caen bajo la acción de nuestra inteligencia por obra de nuestros sentidos. Los sentidos pues son los agentes, que traen todas las cualidades de los objetos y todas sus relaciones presentes á nuestro centro intelectual, venciendo el único obstáculo que encuentra el alma cuando se propone comprender el presente, el obstáculo de la distancia. Dotaba el alma de la capacidad de comprender que le es propia é inherente porque constituye su función ~~especial~~ {esencial} /[12] puede formarse una idea cabal y completa de los objetos y relaciones presentes sometí[en]dolos á su acción por medio de los sentidos: es claro que estos no deben ser considerados como facultades, sino como agentes de atracción cuyo oficio es recoger las formas y demás cualidades relativas de los objetos coexistentes, y presentarlas al alma, para que las elabore y forme las ideas que necesite, para comprender las armonías más ó menos inmediatas, es decir, más ó menos elevadas, que existen entre todas las partes de un objeto ó entre todos los objetos percibidos por el sentido. ¿Puede quedar la más mínima duda sobre que los sentidos no son más que medios, agentes, para vencer los obstáculos de la distancia que necesariamente existe, en el presente entre nuestro centro intelectual y todas las cosas que lo rodean?

Más como no todo lo que podemos y estamos destinados á conocer vive en el presente, y como además se vé que somos capaces /[13] de concebir el pasado y el porvenir,

no puede menos que deducirse, que así como tenemos agentes para someter el presente á nuestra inteligencia, los tenemos también para someter el pasado y el porvenir. ¿Quién puede dudarlo teniendo por delante el flagrante espectáculo de lo que diariamente realizamos?

El hombre no solamente está dotado de sentidos como medios de conocer, sino que lo está también de otro medio de igual categoría que aquellos, porqué no pasa de ser un agente: este agente se llama memoria. Así como los sentidos tienen por objeto arrastrar hasta la inteligencia las formas y las relaciones de las cosas distantes: así también la memoria está destinada á vencer los obstáculos, que la destrucción y la muerte, el olvido, la falta de existencia – en una palabra, ponen entre las cosas pasadas y nuestros poderes intelectuales. /

[14] Nada podríamos comprender en las cosas ó relaciones pasadas, sino fuéramos capaces de recordarlas, es decir: de traerlas por medio de un agente especial, desde donde se hallan clavadas en el tiempo que pasó, hasta nuestra situación presente; este agente es la memoria. Bien mirada esta, no es más que un sentido de género especial y nuevo al cual se revela lo pasado como á los otros lo presente. Su fin, como el de los otros que cubren la superficie de nuestro cuerpo es ofrecer materiales al alma para que obtenga ideas y conocimientos. Y si por medio de aquellas que tienen un aparato físico pronunciado y externo se conoce todo lo que depende de la existencia material, por medio de este, que más bien parece resultado de un principio espiritual, se conoce todo lo que ya no tiene existencia y que por esto era arrastrado por el olvido.

Así es que la memoria, solo es para mí un agente de atracción, por cuyo medio / [15] sometemos á nuestra facultad reflexiva lo que ha desaparecido. Ella hace con el tiempo, lo que la atracción molecular hace con las partes componentes de

los cuerpos físicos; lo que la atracción universal hace con los astros, ligar las partes que tienden á separarse y conservar entre ellas la unidad y la armonía.

Desde que el presente y el pasado con todas sus relaciones de parentesco y analogía se han revelado al alma, aparece también el germen de un orden nuevo de ideas. Esas mismas analogías introducen en nuestra mente la sospecha de que el tiempo se haya subordinado á leyes fijas y convergentes á un mismo fin. Fundados en las analogías de lo que vemos con lo que recordamos, preveemos analogías futuras que nos hacen inducir lo que veremos; así pues nos anticipamos á crear lo que todavía no existe. Digno es de fijarse, á este respecto, en que cuando efectuamos esta operación creíamos [sic] ideas puras, decidimos sobre relaciones y combinamos armonías que solo tienen un carácter ideal de verdad. Todo esto lo hacemos en fuerza de otro tercero y especial agente que atrae hácia nosotros el porvenir. Este agente se llama previsión. La previsión es un agente que tiene la especialidad de recaer sobre las ideas que aun no tienen una existencia real, es decir, sobre el porvenir, con el fin de atraerlo á la inteligencia para someterlo á su acción comprensiva./

[16] He aquí pues como es que, á cada uno de los tres momentos mas generales en que se divide el tiempo, corresponde en nuestra organización un poder que lo domina y que la sujeta á recibir la elaboración de nuestras facultades mentales. Ahora pues, es indudable que de semejante elaboración deben resultar todas las ideas de cosas y de relaciones, de cualquiera género que sean, y que por tanto, en este fondo universal se hallan los jérmenes de las creaciones literarias y la razón que demuestra el porqué de la estrecha dependencia en que viven con el tiempo.

Cuando el alma se dedica á comprender, sea las cosas del presente, sea las del pasado, ó sea las del porvenir no solo

las comprende en cuanto á sus formas y esencia, sino que percibe tambien de un modo vivisimo, y con mas ó menos altura sus relaciones mutuas. Fijadas en la mente esas relaciones por medio de los sonidos representativos de que se compone el language; el alma puede con estos signos determinantes, marchar de relaciones á relaciones y llegar por medio de la combinacion á centros de armonias respectivas mas ó menos grandes, mas / [17] ó menos elevados. Ahora pues, es preciso fijarse en que una armonia no solamente es la expresion de una verdad sinó que es tambien y muy particularmente la expresion de una belleza concebida. Si examinamos en lo que consiste la belleza de un cuadro, de una estátua, de una sinfonía, de un edificio, veremos que es en la mayor ó menor altura de las armonías espresadas por su medio. Igual cosa sucede con los pensamientos escritos ó hablados; cuanto mas armónicos son mas sublimes y mas bellos. Un momento de reflexion bastará para demostrar á cualquiera que me vaya leyendo con atencion que el tiempo con su pasado, su presente y su porvenir, es precisamente el consignador y fabricante tambien de esas armonias, y que esto justifica las anteriores especulaciones, porqué demuestra que sin comprender bien los modos que él influye sobre nuestra mente, sería imposible comprender la naturaleza de las relaciones ascendentes y armónicas que constituyen el carácter de las verdades y bellezas / [18] que llegamos á concebir.

La intelijencia tiene dos vías para llegar hasta estas armonías y para expresarlas: ó bien marcha por pasos graduados y conocidos de una en otra relacion hasta llegar al centro; ó bien se asienta de improviso sobre ese centro y recorre rápida y audazmente los puntos que corresponden con él: en el primer caso comprende por medio de la razon: en el segundo por medio de la fantasia. La razon y la fantasía no son mas que dos modos distintos de ejercer la misma cantidad, y por eso es que la una puede elevarse á tanta altura como la

otra aparece dotada de una rica fantasía. Supongase á Newton calculando el sistema universal, coloquésele al lado de Milton cuando ciego dictaba á su hija fantásticos versos sobre el caos y el infierno y muéstrase el que se atreva á establecer las diferencias que separaron la situación interna de las dos inteligencias.

REVIEW

**GRUPOS AL RESCATE DE DOS MUJERES QUE
ROMPIERON EL MOLDE:
EDUARDA MANSILLA Y SARA GALLARDO
LA RECONSTRUCCIÓN, PIEZA POR PIEZA,
DESPUÉS DE UN LARGO HIATO**

*Groups to the rescue of two women that broke the mould:
Eduarda Mansilla and Sara Gallardo.
The reconstruction, piece by piece, after a long hiatus*

María Laura PÉREZ GRAS
CONICET – U. del Salvador
lauraperezgras@yahoo.com.ar

Resumen

Tanto Eduarda Mansilla, en el siglo XIX, como Sara Gallardo, en el XX, fueron escritoras que rompieron con los preceptos de clase y género con los que debieron convivir en sus sociedades; sin enfrentarse a ellos abiertamente, lograron franquear sus límites: fueron pioneras en géneros literarios, estilos, recursos y temáticas; altamente valoradas por la mayoría de sus colegas y lectores contemporáneos; pero, luego, olvidadas por la academia, la industria editorial, la crítica y, en consecuencia, el público lector. La última década es testigo de un rescate sin precedente de la obra de ambas escritoras con el objeto de reposicionarlas en el corpus de autores clásicos argentinos, en pos de una ampliación del canon y de una academia más plural y memoriosa.

Este trabajo busca dar cuenta de la tarea de recuperación de los escritos olvidados, inéditos o perdidos de estas autoras, llevada a cabo por

escritores, críticos literarios y equipos de investigación, grupos de los que tuve el gusto de formar parte en varios proyectos, o con los que estoy en estrecho contacto. De la suma de estos esfuerzos surgieron redes de trabajo académico que produjeron novedosas publicaciones sobre ambas autoras y sus obras, así como también ediciones populares, especializadas o críticas de sus escritos.

Palabras claves: grupos, rescate, mujeres, ediciones.

Abstract

Eduarda Mansilla, in the 19th century, and Sara Gallardo, in the 20th, were female authors that broke the preconceptions of social class and gender by which they were expected to live in their societies; without open confrontation, they managed to avoid boundaries: they were pioneers in some literary genres, styles, resources and themes; both highly regarded by most of their contemporary colleagues and readers but, later, forgotten by the Academy, the editorial industry, the critics and, thus, the public. The last decade has witnessed an unprecedented rescue of the written work of both authors with the aim of repositioning them in the corpus of classic Argentine writers, to widen the cannon and help settle a more plural and less oblivious Academy.

The purpose of this paper is to show the hard rescue work of forgotten, unpublished or lost literary pieces written by these two authors, done by other writers, critics, and research teams, groups which I have been part of, or with whom I am in close contact. From the addition of all these efforts arose all the academic work nets that brought about recent publications about these authors and their literature, as well as popular, specialized and critical editions of their work.

Keywords: groups, rescue, women, editions.

Eduarda Mansilla (1834-1892) fue sobrina de Juan Manuel de Rosas, hija del héroe de la Vuelta de Obligado, Lucio Norberto Mansilla, y hermana de Lucio V. Mansilla, el renombrado escritor. No obstante, logró una voz propia y notoria, de audaz independencia de ideas. Su obra fue innovadora, ecléctica y transgresora: excedió los parámetros de su época para

experimentar en varios géneros y proponer nuevas perspectivas sobre viejos problemas. Sin llegar a mencionar toda su producción, podemos intentar resumir algunos de estos logros personales. Se inició con la novela histórica *Lucía Miranda* (1860), donde plantea, veinte años antes de las Campañas de Roca, que la mejor solución a la cuestión del indio es el mestizaje; recreó la vida de provincia y abordó el problema del caudillismo en *El médico de San Luis* (1860); inauguró con su novela *Pablo ou la vie dans les Pampas* (1869), nada menos que desde Francia y en francés, el tema gauchesco desde la perspectiva del gaucho mismo, personaje solo parodiado por los letrados hasta ese momento; fue la primera en dedicarse a un público infantil en nuestra literatura, en *Cuentos* (1880); se abocó al relato de viaje, como muchos de sus contemporáneos, en su libro *Recuerdos de viaje* (1882), donde relata su primera estadía en los Estados Unidos durante 1860 y las reflexiones que, veinte años más tarde, esta experiencia suscitó; cultivó el género fantástico, a la par de la moda europea, en un volumen de cuentos y piezas publicados con el título *Creaciones* (1883); escribió algunas piezas teatrales, de las que solo se conservan *Simila Similibus*, que luego fue integrada al volumen de *Creaciones* y representada en 1884, y *La marquesa de Altamira* (1881); además, nos dejó varias composiciones musicales, que abarcan distintos estilos como la romanza, la balada y el bolero, con ingredientes sudamericanos.

A su vez, Sara Gallardo (1931-1988) fue, por vía materna, bisnieta del escritor Miguel Cané y tataranieta del general Bartolomé Mitre. Por el lado paterno, hija del periodista e historiador Guillermo Gallardo y nieta del biólogo y político Ángel Gallardo. No obstante, realizó una búsqueda personal y solitaria, por lugares, estilos y asuntos muy diversos. Se destacó como narradora tanto por sus novelas como por sus cuentos y relatos. Podemos reconocer dos etapas en la obra de Gallardo.

La primera, su ciclo rural, está compuesto por sus tres primeras novelas: *Enero* (1958), *Pantalones azules* (1963), *Los galgos, los galgos* (1968). La cuarta novela de Gallardo, *Eisejuaz* (1971), cierra el ciclo rural y abre la ficción al espacio de la intemperie en versiones más extremas que el campo: la selva, el monte, la estepa, el desierto, es decir, el norte y el sur más vírgenes de nuestro territorio, en dos novelas y un volumen de cuentos y relatos: *Eisejuaz* (1971), *El país del humo* (1977), *La rosa en el viento* (1979). También explora los límites de la literatura fantástica en algunos cuentos de *El país del humo* como “El hombre de la araucaria” o “Un secreto”. Estos espacios contrastaban enormemente con la tendencia hacia la literatura urbana de sus colegas contemporáneos, que consideraban la temática rural como propia del siglo anterior. Asimismo, Gallardo escribió literatura destinada al público infantil: cuatro libros de cuentos, *Los Dos Amigos* (1974), *Teo y la Tv* (1974), *Las Siete Puertas* (1975) y *¡Adelante la Isla!* (1982).

Desde un principio, en su ficción, Gallardo se destacó de las escritoras del momento, por no dedicarse a una literatura intimista de tono femenino, ni siquiera a una narrativa de evocación; por el contrario, la autora se sumergía en los mundos más alejados posibles, como si explorar la otredad le permitiese salir de la incomodidad que le provocaba su mismidad y pudiera así conocerse de manera más auténtica, probablemente sin el corsé que para ella significaba su pertenencia a la elite económica y cultural de la sociedad argentina. Los protagonistas de sus novelas y narraciones breves son hombres arrojados a la intemperie del mundo rural, selvático o patagónico, y mujeres desprotegidas o marginales, todos alienados por la inclemencia de la naturaleza poderosa, que los va despojando de sus cualidades humanas hasta desgarrarlos del mundo “civilizado”. El extremo de este desgarramiento es la voz narradora de un indio en primera persona para la que Gallardo inventa un lenguaje, que no solo

es inigualable en su construcción, sino también en cuanto a la profundidad psicológica que permite alcanzar. A través de esta voz singular y primitiva, de sonoridad y sintaxis sin precedentes, construye una identidad confundida entre la alienación, la fantasía y el misticismo, y, a la vez, sumamente humana, inspirada en un indio mataco de carne y hueso: Lisandro Vega, o Eisejuaz, marginado social que la autora pudo conocer y entrevistar en Salta para dos reportajes (1967) y una nota titulada “La historia de Lisandro Vega” (1968), que aparecieron en la revista porteña *Confirmado*, la misma para la que ella escribió una columna semanal en la sección “Tiempo Moderno” entre 1967 y 1972.

Justamente, otro aspecto que ambas autoras ejercieron de forma paralela a la escritura de ficción fue el periodismo. Eduarda Mansilla colaboró tanto en diarios como en revistas. En ellos publicó buena parte de su ficción: su primera novela, *Lucía*, apareció como folletín en 1860, y una edición posterior ya con su título completo, *Lucía Miranda*, en 1882, en el diario *La Tribuna*; su hermano Lucio V. Mansilla publicó *Pablo o la vida en las pampas*, traducida por él mismo, en el diario *La Tribuna*, en 1870, mismo año y lugar en que publicó *Una excursión a los indios ranqueles*; muchos de los cuentos de Eduarda, como “Kate” o “El ramito de romero”, aparecieron por primera vez aislados en la prensa y luego fueron recogidos en volúmenes, en versiones revisadas; pero también se dedicó a la escritura de reseñas musicales y crónicas sobre representaciones musicales del Teatro Colón en *La Gaceta Musical*, cuadros de costumbres sobre bailes o tertulias, y artículos sobre moda en *El Nacional*. Hacía crítica literaria y teatral en la prensa escrita, pero también eran ella y su obra objeto de estudio en las reseñas y críticas de otros especialistas, lo que demuestran que Eduarda era una personalidad muy influyente en su época y una escritora leída y celebrada por sus contemporáneos.

Por su parte, Sara Gallardo se inició también desde muy joven en el periodismo y colaboró con diarios de muy diversos cortes ideológicos: *Atlántida*, *Primera Plana*, *Confirmado*, *La Nación* y *Claudia*, entre otros. Sus roles fueron, asimismo, diversos: entrevistadora, corresponsal, enviada especial, cronista, redactora, crítica de modas y columnista semanal. No obstante, también es entrevistada y reseñada como escritora de ficción ya consagrada y reconocida. Al igual que Eduarda, Sara participará de la prensa argentina aun durante los años que vivió en Europa (desde 1977 hasta su muerte en 1988), puesto que entonces escribía para el diario *La Nación*, donde encontramos crónicas desde Barcelona, Suiza y Roma, sus tres lugares de residencia, entre otros de paso.

A pesar de que las obras de ambas escritoras fueron leídas y valoradas por sus contemporáneos, dejaron pronto de circular. Esto implicó que no fueran luego reeditadas, y mucho menos estudiadas. Creo que este silencio, un largo hiato en la crítica y la academia respecto de sus obras, tiene más de un motivo, pero tengo la certeza de que mucho tiene que ver con que ambas producciones eran muy difíciles de leer y de comprender fuera de sus contextos de época, es decir, si no se interpretaba qué quisieron decirnos estas intelectuales singulares en momentos de complejos cambios políticos y sociales como los años ochenta del siglo XIX y los setenta del XX. Además, se trataba de mujeres escritoras, de por sí una minoría poco significativa para la crítica y la academia, pero, para colmo, eran mujeres que no escribían “en clave femenina” y, por lo tanto, eran mucho más difíciles de estudiar y ubicar dentro del mapa cultural de cada época. Fueron dos escritoras que no siguieron un modelo ni cultivaron un género determinado, ni vivieron una vida acorde a los estándares de lo aceptable para los grupos de elite tan expuestos social y políticamente a los que cada una de ellas pertenecía desde la cuna. Por el contrario,

rompieron con los moldes que las limitaban, incomodaron a otros, trasgredieron lo establecido, se cuestionaron.

A pesar de que la distancia entre las producciones de ambas autoras es de un siglo, la reconstrucción pieza por pieza se dio, y se está dando, en paralelo: comenzó hace relativamente poco y sus efectos se empezaron a hacer paulatinamente visibles hace tan solo diez años.

Esta visibilización fue posible, en gran parte, gracias a los grupos de investigación, que son agentes permanentes de rescates literarios. En el caso de la obra de Eduarda Mansilla, hubo dos proyectos subvencionados por el CONICET, dirigidos por la investigadora y escritora María Rosa Lojo, de los que formé parte. El primero se tituló “Los hermanos Mansilla: edición de textos inéditos u olvidados” y dio su primer fruto maduro en 2007: la edición crítica, con introducción y notas, de la novela *Lucía Miranda* (1860), de Eduarda Mansilla, dirigida por María Rosa Lojo¹, que fue publicada en la colección T.e.c.i. (Textos y estudios coloniales y de la independencia) de la editorial Iberoamericana-Vervuert. En una segunda etapa, Hebe B. Molina estuvo a cargo de la edición crítica de *Cuentos* (1880) y del estudio preliminar, que incluye un acercamiento a la incipiente literatura infantil en la Argentina decimonónica. Este volumen fue publicado por Corregidor en 2011. El segundo proyecto estuvo exclusivamente centrado en la figura de Eduarda y se tituló: “Eduarda Mansilla: la biografía. Redes familiares y amicales. Los epistolarios. Los escritos dispersos. Hacia un estudio crítico integral”, cuyo objetivo general era “ampliar el conocimiento de la vida y obra de Eduarda Mansilla de García (1834-1892), figura fundadora de las letras nacionales”. De este recorrido, surgieron dos ediciones críticas de importancia capital para contribuir con el conocimiento de

¹ El equipo de investigadoras que colaboró con esta edición estaba formado por Marina Guidotti, Hebe Molina, Claudia Pelossi, Silvia Vallejo y María Laura Pérez Gras.

su obra y revisar la posición de Eduarda en el canon literario argentino: *Creaciones* (1883), a cargo de Jimena Néspolo, quien, a través de un completo estudio preliminar, demuestra el lugar pionero de la autora en la constitución del “gótico fantástico rioplatense” (Corregidor, 2013), y *Escritos periodísticos completos (1860-1892): Eduarda Mansilla de García*, a cargo de Marina Guidotti (Corregidor, 2015), que recopila todos los artículos de y sobre la autora aparecidos en ese lapso dentro de la prensa argentina, lo cual permite seguir paso a paso prácticamente todos los aspectos más relevantes de su vida pública y sus repercusiones dentro del país; su estudio preliminar también aporta sustancialmente al conocimiento biográfico de la escritora y pone de manifiesto el original entrelazamiento entre autobiografía y crónica que marcan su producción periodística. Desde luego, debemos sumar a estas ediciones críticas, los numerosos artículos de investigación publicados durante estos años en revistas científicas que estudian en profundidad los textos de la autora y renuevan el debate sobre sus valores estéticos, culturales e históricos.

En otro contexto, la investigadora María Gabriela Mizraje reeditó por primera vez la traducción del francés al español que realizó Lucio V. Mansilla para *La Tribuna* (1870) de la novela de su hermana *Pablo o la vida en las pampas* y la publicó en la colección Los Raros, de la Biblioteca Nacional (2007). Además, le había dedicado a la autora un capítulo entero, “Eduarda Mansilla o la familiaridad del triunfo”, en su libro *Argentinas de Rosas a Perón* (1999). Por otra parte, a pesar de que había sido reeditado por Stock Cero en 2006, en el extranjero, *Recuerdos de viaje* aún esperaba su reedición en el país, y a ello se dedicaron las audaces editoras de la Colección Las Antiguas, dirigidas por Mariana Docampo, quienes convocaron a María Rosa Lojo para la composición del Prólogo. El libro salió en 2011.

En el caso de Sara Gallardo, las reediciones de sus textos fueron realizadas por otros escritores, admirados descubridores de su obra. Uno de los pioneros en este sentido fue Ricardo Piglia, quien incluyó la novela *Eisejuaz* en la colección de Clásicos Argentinos, que dirigía junto a Osvaldo Tcherkaski: el texto se publicó en el año 2000 con prólogo de Elena Vinelli. Pero el paso más contundente lo dio Leopoldo Brizuela, quien editó y prologó *Narrativa breve completa*, publicada por Emecé en 2004. Allí se incluyen “Enero”, “Pantalones azules”, “Historia de los galgos”, “El país del humo” y “La rosa en el viento”. De esta manera, Brizuela invitó a leer la ficción de Sara Gallardo a toda una generación de escritores y lectores que prácticamente la desconocían. Luego, en 2009, Abelardo Castillo reeditó *Enero* en la colección Los Recobrados, que dirige para la editorial Capital Intelectual y, en 2013, Martín Kohan reeditó *Eisejuaz* por Cuenco del Plata.

Por otra parte, se realizaron al menos dos homenajes en círculos académicos, uno para cada escritora, que debemos mencionar porque evidencian la importancia que sus obras han ido adquiriendo en los últimos años dentro del patrimonio literario argentino. El primero de estos eventos fue la Jornada *Homenaje a Sara Gallardo (1931-1988)*, celebrada en 5 de diciembre de 2008 en el Museo Roca de la Ciudad de Buenos Aires. De lo compartido en este encuentro, surgió una publicación única sobre la autora: *Escrito en el viento: Lecturas sobre Sara Gallardo (2013)*, con textos de Amícola, Laera, Docampo, Lojo y Nora Domínguez, entre otros, junto a impresiones de sus colegas y dos de sus hijos, Paula y Sebastián; todos compilados por Paula Bertúa y Lucía De Leone.

El otro homenaje, a Eduarda Mansilla, se realizó en dos jornadas, 28 y 29 de mayo de 2009, en la sala Augusto R. Cortazar de la Biblioteca Nacional. Participaron María Rosa Lojo, Lily Sosa de Newton, Hebe Beatriz Molina, María Gabriela Mizraje y Néstor Tomás Auza. La segunda jornada, en el Colegio

de Escribanos, consistió en una conferencia a cargo de Juan María Veniard, “Eduarda Mansilla y la Música”, seguida de un concierto de piano con canciones de la autora. Asimismo, Irene Chikiar de Bauer, anfitriona durante el encuentro, publicó un libro titulado *Eduarda Mansilla: Entre-ellos. Una escritora argentina del siglo XIX* (Biblos, 2013).

La tarea de rescate continúa en plena actividad. Así como Marina Guidotti acaba de editar los escritos periodísticos dispersos de Eduarda Mansilla en un aporte significativo al estudio de los orígenes del periodismo en la Argentina, Lucía De Leone está sacando a la luz en este mes de diciembre de 2015 las columnas periodísticas que Sara Gallardo escribió para el semanario *Confirmado*, que constituyen un material fundamental del periodismo argentino escrito de la segunda mitad del siglo XX. Aparece por Ediciones Winograd y se titula *Macaneos: Las columnas de Confirmado (1967-1972)*, con estudio introductorio, selección y notas de Lucía De Leone. Además, con continuidad hacia el próximo año, en el contexto de un proyecto bilateral con Italia, entre la Universidad del Salvador y la Università Degli Studi Di Milano, dirigido por María Rosa Lojo, llamado *Las damas del mar: Viajeras, emigrantes, literatas y artistas desde y hacia el cono Sur en los siglos XIX y XX*, me estoy dedicando al rescate de las crónicas escritas por Gallardo para el diario *La Nación* durante la última década de su vida, en que colaboró como corresponsal desde Europa, con la perspectiva posterior de realizar una edición anotada del conjunto en un volumen. En rigor, en el mencionado proyecto de investigación sobre algunas escritoras/artistas argentinas y sus vínculos con la cultura italiana son objeto de estudio tanto Eduarda Mansilla como Sara Gallardo, entre otras, puesto que también presentan ese aspecto en común.

Por último, los trabajos de los doctorandos recorren caminos aún no trazados por la academia. Y esta apertura del corpus

genera interesantes lecturas de textos u autores olvidados. En particular, conozco dos tesis doctorales recientes sobre la obra de Gallardo, aún inéditas, que muestran su mayor presencia en el ámbito académico. La más reciente fue defendida en 2014 en la Universidad del Salvador. Su autora, Ulda Margoth Cuevas Aro, la tituló “*Eisejuaz* de Sara Gallardo: un camino de santidad desbordado por el grotesco y una hagiografía discutida por la inversión paródica”. Considero que el mayor aporte de este texto es evidenciar que el recurso del grotesco y la narración polifónica subvierten el discurso monológico de la hagiografía en esta novela, e, indirectamente, lo hacen con todo discurso hegemónico monocultural. De esta manera, como explica Cuevas Aro, Sara Gallardo articula literariamente la conciencia de los cambios socioculturales que se estaban produciendo en la sociedad de su época. La otra tesis fue escrita por la actual investigadora del Conicet, Lucía De Leone: “Papeles repartidos: La diversificación de la autoría en la obra literaria y periodística de Sara Gallardo (Argentina, siglo XX)”, dirigida por Nora Domínguez y defendida en 2013, en la Universidad de Buenos Aires. La propia investigadora explica que su trabajo doctoral explora los modos cómo Gallardo utilizó simultáneamente a la literatura y el periodismo de acuerdo con diferentes intereses y valoraciones, distintas estrategias de figuración y exhibición pública, según una dinámica de distanciamiento y acercamiento entre uno y otro, de mutuos aprovechamientos materiales y simbólicos, préstamos disciplinarios y rechazos, con el objeto de examinar los mecanismos puestos en juego en la construcción de una firma, un nombre y una figura de autora en el campo literario y cultural argentinos a partir de mediados de los años 50.

El corpus de esta investigación comprende la producción literaria completa de Gallardo que va de 1958 a 1982, y abarca novelas, un libro de cuentos, relatos infantiles y un apéndice autobiográfico. Además, incluye una selección de sus textos

periodísticos más representativos, en distintos medios, desde su debut a mediados de los 50 hasta las crónicas enviadas desde Europa hasta su muerte, ocurrida en 1988. La elección no es arbitraria y se sustenta en tres cuestiones fundamentales para examinar sus colocaciones autorales periodísticas en relación con sus apuestas en la literatura. Una serie de gestos – la reescritura, la revisita, el desvío– que la acercan a sus operaciones de reciclaje de las tradiciones y sus restos que pone en juego, como se verá, en sus primeras novelas. Por último y más allá del éxito que por sí mismas ganan sus novelas, y a pesar de haber participado en el periodismo en diversos medios como ya fue mencionado, sus intervenciones en *Confirmado* le representan una gran repercusión entre los lectores y la convierten en un personaje popular.

La estrecha relación entre periodismo y literatura tanto en la obra de Sara como en la de Eduarda, punto de contacto muy fuerte entre ambas autoras, queda plasmada en las tareas de rescate de sus textos periodísticos que se han realizado en estos últimos meses.

Eduarda Mansilla también colaboraba con varios diarios y revistas de la época –*La Tribuna, El Nacional, La Nación, La Libertad, La Ondina del Plata, El Plata Ilustrado, La Gaceta Musical*, entre otros–, en el país, y desde el exterior. Además, a la usanza decimonónica, prácticamente todas sus novelas y cuentos se publicaron primero en la prensa, como folletín, antes de conocer el formato libro. “El carácter versátil de la obra periodística y literaria que Eduarda Mansilla produce durante este período facilita su abordaje a partir de diferentes aproximaciones dada la amplia gama de ejes temáticos en los que incursiona”, explica Guidotti [Mansilla 2015b: 26]. “La obra periodística de Mansilla presenta particularidades que le identifican: una de ellas es su versatilidad, pues aborda temas referidos a la educación, las costumbres, la religión y la moral, la política, la literatura y, en especial, la música instrumental y

el canto lírico y popular” [58]. Esta investigadora también estudió las tácticas utilizada por Mansilla para ocultar su autoría y disimular su género, como los seudónimos elegidos al comienzo de su carrera literaria y periodística –el más conocido es “Daniel”–, con el fin de salirse de los condicionamientos [26].

Otro tanto ocurre con las variadas columnas y notas de Sara Gallardo, quien firmaba algunas y otras no, mantenidas en un anonimato a voces, en el que podía jugar a configurarse desde un estilo paródico con el que se apropiaba de las frivolidades del mundo contemporáneo para hacer radiografías sociales plenas de humor e irreverencia. Según afirma De Leone:

Las columnas de Gallardo en *Confirmado* funcionan como una plataforma refractaria por la que se filtran temas de la época, que produjeron imaginarios sobre las relaciones entre varones y mujeres, la vida sexual, la vida profesional, la política, el ocio, las artes, los avances tecnológicos, las costumbres, y tuvieron su impacto, para moldear o cuestionar el *statu quo* en las configuraciones sobre lo esperable, lo permisible, lo aconsejable, lo repudiable en esos mismos años. Y, como se dijo, la suya es una práctica periodística, basada en la más plena desinformación, que se funda en una *ética y estética del macaneamiento* confeso, mediante las cuales se procesan las actualidades acaso esperadas del discurso periodístico en lo que su hacedora instituye como “desactualidades” [24].

En la ficción, ambas escritoras encuentran una inclinación común por las historias cuyos protagonistas son parte de las minorías –mujeres, indios, exsoldados, cautivas, extranjeros, niños, animales, monstruos, objetos abandonados– porque se sienten aliadas desde su rol de mujeres insertas en una sociedad patriarcal, y, en especial, de mujeres escritoras, en un medio predominantemente masculino. María Rosa Lojo recalca

en algunas de estas coincidencias en su artículo “Los ‘otros’: mujeres y aborígenes en la narrativa de Sara Gallardo”, publicado en *Escrito en el viento: Lecturas sobre Sara Gallardo*, editado justamente por Lucía De Leone y Paula Bertúa.

Tanto Mansilla como Gallardo fueron esposas de hombres muy reconocidos: Eduarda se casó con el diplomático Manuel Rafael García Aguirre, a quien acompañó en sus funciones por Estados Unidos y Europa, donde llegaron a asentarse algunos años; Sara se casó en primeras nupcias con el periodista Luis Pico Estrada y en segundas, con el filósofo Héctor A. Murena. Otro rasgo común fue la maternidad, que despuntó al mismo tiempo que la creación literaria: Eduarda y Manuel tuvieron seis hijos; Sara, tres, dos de su primer matrimonio y uno más, Sebastián, del último. Ambas se separaron y enviudaron, Eduarda de un mismo hombre; Sara de dos distintos, pero el duelo por Murena la arrastró a un exilio físico y emocional del que nunca pudo volver realmente. Cosmopolitas, viajeras, cultas, descentradas, dúctiles y polifónicas. Cautivaron a sus contemporáneos, pero luego fueron olvidadas, creo yo, por prejuicios de clase y género. Ahora nos cautivan nuevamente, desde la academia. Esperamos que los lectores accedan a las reediciones y las redescubran también, y se deleiten con sus creaciones, empezando por los más pequeños, tras la recuperación de sus textos para niños, y que encuentren su debida difusión entre las instituciones escolares y universitarias; una tarea que aún nos convoca.

Todos estos equipos de investigación, escritores y doctorandos parecieran estar trabajando de manera aislada en distintos ámbitos, pero si nos detenemos en las menciones que fui deslizando a lo largo de este artículo podremos observar con claridad cuántas veces se repiten varios de los nombres, en diversos roles, y cuán relacionados están los grupos y los contextos de trabajo. En rigor, podremos observar que están absolutamente interrelacionados y que forman una red

académica que trabaja hace ya varios años en el rescate de las obras y las figuras de estas dos escritoras.

Un aspecto fundamental a tener en cuenta es la creación de espacios de publicación de ediciones académicas donde los productos de estos proyectos puedan ser una realidad tangible y tengan la difusión adecuada. Estos mismos grupos de trabajo también nos hemos abocado a esa tarea: las jornadas de investigación y los homenajes dedicados a estas dos figuras generaron interesantes publicaciones; pero también se creó en 2010 una Colección de Ediciones Académicas de Literatura Argentina (EALA), cuya directora es María Rosa Lojo, dentro de la Editorial Corregidor; bajo ese sello se han publicado casi todas las ediciones críticas sobre la obra de Eduarda Mansilla aquí mencionadas. Asimismo, las tesis doctorales sobre la obra de Sara Gallardo están siendo evaluadas por el comité ejecutivo, del que formo parte, y el importante referato internacional de otra de las colecciones de Corregidor, La Vida en las Pampas, también dirigida por Lojo. En definitiva, los esfuerzos grupales e individuales se encuentran a la hora del rescate textual y cultural en pos de un corpus literario más plural y diverso.

Concluyo que, enhorabuena, estas dos escritoras y periodistas, narradoras trasgresoras, cronistas incansables de miserias humanas, tertulias y terruños, modas y viajes, herederas desviadas y rebeldes de una estirpe de hombres memorables, son eslabones perdidos y hoy recuperados de una cadena de voces que nunca debieron ser silenciadas.

Bibliografía

- AUZA, NÉSTOR TOMÁS. 1988. *Periodismo y feminismo en la Argentina: 1830-1930*. Buenos Aires: Emecé.
- BATTICUORE, GRACIELA. 2005. *La mujer romántica: Lectoras, autoras y escritores en la Argentina (1830 – 1870)*. Buenos Aires: Edhasa.
- BERTÚA, PAULA; DE LEONE, LUCÍA, comp. 2013. *Escrito en el viento: Lecturas sobre Sara Gallardo*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires.
- CUEVAS ARO, ULDA MARGOTH. 2014. *Eisejuaz de Sara Gallardo: un camino de santidad desbordado por el grotesco y una hagiografía discutida por la inversión paródica*. Tesis doctoral. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad del Salvador. Inédita.
- DE LEONE, LUCÍA. 2015. *Papeles repartidos: La diversificación de la autoría en la obra literaria y periodística de Sara Gallardo (Argentina, siglo XX)*. Tesis doctoral. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Inédita.
- GALLARDO, SARA. 2000. *Eisejuaz*. Pról. Elena Vinelli. Buenos Aires: Agea.
- . 2004. *Narrativa breve completa*. Pról. Leopoldo Brizuela. Buenos Aires: Emecé.
- . 2015. *Macaneos: Las columnas de Confirmado (1967-1972)*. Estudio introductorio, selec. y notas Lucía De Leone. Buenos Aires: Ediciones Winograd.
- GAMBARO, GRISELDA. 1999. “Evocación de Sara Gallardo”. *Escritos inocentes*. Buenos Aires: Norma.
- GIL LOZANO, FERNANDA; PITA, VALERIA; INI, GABRIELA, dir. 2000. *Historia de las mujeres en la Argentina: Siglo XX*. Buenos Aires: Taurus.
- LOJO, MARÍA ROSA. 2013. “Los ‘otros’: mujeres y aborígenes en la narrativa de Sara Gallardo”. Bertúa y De Leone. 117-130.
- MANSILLA, EDUARDA. 2007. *Lucía Miranda (1860)*. Ed. prologada y anotada María Rosa Lojo, Marina Guidotti, Hebe Molina, Claudia Pelossi, Silvia Vallejo y María Laura Pérez Gras. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- . 2007. *Pablo o la vida en las pampas*. Estudio preliminar María Gabriela Mizraje. (Los Raros). Buenos Aires: Ediciones Colihue-Biblioteca Nacional.

- . 2011a. *Cuentos (1880)*. Ed. anotada Hebe Molina. (EALA). Buenos Aires: Corregidor.
- . 2011b. *Recuerdos de viaje (1882)*. Pról. María Rosa Lojo. (Las Antiguas). Buenos Aires: Buena Vista.
- . 2015a. *Creaciones*. Ed., introd. y notas Jimena Néspolo. (EALA). Buenos Aires: Corregidor.
- . 2015b. *Escritos periodísticos completos (1860-1892)*. Ed., introd. y notas Marina L. Guidotti. (EALA). Buenos Aires: Corregidor.
- MIZRAJE, MARÍA GABRIELA. 1999. *Argentinas de Rosas a Perón* (Biblioteca de las Mujeres, 9). Buenos Aires: Biblos. 129-151.
- PÉREZ, ALBERTO JULIÁN. 2006. "Sara Gallardo, Eisejuaz y la gran historia americana". *Imaginación literaria y pensamiento propio*. Buenos Aires: Corregidor. 247-262.
- REY BECKFORD, RICARDO. 1987. "Estudio preliminar". *Páginas de Sara Gallardo seleccionadas por la autora*. Buenos Aire: Celtia.
- RIVERA, JORGE. 2000. *El periodismo cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- . 1998. *El escritor y la industria cultural: El camino hacia la profesionalización (1880-1900)*. Buenos Aires: Atuel.
- RIVERA, JORGE; ROMANO, EDUARDO. 1987. *Claves del periodismo argentino actual*. Buenos Aires: Tarso.
- TERÁN, OSCAR. 1991. *Nuestros años 60: La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina*. Buenos Aires: Puntosur.

RESEÑA

SARLO, BEATRIZ. 2014.
VIAJES: DE LA AMAZONIA A LAS MALVINAS.
(BIBLIOTECA LOS TRES MUNDOS).
BUENOS AIRES: SEIX BARRAL. 272 PP.

Claudia Garnica de Bertona

Universidad Nacional de Cuyo
claudiagbertona@gmail.com

Esta obra se encuentra dividida en ocho capítulos, sin numeración y con títulos, más una sección de “Notas” de la autora. Son relatos de viaje a destinos diversos, desordenados, realizados en diferentes momentos de su vida, que contienen observaciones relacionadas con su situación vital cuando se acerca a cada destino. Sarlo reflexiona sobre lo que ve, pero también sobre el viaje en sí. No es una viajera ingenua, sino crítica, lo que enriquece su perspectiva.

El primer capítulo es “El salto del programa” y describe una estadía de la autora en Viena en 1995, durante la cual se interesa especialmente por visitar los edificios construidos por Otto Wagner. Evoca otra visita de 1992 con la guía de *Viena de fin de siglo*, de Carl Schorske. Le impacta especialmente la visita a la catedral de San Leopoldo, obra de Wagner, pero sobre todo la conciencia de que está viviendo un momento único e

irrepetible, que había esperado desde hacía tiempo y que estaba por terminar. Fuera del edificio tiene un encuentro, que recuerda sobre todo diez años después, cuando vuelve con amigos a Viena. Reflexiona sobre los elementos inesperados, los “saltos de programa”, que son finalmente la experiencia más rica que los seres humanos hacen en los viajes: “Una prueba de que las experiencias inolvidables están hechas de materias perfectamente casuales, pero dispuestas de un modo que las vuelve significativas, aunque ese significado no pueda siempre explicarse” (15). Recuerda también sus experiencias en los viajes a Nueva York, la visita a una escuela en el sur de Argentina y al Memorial del Holocausto en Berlín y reflexiona sobre el valor de los “viajes de aprendizaje” (26), frente al fenómeno del turismo de masas, y sobre lo que denomina el “viajero ideológico” (30).

El capítulo siguiente es “El viaje original”: allí recuerda la primera vez que vio el mar a los diecisiete años, las vacaciones familiares en Deán Funes en la estancia “Las Pencas” y los personajes con los que se relaciona, en particular Lajos Kovacic, el húngaro, con quien experimenta la realidad de la inmigración a la Argentina.

“Santitos en la Puna” es el título del tercer capítulo. Es un viaje de jóvenes mochileros con el propósito de descubrir América Latina. En uno de los refugios donde pernoctaban descubrieron un pesebre rudimentario, que lleva al grupo a reflexionar sobre el arte popular. Visitan Rinconada y San Juan de Oros, donde a la autora la asombran las pinturas de la iglesia.

“Bajar a la mina” es el cuarto capítulo y describe el descenso a una mina en Oruro y los festejos de Carnaval en esa ciudad, hacia 1965. La autora volvió nuevamente a Bolivia en 1971, durante el gobierno del general Juan José Torres. Narra la visita al escritor Augusto Céspedes y al pensador Marcelo Quiroga Santa Cruz.

“Entre los jíbaros” se titula el quinto capítulo y evoca el viaje a partir de fotos digitalizadas que Sarlo recibe en su computadora. Estas fueron tomadas más de treinta años atrás, durante un viaje a la Amazonia, cuando sin planearlo ella y sus acompañantes llegaron a la tribu de los aguarunas, una etnia de los jíbaros. Cuando en 2012 es invitada por Harvard trata de reconstruir su estancia en la Amazonia y reflexiona sobre la situación indígena en los años sesenta y sobre el viaje ideológico que emprendió cuando Latinoamérica significaba todavía un territorio de promisión, donde era posible implementar un nuevo orden social. Como viajera culta, cita profusamente a los que la precedieron.

Sigue con “Hacia el futuro del pasado”, que narra un viaje que tiene como destino final a Brasilia y fue realizado a principios de la década del setenta. El penúltimo capítulo es “Una extranjera en las islas”, referido a una estadía de Sarlo en las Islas Malvinas en 2012, que fue lo que ella llama “un salto de programa” (175). Evoca su postura contra la guerra entre Argentina y Gran Bretaña, en 1982, por la que fue duramente criticada y narra por qué solicitó ir a las islas para cubrir como periodista el referéndum, por el cual sus habitantes decidirían si deseaban seguir siendo ingleses o preferían ser argentinos. Cree que tiene que ver con sus viajes de juventud, ya que también entonces significó una experiencia reveladora. En las islas se aloja en una casa de familia para conocer desde adentro a su gente.

El último capítulo es “Las libretas perdidas” y la autora refiere que en alguna mudanza perdió libretas con anotaciones sobre sus viajes, pero que no se perdieron las fotos, sobre las que reconstruye sus recuerdos. Reflexiona sobre lo que se relata y lo que no y sobre las razones que llevan a seleccionar partes de lo vivido como experiencia de viaje.

Sarlo es una viajera competente, aunque no todos sus viajes están preparados en detalle y le parece que lo más enriquecedor ha sido siempre lo que le aconteció fuera de programa; tiene la formación académica y la base ideológica para transformar sus recorridos en experiencias de aprendizaje, que enriquece con lecturas antes o después de los viajes. Resume en un texto experiencias lejanas, que comienzan en los años sesenta, y cercanas, de 2012. No hay orden temporal ni espacial en la presentación, ya que eso es irrelevante cuando el observador pretende transmitir impresiones, huellas en el alma. Tanto para los seguidores de la autora, como para los que acceden a ella por primera vez con esta obra, resulta de lectura fácil y ofrece varios niveles de interpretación, según las condiciones del lector. Enriquece sin duda la tradición del *Bildungsroman* (novela de formación) desde una perspectiva latinoamericana y agrega una clase más a la tipología del relato de viaje: la del viaje ideológico.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

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

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

<revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar>

Más información en <revistadeliteraturasmodernas.blogspot.com.ar>.

A. Pautas generales de presentación

-Digitalización en Word.

-*Tipografía*: Título: Arial 12. Título en inglés: Arial 11. Encabezado y cuerpo del texto: Arial 10. Resumen, palabras claves, *abstract*, *keywords*, bibliografía: Arial 9. Notas al pie de página: Arial 8.

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

-*Párrafos*: sin sangría.

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

B. Estructura de artículos

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

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

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

d) *Resumen*: en el idioma del artículo (español, italiano, portugués o francés), no más de 200 palabras, en un solo párrafo.

e) *Palabras claves*: cuatro o cinco; separadas por comas.

f) *Abstract*: traducción del resumen al inglés.

g) *Keywords*: traducción de las palabras claves al inglés.

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

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

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

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

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

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

Aparato crítico

La *ReLiMo* sigue pautas internacionales, pero ajustadas al uso argentino y a la extensión de un artículo académico-científico, reunidas bajo la denominación **estilo intratextual adaptado** (EIA), cuyas normas pueden consultarse en <revistadeliteraturasmodernas.blogspot.com.ar>.

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

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

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

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

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

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

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

Referencias bibliográficas

➤ **Libros impresos o digitalizados**

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

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

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

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

➤ **Artículo de libro colectivo o de actas, impresas o en CD ROM**

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

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

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

➤ **Artículo de página web**

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

NORMAS DE PUBLICACIÓN

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

➤ **Artículo de revista impresa**

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

COWEN, M. PABLO. 2000-2001. "Notas para una historia de la infancia en Buenos Aires: Fines del siglo XVIII-primeras décadas del siglo XIX". *Trabajos y Comunicaciones*, 2° época, 26-27, La Plata: 289-94.

RUNNING, THORPE. 2001. "La lengua y algunos poetas argentinos". *Palabra y Persona*, V, 8, Buenos Aires, may.: 25-38.

➤ **Artículo de diario impreso**

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

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

➤ **Artículo de publicaciones periódicas digitales**

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

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

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

C. Estructura de reseñas

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

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

Cesión de derechos

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

Título del manuscrito:

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

Atentamente

Nombre y apellido de cada autor

Copyrights

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

Title of Article:

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

Sincerely yours,

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

Revista Chilena de Literatura



Una publicación de la
Facultad de Filosofía y Humanidades de la
Universidad de Chile

Fundada en 1970, Revista Chilena de Literatura es una publicación semestral dedicada al amplio campo de la investigación literaria, al estudio de obras literarias y afines, tanto de Chile como del extranjero, de todas las épocas.

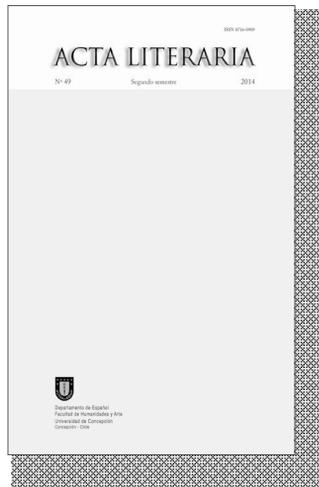
Incluida en ISI, ERIH, JSTOR,
SCIELO, MLA, entre otros.

Contiene secciones de estudios, notas,
documentos y reseñas.

www.revistaliteratura.uchile.cl

Para su suscripción y envío de contribuciones:
rchilite@gmail.com

DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTE
UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN
CHILE



ISSN 0716-0909

Publicación semestral

Director: Dr. Juan Zapata Gacitúa

Investigación teórica literaria en el ámbito chileno
e iberoamericano.

Recibe artículos, notas y reseñas, surgidos de investigaciones
y estudios provenientes del ámbito nacional e internacional.

Publicación indexada en:

| ISI Thomson Reuters, Arts and Humanities Citation Index® | Scientific Electronic Library
Online (SciELO) | LATINDEX | Red ALyC, Red de Revistas Científicas de América Latina y
el Caribe, España y Portugal, Ciencias Sociales y Humanidades | MLA (Modern Language
Association of America), USA | Ulrich's International Periodicals Directory, USA

ENVÍOS

Casilla 160-C, Correo 3 - Concepción-Chile
Fono (56-41)2204752 - Fax (56-41)2256196
E-mail: sroa@udec.cl

SUSCRIPCIÓN

Anual nacional: \$ 15.000 (2 vols.), incl. envío
Anual internac.: US\$ 40 (2 vols.), incl. envío

ARTÍCULOS

- BUJALDÓN DE ESTEVES, LILA. Recorridos de los estudios alemanes en Latinoamérica.
- CORONA MARTÍNEZ, CECILIA. Francisco Sicardi: ¿Extraño o heterodoxo?
- ABADIE, NICOLÁS. Marco Denevi: obra, tendencias y posiciones en la literatura argentina.
- CRUZ, CAROLINA RITA. La evolución estructural en *Las crónicas del Ángel Gris*, de Alejandro Dolina.
- DELBUENO, MARÍA SILVINA. La complejización del mito: Su subversión en *Jasón de Alemania*, de Javier Roberto González.

DOCUMENTO

“Cosas de otro tiempo que quizás no son inútiles”:
Manuscrito de VICENTE FIDEL LÓPEZ. Homenaje en el
bicentenario de su nacimiento

REVIEW

Grupos al rescate de dos mujeres que rompieron el molde:
Eduarda Mansilla y Sara Gallardo. La reconstrucción, pieza por
pieza, después de un largo hiato. Por MARÍA LAURA PÉREZ GRAS

RESEÑA



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS



Instituto de
Literaturas
Modernas