



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS

CONICET



Andrea Bocco
Hebe Beatriz Molina
Compiladoras

**DIÁLOGOS SOBRE
LAS LITERATURAS**
de la Argentina
del siglo XIX

Andrea Bocco
Hebe Beatriz Molina
Compiladoras

Diálogos sobre las literaturas de la Argentina del siglo XIX

Mendoza
Micrositio de libros de la Facultad de Filosofía y Letras
Biblioteca Digital de la Universidad Nacional de Cuyo
2024

CONICET



**Este volumen cuenta con un subsidio del Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas de la República Argentina**

EDIFYL

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.
Centro Universitario, Ciudad de Mendoza (5500)
Tel: (261) 4135000 Interno Editorial: 2256 - editorial@ffyl.uncu.edu.ar

Diálogos sobre las literaturas de la Argentina del siglo XIX / Jorge Bracamonte ...

[et al.] ; Compilación de Andrea Alejandra Bocco ; Hebe Beatriz Molina. - 1a ed -

Mendoza : Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-774-425-9

1. Literatura Argentina. 2. Historia de la Literatura. 3. Didáctica. I. Bracamonte, Jorge II. Bocco, Andrea Alejandra, comp. III. Molina, Hebe Beatriz, comp.

CDD 860.9982

Diseño, maquetación y tapa: Clara Luz Muñiz.



Esta obra está bajo una Licencia Atribución-NoComercial-CompartirIgual 2.5 Argentina (CC BY-NC-SA 2.5 AR). Usted es libre de: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato; adaptar, transformar y construir a partir del material citando la fuente. Bajo los siguientes términos: Atribución —debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante. NoComercial —no puede hacer uso del material con propósitos comerciales. CompartirIgual — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original. No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/ar/>

Este trabajo se publica digitalmente a través del SID (Sistema Integrado de Documentación), que constituye el repositorio digital de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza): <http://bdigital.uncu.edu.ar/>.

Nuestro Repositorio Digital Institucional forma parte del SNRD (Sistema Nacional de Repositorios Digitales) <http://repositorios.mincyt.gov.ar/>, enmarcado en las leyes argentinas: Ley N° 25.467, Ley N° 26.899, Resolución N° 253 del 27 de diciembre de 2002 de la entonces Secretaría de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva, Resoluciones del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva N° 545 del 10 de septiembre del 2008, N° 469 del 17 de mayo de 2011, N° 622 del 14 de septiembre de 2010 y N° 438 del 29 de junio de 2010, que en conjunto establecen y regulan el acceso abierto (libre y gratuito) a la literatura científica, fomentando su libre disponibilidad en Internet y permitiendo a cualquier usuario su lectura, descarga, copia, impresión, distribución u otro uso legal de la misma, sin barrera financiera [de cualquier tipo]. De la misma manera, los editores no tendrán derecho a cobrar por la distribución del material. La única restricción sobre la distribución y reproducción es dar al autor el control moral sobre la integridad de su trabajo y el derecho a ser adecuadamente reconocido y citado.

índice

Nota introductoria.....	10
Para abrirnos al XIX	
Andrea Bocco	15
CUESTIONES PRIMORDIALES: DESDE Y HASTA CUÁNDO, HASTA DÓNDE, CÓMO, POR QUÉ	19
Sarmiento, Borges, Caparrós: suspenso y enigma sobre <i>Barranco Yaco</i> Sarmiento, Borges, Caparrós: Suspense and Enigma on <i>Barranca Yaco</i>	
Jorge Bracamonte.....	20
Nuevos territorios en la literatura argentina del siglo XIX New Territories in Argentine Literature of the 19th Century	
Marisa Estela Budiño	35
Literatura argentina decimonónica y ¿desplazamiento secular? Nineteenth Century Argentine Literature and, Century Displacement?	
María Florencia Buret, Cristina Andrea Featherston Haugh	44
Juan Chassaing: “la bandera idolatrada” Juan Chassaing: “The Idolized Flag”	
Cecilia Corona Martínez	60
Formas del cautiverio en la literatura argentina del Noroeste actual Forms of Captivity in Argentine Literature of the Current Northwest	
Ana Verónica Juliano	72

Las prácticas y las instituciones de la crítica literaria en Argentina (1870-1920) | The Practices and Institutions of Literary Criticism in Argentina (1870-1920)

Alejandro Romagnoli 84

CUESTIONES PRIMORDIALES: SOBRE QUIÉNES 96

La infancia como región: Ecos de W. H. Hudson en el siglo XXI (Intermedialidades y reappropriaciones de una región natural) | Childhood as a Region: Echoes of W. H. Hudson in the Twenty-First Century (Intermedialities and Reappropriations of a Natural Region)

Clara María Albertengo..... 97

El nacimiento del gaucho trabajador: El paisaje en *Calandria*, de Martiniano Leguizamón | The Birth of the Working Gaucho: The Landscape in *Calandria* by Martiniano Leguizamón

Silvana S. Ferrari 105

Pampa, de Arturo Beruti: del criollismo al melodrama operístico | Arturo Beruti's *Pampa*: From Criollismo to Operatic Melodrama

Ana Paula Martín 115

De gauchos a compadritos o las masculinidades en la cultura popular argentina | From "Gauchos" to "Compadritos" or Masculinities in Argentine Popular Culture

Mariano Oliveto 126

La construcción del paisaje entrerriano en *Un viaje al país de los matreros*, de Fray Mocho | The Construction of the Entre Ríos Landscape in *Un viaje al país de los matreros*, by Fray Mocho

Dana Rodríguez..... 136

Diálogos transfronterizos: los caballos como materia de la conversación | Cross-border dialogues: horses as a topic of conversation

María Laura Romano 146

El trabajador urbano en las novelas de Ángel Julio Blanco, escritas en la década de 1850
| The urban worker in Ángel Julio Blanco's novels, written in the 1850s

María Carolina Sánchez156

LAS MUJERES ESCRITORAS170

¿Un siglo XIX clausurado? Diálogos entre Juana Manuela Gorriti y Rosa Bazán de Cámara, desde el umbral del romanticismo | A Closed 19th Century? Dialogues between Juana Manuela Gorriti and Rosa Bazán de Cámara, from the Stage of Romanticism

María Gabriela Boldini.....171

Los textos andinos de Juana Manuela Gorriti | The Andean Texts of Juana Manuela Gorriti

María José Daona183

Una valoración de la moral en la literatura según *Los misterios del Plata*, de Juana Manso
| An Assessment of Morality in Literature Seen in *Los misterios del Plata*, by Juana Manso

Agustina del Rosario Muñoz191

Mujeres norteñas en el teatro de los acontecimientos: *El pozo del Yocci*, de Juana Manuela Gorriti | Northern Women in the Scene of Events: *El pozo del Yocci* by Juana Manuela Gorriti

Martina Palavecino Bó.....199

Entre ángeles y cortesanas: Celmira Acosta Cardoso, una voz indignada frente a la difamación | Between Angels and Courtesans: Celmira Acosta Cardoso, an Indignant Voice Against Defamation

Victoria Pérez Cassetari205

Redes de sociabilidad y autoría femenina en *El Álbum del Hogar*; Lectoras blancas para una poeta afroargentina: Ida Edelvira Rodríguez (1878-1880) | Sociability and Female Authorship in *El Álbum del Hogar*: White Readers for an Afro-Argentine Poet: Ida Edelvira Rodríguez (1878-1880)

Lucía Pose216

Herminia Brumana: Cuentos para construir otra subjetividad posible | Herminia Brumana: Stories to Build Another Possible Subjectivity

Jéssica Laura Sessarego 227

DE LECTORES, EDITORES E IMPRENTEROS..... 237

La primera traducción de Lina Beck-Bernard en la Argentina: *La Estancia de Santa Rosa: Novela de costumbres argentinas* (1864, 1914) | Lina Beck-Bernard's First Argentine Translation: *La Estancia de Santa Rosa: Novela de costumbres argentinas* (1864, 1914)

María Araceli Alemán 238

Genealogía de la figura del lector-corrector en la literatura argentina: *Facundo*, de Sarmiento | Genealogy of the Figure of the Reader-Corrector in Argentine Literature: *Facundo*, de Sarmiento

Mónica Bueno..... 250

Tipos franceses para Sarmiento | French Printing Types for Sarmiento

Josefina Cabo 265

Mansilla lector en las *Páginas breves* | Mansilla Lector in the *Short Pages*

Natalia Crespo..... 279

NOSOTROS Y LOS OTROS..... 290

Relatoría: Nosotros y los otros

Marina L. Guidotti..... 291

Dos ilustres lunáticos o *La divergencia universal*, de Leopoldo Lugones (1909) | *Dos ilustres lunáticos o La divergencia universal* by Leopoldo Lugones (1909)

María Angelina Cazorla 297

Victoria Gucovsky, raíces decimonónicas para un enfoque social | Victoria Gucovsky, Nineteenth-century Roots for a Social Lens

Marina L. Guidotti..... 307

Siluetas contemporáneas, entre el *ethos* político de la convicción y la ficcionalización de la nostalgia | *Siluetas contemporáneas*, between the Political Ethos of Conviction and Fictionalization of Nostalgia

Petrona Elsa Trejo319

EXTRANJERÍAS ARGENTINIZADAS.....330

Relatoría: Extranjerías argentinizadas

Carlos Hernán Sosa331

Escritura en viaje: *Tipos y costumbres bonaerenses*, de Aníbal Latino (Giuseppe Ceppi) | Writing on the Travel: *Tipos y costumbres bonaerenses* by Aníbal Latino (Giuseppe Ceppi)

Fernanda Elisa Bravo Herrera338

Cristóbal Colón, misterioso numen de un poema épico tardío del siglo XIX | Christopher Columbus, Mysterious Numen of a Late 19th-Century Epic Poem

Silvia Tieffemberg350

INNOVACIONES PEDAGÓGICAS359

Algunas cuestiones acerca de la didáctica de la historia literaria argentina | Some Questions About the Didactics of Argentine Literary History

Hebe Beatriz Molina360

De la pampa a las islas Malvinas: Puertas de entrada a otras configuraciones del territorio y de la Nación durante el siglo XIX | From the Pampas to the Malvinas Islands: Gateways to Other Configurations of the Territory and the Nation during the Nineteenth Century

Sabrina Rezzónico372

Literatura argentina del siglo XIX mediada por tecnologías: el Aula Virtual como espacio de complementación didáctica | Argentine Literature of the 1th Century Mediated by Technologies: The Virtual Classroom as a Space for Didactic Complementation

Milagros Rojo Guiñazú y Bruno A. Ragazzi.....379

RESEÑAS	387
---------------	-----

Reposicionamiento de Hudson mediante el monográfico *Allá lejos y aquí cerca* /
Repositioning Hudson through the Monograph *Far away and nearby*

María Amelia Arancet Ruda y Agustín Tamai 388

Argirópolis, de Domingo F. Sarmiento: Primera edición crítica en inglés | Domingo F.
Sarmiento's *Argirópolis*: First English Translation

Gustavo Fares 394

La cautiva y *El matadero*, de Esteban Echeverría: sobre la edición en la colección Colihue
Clásica de esta dupla fundacional de la literatura argentina | *La cautiva* and *El matadero*,
by Esteban Echeverría: About the edition in the Colihue Clásica collection of this
foundational duo of Argentine literature

Alejandro Romagnoli 398

Balance final del Coloquio Nacional de Literatura Argentina del Siglo XIX

Hebe Beatriz Molina 401

Nota introductoria

Diálogos sobre las literaturas de la Argentina del siglo XIX comprende ponencias, relatorías y reseñas expuestas en el primer Coloquio Nacional Literatura Argentina del Siglo XIX, que se llevó a cabo los días 27, 28 y 31 de julio, 1 y 2 de agosto de 2023, mediante videoconferencias en el entorno virtual de la Universidad Nacional de Cuyo.

El Coloquio estuvo organizado por:

- Los Proyectos de investigación “Poéticas de la persuasión en el programa literario fundacional argentino (Siglo XIX)” (SIIP, UNCUYO, 2019-2022 y 2022-2024) y “Multiplicar voces y lectores: Rescate y difusión de la literatura argentina del siglo XIX” (PIP, CONICET, 2021-2024), dirigidos por la Dra. Hebe Beatriz Molina;
- La cátedra Literatura Argentina I de la Escuela de Letras de la Universidad Nacional de Córdoba, a cargo de la Dra. Andrea Bocco;
- La Secretaría de Extensión Universitaria de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.

Contó con el apoyo incondicional de todos los colegas de RELA, Red Interuniversitaria de Estudios sobre las Literaturas de la Argentina, sin la cual este coloquio no habría llegado a todo el país.

Nos reunimos 74 asistentes (docentes y alumnos) y 55 expositores, quienes hemos compartido 50 ponencias, previamente evaluadas por pares, y la presentación de ocho libros. De esas exposiciones, ahora publicamos 32 ponencias, dos relatorías y tres reseñas; todas enriquecidas con el diálogo, los cuestionamientos y

los aportes de los participantes del Coloquio. Mantenemos la organización de las comisiones del Coloquio, pero en cada apartado seguimos el orden alfabético de los autores.

Las preguntas guías

Hablar de un período pasado implica hablar de continuidades y de cambios, de la continuidad en el cambio, del cambio en la continuidad; pero ello conduce a una linealidad entre un antes y un después, que simplifica la complejidad de todos los procesos culturales. Por eso, Hayden White propone trabajar el “siglo XIX” como un cronotopo, buscando “lo que está *latente*, en el sentido de dinámicamente reprimido, en la forma de las valoraciones, obsesiones, fantasías y temores que informan y ofrecen los secretos sistémicos de las prácticas reales y *manifiestas* de la época”¹.

El siglo XIX es el contenido central de la asignatura Literatura Argentina I de los Profesorados y Licenciaturas en Letras, tanto de las universidades como de los institutos de formación superior de la Argentina. Sin embargo, las investigaciones sobre esta área disciplinar se han ido reduciendo en los últimos años, reemplazadas por los estudios sobre la literatura del siglo XXI. ¿Ya se ha dicho todo sobre el XIX o lo que está haciendo falta es buscar nuevos enfoques, nuevas perspectivas, nuevos problemas? ¿Qué

¹ White, Hayden. “El ‘siglo XIX’ como cronotopo (1987)”. *La ficción de la narrativa: Ensayos sobre historia, literatura y teoría; 1957-2007*. Trad. María Julia De Ruschi. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2011, 415-28. 424.

temas de vacancia ofrece esa etapa histórica? ¿Cuántos escritores y textos desconocidos aguardan ser abordados?

A partir de estas dudas, emergen varias nuevas cuestiones para seguir debatiendo:

- A. ***La cuestión de la conceptualización de la literatura decimonónica en la historia literaria:*** ¿Cuándo comienza y cuándo termina el siglo XIX argentino? ¿Cuáles son los hitos que marcan el ritmo literario-cultural?, ¿cuáles son los textos disruptivos? ¿Cómo se desarrolla la literatura en cada una de las provincias argentinas? Además del cronotopo específico “Tiranía de Rosas”, que marca buena parte de esta literatura decimonónica, ¿qué otros cronotopos se construyen en los planos alternativos?
- B. ***La cuestión de las fronteras geoculturales y de la circulación de la literatura:*** ¿Qué espacios abarca la denominada “literatura argentina” durante ese tiempo de fronteras externas e internas en continuo movimiento y de desplazamientos individuales y colectivos? Escritores argentinos que publican en el exterior, escritores extranjeros que publican en la Argentina... Autores que hablan español, autores que no usan este idioma para comunicarse aun dentro de la Argentina... Entre tanto, los textos pasan de mano en mano, de publicación en publicación. ¿En qué medida los medios de circulación literaria (libro, folleto, folletín y demás formas de la prensa) condicionan y hasta determinan la configuración de la literatura argentina decimonónica?
- C. ***La cuestión de las relaciones macro y microsistémicas:*** ¿A través de qué textos y de qué géneros discursivos se van configurando las literaturas en las provincias? ¿Qué tan

nacional es la literatura incluida en los diversos cánones?
¿Qué textos y qué autores/as intentan abrir nuevos caminos, aunque no siempre logren el reconocimiento posterior?
¿Cómo leen los lectores del siglo XIX?

- D. *La cuestión de las poéticas y de las formas genéricas:* La Generación de 1837 propone fundar una literatura nacional, socialista y progresista, concebida desde una poética de la persuasión (persuadir convenciendo y conmoviendo de que hay que transformar la realidad y que esto es una misión patriótica). Esta poética ¿continúa vigente después de 1860, es reemplazada por otras poéticas fuertes o se transforma en nuevas modalidades, más realistas? La preeminencia del verso sobre la prosa ¿es una constante durante todo el XIX o hay muchos casos de rebeldías prosísticas? ¿Qué lugar ocupan en el sistema literario las obras teatrales representadas, pero no necesariamente publicadas? La literatura argentina del siglo XIX ¿es original respecto de la europea y de la americana (hispanoamericana, brasileña, norteamericana)?
- E. *La cuestión de la didáctica de la historia literaria:* ¿Cómo se lee actualmente la literatura argentina del siglo XIX? ¿Tiene sentido y significación seguir estudiando historia literaria? ¿Hay que replantear la epistemología de la historia literaria? ¿Hay que renovar la didáctica mediante la cual los alumnos de los niveles secundario y superior acceden a ese pasado cada vez más distante?

Compiladoras de este volumen

Dra. Andrea Bocco (UNC)

Dra. Hebe Beatriz Molina (UNCUYO-Conicet).

Comité académico

Lic. María Inés Laboranti (UADER-UNR);

Dr. Hernán Pas (UNLP-Conicet);

Dra. Cecilia Corona Martínez (UNC-UADER);

Dra. Liliana Massara (UNT);

Dra. María Ester Gorleri (UNF);

Mag. Luciana Mellado (UNPSJB);

Dra. Verónica Juliano (UNT);

Dra. Lía Noguera (UBA-UNA-Conicet);

Dr. Carlos Hernán Sosa (UNSa-Conicet);

Dr. Mariano Dubin (UNLP-UNIPE);

Dr. Nicolás Abadie (Instituto de Formación Superior N° 9-024,
Lavalle, Mendoza);

Dra. María Carolina Sánchez (UNT-Conicet);

Dra. Natalia Crespo (Conicet-UBA);

Dra. María Gabriela Boldini (UNC);

Mag. María Lorena De Gaspari (UNCUYO).

Para abrirnos al XIX

Andrea Bocco

Universidad Nacional de Córdoba
anbocco@gmail.com

Para muchos y muchas de quienes investigamos el siglo XIX, se trata de una elección por un período histórico que interpela permanentemente nuestro presente, desde el espesor temporal: condensa conformaciones socio-discursivas sobre los conflictos identitarios, los avatares sobre la constitución del estado-nación, los monstruos acechantes de nuestra cultura, las minorías disciplinantes... La literatura decimonónica, en su cruce definitorio con la política, asedia estos núcleos.

A pesar de la complejidad y la vitalidad que ese siglo presenta a los ojos de sus investigadores, no se construyó en nuestro país una larga tradición de estudios literarios que se focalicen en él. Hay mucho aún por desentrañar, sobre todo ampliar los corpus de investigación, seguir trabajando en archivos y hemerotecas para hallar esos tesoros que nos abran nuevas puertas, a la par de visitar los *clásicos*.

Si acordamos en la ausencia de tradición en nuestro campo de trabajo con textos antiguos, debemos decir que las

principales líneas de desarrollo están concentradas fundamentalmente en Buenos Aires¹, tanto en cuanto a investigadores como en lo que concierne al material, incluso aquel que proviene de distintas regiones. Este un problema a resolver: ¿cómo interesar a los más jóvenes?, ¿cómo formarlos?, ¿de qué manera sostener el foco de trabajo investigativo? Por supuesto que aparecen aquí tres grandes problemas: financiamiento y acceso al material con una distribución dispar de recursos a lo largo y ancho del país; la ya indicada concentración de material en los grandes reservorios ubicados en Ciudad de Buenos Aires; la necesidad de políticas universitarias y de diversos organismos estatales (nacionales, provinciales, municipales) para el resguardo del patrimonio documental en que la apuesta a la digitalización es una clave.

Centrarnos en el siglo XIX en este Coloquio también tiene por objetivo ponerlo en crisis. Por ejemplo, discutir cuál es su corte temporal, cómo lo redefinimos y reconfiguramos históricamente. Vinculado estrechamente a esto, hay en la crítica especializada cierto consenso de que ese corte temporal de una centuria define el momento fundacional de nuestra/s literatura/s argentina/s. En este punto, la Colonia o, por lo menos, el período

¹ Una clara excepción es el la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, que cuenta con investigadoras como Hebe Molina y Fabiana Varela, especializadas en el siglo XIX. No de casualidad, esta casa de estudios ha sido sede de este Coloquio.

tardo-colonial pareciera no operar en los procesos de constitución de nuestra literatura “nacional”. Esta observación concita y no una cuestión de delimitación histórica. Es decir, no solo se resuelve a lo Hobsbawm, impulsando el “largo siglo XIX” (definición con la que coincido): repensar la presencia de lo colonial en la conformación de nuestras literaturas significa introducir una serie de variables teórico-políticas que exigen revisiones de las matrices sobre las que nos pensamos como sujetos culturales, productores de conocimientos situados.

Por otra parte, podemos apuntar que la marca de la configuración metropolitana de nuestra “literatura” se va profundizando a lo largo del siglo XIX, sobre todo a partir de la segunda mitad: una producción que apunta el puerto, que se despliega desde él y que se centra en la civilización. Pienso que es necesario escribir la barbarie, recuperarla, dejarla hablar. Si el texto que considero medular del siglo XIX, *Facundo*, nos habla de que el mito tiene las claves para comprender nuestra cultura, tal vez deberíamos armar una historia literaria alrededor de las voces bárbaras. Esto mapearía de forma diferente, construiría series alternativas, configuraría otros itinerarios y nos exigiría salir de formas preestablecidas por nuestra propia disciplina parametrada por la razón occidental. Ya hemos estudiado, enseñado e investigado cuántas décadas el mundo letrado, culto, civilizado y ciudadano. Esa es la literatura argentina en singular. ¿Cuánto

desconocemos de los consumos y las producciones de los sectores populares, iletrados, nómades, campesinos, bárbaros? Incorporar esto significa pluralizarla, también, y federalizarla. Se requiere imperiosamente abocarse, entonces, a la barbarie para comprender más acabadamente el siglo XIX, para deconstruirlo y para dejar que las fronteras culturales tramen nuevos intercambios.

Cuando Hebe Molina y yo nos dispusimos a cumplir este sueño y desafío, a darle forma a nuestro objeto de deseo, varias de las cosas que aquí comparto a modo de incitación, estuvieron en la base de nuestra propuesta. La concretamos en este que esperamos sea el primer Coloquio Nacional Literatura Argentina del Siglo XIX. A lo largo de cinco días, investigadores de todo el país nos conectamos virtualmente, alojados por la Universidad Nacional de Cuyo, para discutir problemas, corpus, recortes, temporalidades, ausencias y presencias en relación con ese siglo. Aquí van algunos de los resultados que implicaron esas jornadas de trabajo en las que tomamos la palabra, confraternizamos desde las diferencias para avizorar un XIX que contenga muchas temporalidades y muchas territoriales, muchas culturas, muchas lenguas.

CUESTIONES PRIMORDIALES:
DESDE Y HASTA CUÁNDO, HASTA DÓNDE,
CÓMO, POR QUÉ



Sarmiento, Borges, Caparrós: suspenso y enigma sobre *Barranco Yaco*

Sarmiento, Borges, Caparrós:
Suspense and Enigma on *Barranca Yaco*

Jorge Bracamonte

Universidad Nacional de Córdoba
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
jabracam@gmail.com

Resumen

El capítulo XIII, “Barranca Yaco”, resulta uno de los capítulos que condensa de manera notable las diferentes, complejas y condensadas líneas que configuran el ensayo-narración extenso que es *Facundo*. Pero entre la vasta bibliografía crítica existente sobre el texto, no siempre se ha subrayado cómo esas líneas, en dicho capítulo, adquieren eficaz plasticidad narrativa. Así las etapas del viaje final de Juan Facundo Quiroga, la inminencia del desenlace en Barranca Yaco, sus efectos inmediatos y su interpretación posterior son contados con dosis de intriga y enigma. Relato de suspenso policíaco y político, que abreva tanto en las leyendas populares acerca de los hechos que se reconstruyen como en los intentos de hermenéutica histórica y psicológica de los mismos por parte del narrador, en el interior de *Facundo* “Barranco Yaco” es, según mi análisis, donde emerge de modo más nítido la destreza narrativa de su autor. Allí se manifiesta por excelencia aquel “Sarmiento-narrador”. Por lo cual, llama la atención que, siendo dicho libro el texto sarmientino más citado, y por momentos reescrito, por la literatura argentina posterior, no sea precisamente dicho capítulo el que en mayor cantidad de ocasiones haya sido reversionado. Recorro estas hipótesis en la primera parte del presente trabajo. Y en su segundo tramo las mismas me posibilitan revisar algunos aspectos salientes –en lo estético, pero asimismo en su reelaboración ideológico-cultural– de dos reescrituras parciales de “Barranca Yaco”. Me refiero a “El general Quiroga va en coche al muere”, de *Luna de enfrente* (1925), de Jorge Luis Borges, y a *Echeverría* (2016), de Martín Caparrós, considerando además su *Sarmiento* (2022); lo cual, a su vez, me permite consignar sus alcances y límites en tanto posibles reescrituras.

PALABRAS CLAVE: Sarmiento, Caparrós, Borges, historia, narración.

Abstract

The chapter XIII, “Barranca Yaco,” is one of the chapters that condenses in remarkable way the different, complex and condensed lines that make up the extensive essay-narration that is *Facundo*. Chapter but among the vast critical bibliography that exist on the text, it has not always been highlighted how these lines, in said chapter, acquire effective narrative plasticity. Thus the stages of Juan Facundo Quiroga’s final journey, the imminent outcome in Barranca Yaco, its immediate effects and its subsequent interpretation are told with doses of intrigue and enigma. A story of police and political suspense, which draws on both popular legends about the events that are reconstructed and the attempts at historical and psychological hermeneutics of them by the narrator, within Facundo “Barranco Yaco” is, according to my analysis, where the narrative skill emerges more clearly. There that “Sarmiento narrator” manifests itself par excellence. Therefore, it is striking, since said book is the most cited Sarmiento text, and at times rewritten, by later Argentine literature, it is not precisely said chapter that has been reverted on the greatest number of occasions. I review these hypotheses in the first part of this work. And in their second section they allow me to review some salient aspects -aesthetically, but also in their ideological-cultural reworking- of two partial rewritings of “Barranca Yaco”. I am referring to “El general Quiroga va en coche al muere”, from *Luna de enfrente* (1925) by Jorge Luis Borges, and *Echeverría* (2016) by Martín Caparrós, also considering his *Sarmiento* (2022); which, in turn, allows me to record its scope and limits as possible rewritings.

KEYWORDS: Sarmiento, Caparrós, Borges, History, Narration.

1

Voy a partir de un texto reciente, *Echeverría*, de Martín Caparrós. Podríamos decir que el mismo se complementa con su aún más reciente novela, *Sarmiento*; pero, de modo llamativo, donde se refiere, muy escuetamente, al decisivo episodio de “Barranca Yaco”,

es en aquella novela aparecida en 2016. En *Echeverría* asistimos a una narración en tercera persona, pero focalizada de modo constante en el personaje en cuestión, en el personaje histórico objeto de su abordaje. Si algo notable podríamos resaltar de este texto es una indagación muy libre, muy abierta, en torno a Esteban Echeverría, sobre el cual no solo se indagan los momentos y tópicos más reconocidos, sino asimismo aquellas vastas lagunas que existen en relación a su biografía.

Así el punto de partida es un intento de suicidio de Echeverría, a los diecisiete años. Desde esa escena, recreada imaginariamente, el texto juega a los sentidos posibles que adquieren esos momentos de las vidas de los sujetos, de las sujetas, donde se definen un antes y un después en la vida, a veces solo conocidos por ellos mismos, por ellas mismas. Desde allí se diseminan, se esparcen por el conjunto de la narración múltiples probables líneas, pero subrayo dos que hacen al tono general de esta novela. Me refiero al tono trágico, que parece envolver cada una de las situaciones, sentires, pensamientos de Esteban Echeverría y sus sucesivos entornos. Por otra parte, está el tono irónico, una ironía que adquiere, durante el relato, diversas variaciones. Está la ironía de esa voz narrativa, historiador fallido y novelista falsamente historicista, pero igualmente está lo irónico, que otorga el registro que, en este caso funciona, para referir, reconstruir o inventar aquello de carácter trágico pero también de rasgo enigmático que envuelve sobre todo la vida de Echeverría. Dicho rasgo enigmático aparece, por mencionar casos al azar, cuando la voz narrativa, junto a las conjeturas del propio protagonista, imagina cómo puede haber sido la llegada a aquella aldea de Buenos Aires del padre de Esteban y su vida, de la cual el

autor de *El matadero* conoció poco y nada. Pero también aparece en otros múltiples momentos, enfáticamente cuando la voz narrativa se posiciona distanciándose de la novela histórica:

El pasado es escritura pura: nada resulta más variable. Para creer que no lo es –que no lo fue–, para no aceptar el desarraigo de aceptar que lo que ya sucedió es infinitamente convertible, muchos recurren a la novela histórica. Los novelistas de novelas históricas creen que pueden decidir sobre la historia –cuando lo más interesante de la historia es que es indecible, que ofrece todas las lecturas, que depende, como cualquier otro texto, del lector. Pero los novelistas de novelas históricas no soportan la ambigüedad, la duda, y definen los hechos, los pensamientos, las razones. Consiguen que el pasado se vuelva tan tonta, tan inútilmente previsible como cualquier futuro [Caparrós: 46].

Despegándose del rótulo de que la narración que leemos sea novela histórica, en una categoría que aquí es un perro de paja a los efectos de poder descartarla con mayor eficacia, esa ironía de la voz narrativa en relación con cómo el relato puede trabajar el pasado –en particular el histórico– hace a las cualidades logradas de un texto como el de Caparrós, pero también a su posible talón de Aquiles.

No pretendo centrarme en si *Echeverría* es, o no, novela histórica. Como punto de partida, es una categoría que la voz narrativa central de la novela no tiene obligación de conocer. Aunque para mí esta narración sí es una nueva narrativa histórica, si consideramos caracterizaciones como la de María Cristina Pons, donde no solo resulta de por sí definidor de aquel tipo de narrativa la reescritura de materiales procedentes de la historia, sino

asimismo las perspectivas –preferentemente la de los vencidos en la historia– que reconstruyen y relatan de maneras alternativas aquellos hechos del lejano pasado histórico y donde además, en esas reconstrucciones, resultan problematizadas la rememoración y el lenguaje.

Y aquella voz narrativa, en consonancia con lo antes señalado, igualmente pretende, de una manera que no renuncia a ciertos registros convencionales, moverse de la manera más versátil posible para jugar con los saltos temporales para reconstruir esa biografía casi imposible que es la de Echeverría. Esto hace a lo más atractivo del texto. Pero tanto renegar de la novela histórica –como hace la voz narrativa principal de *Echeverría*– lo hace entrar en una paradoja: ciertos mínimos detalles que hacen a imprecisiones que no pueden entenderse como licencias poéticas. Mientras la reconstrucción de aquella aldea de Buenos Aires, durante la vida que se recompone, manifiesta ciertos indicios de precisión, en otros momentos del relato aparecen ciertas llamativas imprecisiones. Si bien aparentemente lateral, el episodio de “Barranca Yaco”, que se vuelve sobre todo el texto aludiendo a la tragedia histórica que allí se cifra, manifiesta en su escritura cierto apuro, o cierta falencia de ubicación histórica-geográfica llamativa en un cronista como Caparrós, avezado en recorrer territorios argentinos y del resto del mundo y cronicarlos:

Quiroga conferenció con los sobrevivientes, consiguió que firmaran un pacto y emprendió la vuelta a Buenos Aires. El 16 de febrero, sur de Córdoba, en un paraje sin lustre que solían llamar Barranca Yaco, veinte o treinta jinetes emboscan su diligencia, la atacan a gritos, lo matan a tiros, lo cosen a cuchillos. No se sabe quiénes son, corren

rumores. Quince días después cuando la noticia llega a Buenos Aires, se suspende el carnaval. Don Juan Manuel, exaltado, escribe que “la sangre argentina correrá en porciones” –y aprovecha para pedir, una vez más, los poderes extraordinarios que le permitan mandar sin condiciones [150].

La ironía crítica sobre la ironía narrativa me hace problematizar ese equívoco de ubicar al sur de Córdoba a Barranca Yaco. ¿A qué se debe? ¿Falta de tiempo de revisión del texto ante la demanda editorial? ¿O es un fallido de una voz narrativa que se ha derrochado negativamente ante la novela histórica? Como sea, leído ese fragmento, además de hacer suya parte de la tesis sarmientina de los móviles del crimen, deja aquel equívoco que no es menor, ya que si hay un tópico decisivo del libro extraño –raro ensayo-narración-crónica que es *Facundo*– sarmientino es el de “Barranco Yaco”. Como lo digo en la presentación de este trabajo: a pesar de esa crucialidad del capítulo XIII de *Facundo*, dicho capítulo está lejos de ser el más reescrito y resignificado en la literatura posterior. Por esto se vuelve más visible ese error histórico-territorial de Caparrós, que no es menor. Contrasta con las reconstrucciones más indiciadas y convincentes de la gran Aldea de Buenos Aires que su relato realiza, y además hace perder una serie de elementos que hacen a la verosimilitud de por qué aquel crimen casi solo podía ocurrir en Barranca Yaco: la banda de Santos Pérez salía de Ojo de Agua, en Santiago del Estero cerca del límite con la provincia de Córdoba, y es en ese paraje, antes de llegar a Córdoba capital, donde podía alcanzar la galera; los Reinafé gobernaban en Córdoba pero en parte residían en Tulumba, donde aún se puede ver la casa que fue de esa familia; una vez que Facundo pasara

Córdoba se iba a hacer menos accesible al plan previsto. Desde aquí, entonces, me vuelvo para observar cómo, a pesar de su crucialidad, “Barranca Yaco” es un episodio muy poco reescrito y, para colmo, reescrito con un fallido en aquella novela contemporánea de Martín Caparrós.

2

¿Será que es difícil reescribir el episodio de Barranca Yaco? ¿Será que allí se cifran tantos matices ambiguos en relación con la dicotomía ‘Civilización y Barbarie’ que eso mismo hace a su resistencia para ser reescrita? En Barranca Yaco hoy hay un memorial que recuerda aquel hecho, la del crimen político sobre Facundo Quiroga y su comitiva. Resulta interesante que haya un memorial, efecto de haber sido pensado y ejecutado años después de iniciada la última posdictadura en Argentina. También hace a la memoria y a la historia, pero no solo como certezas sino igualmente como enigmas. Un sentido enigmático que nos hace recordar, para comenzar, el inicio mismo de *Facundo*. Pero antes, aquí una breve conexión con mi propia historia. Entre mis tres y dieciocho años viví en la ciudad de Jesús María, cincuenta kilómetros al norte de la ciudad de Córdoba, e hice mi secundario en un colegio que está sobre el Camino Real, que hoy es un circuito fascinante de recorrer en el norte cordobés. Muchas tardes, solíamos correr con amigos entre ese colegio y Barranca Yaco, pasando, claro está, por la Posta de Sinsacate. Desde mi adolescencia esos parajes, todavía sin conocer mucho de su larga y densa historia, adquirieron para mí una dimensión mítica. También, esto lo supe después, de verosimilitud histórica y, siempre, de atmósfera enigmática. Quizá

porque Barranca Yaco cifre uno de los crímenes políticos más famosos y clave de nuestra historia, que además quedó sin resolver fehacientemente. Es más, sobre ese crimen se han realizado y realizan, indirectamente, una continua pugna de lucha de interpretaciones sobre nuestra historia, cultura, literatura. De allí que al leer el fallido de la novela de Caparrós una vez más sentí el impulso de, nuevamente, interrogar, “Barranca Yaco”.

3

Y aquí está parte de mi tesis central: el capítulo XIII, “Barranca Yaco”, resulta uno de los capítulos que condensa de manera notable las diferentes, complejas y condensadas líneas que configuran el ensayo-narración extenso que es *Facundo*. Pero entre la vasta bibliografía crítica existente sobre el texto, no siempre se ha subrayado cómo esas líneas, en dicho capítulo, adquieren eficaz plasticidad narrativa. Y en esto me quiero detener. Dentro de *Facundo*, aquí, en su capítulo XIII, no solo está el Sarmiento ensayista y cronista, sino, desde la mitad del capítulo, aparece, con todo su vigor escritural, el Sarmiento narrador. Y dentro de su vasta obra, con claridad e igualmente, este es uno de esos momentos más logrados.

El epígrafe de Colden, que encabeza “Barranco Yaco”, muestra, por su parte, la aguda eficacia con la que el escritor-narrador organiza este capítulo, sobre todo para argumentar que, detrás de semejante teatro histórico, está Rosas tramando los hilos a su favor y, diríamos casi, es el *deus ex machina* de todo lo que allí se narra. Pero para ello, la primera parte del capítulo busca retomar y, por momentos con tono didáctico-político, los múltiples hilos y

aspectos desarrollados en los capítulos previos y demostrar –hay igualmente un tono de hipótesis científica– por qué Facundo era, en definitiva y en esa coyuntura, el supuesto gran escollo para la ampliación del poder de Rosas. Recordemos aquel gráfico inserto en este capítulo donde se distinguen la “Región de los Andes” –Unidad bajo la influencia de Quiroga–, “Litoral del Plata” –Federación del Pacto del Litoral, donde Rosas incide aún relativamente– y “La fracción feudal”, en Santiago del Estero bajo la influencia de Ibarra. (Siempre este cuadro me ha hecho pensar en el escritor vanguardista que, sin pretenderlo, es Sarmiento). Y a ello le sumamos que una vez llegado a residir Facundo a Buenos Aires, manifiesta la voluntad de impulsar una Constitución –a lo cual Rosas se opone–. Hasta aquí, páginas más o menos, está la síntesis de un cuadro de situación histórica, donde se enlazan las más cruciales líneas que recorren todo el texto. Esos párrafos que siguen resultan un esfuerzo de síntesis histórica, para que el lector comprenda cómo se ha llegado al momento que, luego, astutamente, pone en narración. Y esa narración arranca aquí:

El 18 de diciembre de 1835 sale de Buenos Aires y al subir a la galera, dirige en presencia de varios amigos sus adioses a la ciudad: “Si salgo bien –dice agitando la mano–, te volveré a ver; sino ¡adiós para siempre!” ¿Qué siniestros presentimientos vienen a asomar en aquel momento su faz lívida, en el ánimo de este hombre impávido? ¿No recuerda el lector algo parecido a lo que manifestaba Napoleón al partir de las Tullerías para la campaña que iba a terminar en Waterloo? [Sarmiento: 211].

Aquí se inicia esa crónica de una muerte anunciada que es este Capítulo “Barranca Yaco”. Y en ella está la crónica –que no

descarta rellenar de imaginación aquello que no ha podido verificar por la información indirecta-, pero asimismo el relato de enigma, de suspenso y policial, como modo eficaz que este autor-narrador, Sarmiento, utiliza para mostrar, con plasticidad, un trágico crimen político. Pensemos como en pocas páginas se va graduando el suspenso, de la mano de aquellos “siniestros presentimientos” que ha interpretado Juan Facundo Quiroga, según el fragmento citado, al partir desde Buenos Aires a Tucumán a su tarea de mediador. Tanto el viaje de ida se ensombrece con presagios, en sus sucesivas etapas, para preparar lo que es la decisiva narración del viaje de vuelta, hasta llegar al episodio de Barranca Yaco. Mi tesis es que, al combinar lo enigmático con el suspenso y lo policial, el escritor-narrador busca conseguir que ese, por otro lado, protagonista clave de su texto –el “lector” al cual apela constantemente–, se sienta suspendido de su narración. Es decir, pretende que ese lector, que esa lectora, a medida que lee, siga atando los cabos que antes ha vertebrado en su texto, y finalmente llegue, si no a compartir la resolución del enigma que propone, a admitir que dicho crimen inminentemente político debe abordarse y develarse como un enigma. Aunque, lo sabemos, Sarmiento pretende persuadir de que el factótum es Rosas. Y por supuesto su relato ha resultado de los más eficaces y performativos de la cultura e historia argentina. Al punto que, en relación a lo ocurrido en Barranca Yaco, tanto Caparrós como Borges, palabras más, palabras menos, lo parafrasean. Y esto aun cuando una parte importante de ciertas investigaciones historiográficas han puesto en cuestión, severamente, su tesis central.

Quisiera reafirmar, a partir de lo dicho, que en “Barranco Yaco” aflore el Sarmiento narrador hace a la multiplicidad de sus procedimientos y técnicas para trabajar un texto, pero que además refuerza con esto la eficacia para la apelación político-ideológica que su extraño libro procura. Santos Pérez es un “gaucho malo”, que termina ultimando a ese otro caudillo gaucho que es Facundo, que asimismo tenía en sí, según la construcción sarmientina, una parte del “gaucho malo”. La traición como herramienta eficaz del poder aparece con varios matices en estas páginas. Y lo hace desde los dos lados. Pero también la lealtad. Muchos, leyendo microscópicamente, nos hemos conmovido con la lealtad de Ortiz Ocampo, quien a pesar de saber que una emboscada espera a la comitiva de Facundo y tras advertírselo en vano a este, acepta abandonarse en “coche al muere” y añora por anticipado el amor de los suyos a quienes ya no verá más. Y, claro, el extremo de la crueldad aparece en el degüello de todos, pero sobre todo de ese postillón, pariente de uno de los secuaces de Pérez (solo desde este detalle, “Aballay”, aquel formidable cuento de Antonio Di Benedetto, construye una narración que va por otro lado).

Toda aquella plasticidad narrativa, trabajando un real e imaginario reparto de lo sensible, es a la vez que ejemplarmente política, narrativa; interpelando a un lector activo.

Cierro esta presentación con “El general Quiroga va en coche al muere”, de un Jorge Luis Borges que, al momento de esta escritura, adhería a un nacionalismo cultural, donde la cultura de los caudillos federales y las naciones pastores de las que eran referentes no tenía aún el valor enteramente negativo que tuvo, para él, desde 1930 aproximadamente. Y el poema citado es un poema que, sobre todo, se concentra en extraer elementos imaginarios y estéticos del episodio de “Barranca Yaco”, aunque por cierto está lo ideológico que se desprende de lo que se dice. Esto último se concentra en la sexta estrofa:

Pero al brillar el día sobre Barranca Yaco
 hierros que no perdonan arreciaron sobre él;
 la muerte, que es de todos, arreó sobre el riojano
 y una de puñaladas lo mentó a Juan Manuel [61].

Aun cuando no es el Borges que luego renegará ideológica y culturalmente del *Martín Fierro* para reivindicar absolutamente a su antagónico parcial, el *Facundo*, aquí no deja de suscribir, un tanto ambiguamente, a la tesis sarmientina del móvil último del crimen político. Pero subrayo: aquí dice que “una de las puñaladas lo mentó a Juan Manuel”, no todas las puñaladas. Con lo que asimismo aparece, todavía, la relativización de la terminante mirada y tesis sobre aquel crimen por parte de Sarmiento. Y esto se refuerza por esa otra cuarteta, de cierto tono risueño:

Esa cordobesada bochinchera y ladina
 (meditaba Quiroga) ¿qué ha de poder con mi alma?

Aquí estoy afianzado y metido en la vida
como la estanca pampa bien metida en la pampa [61].

Y esa “cordobesada” respondía, más que a Rosas, al gran poder de los Reynafé, quienes sí estaban directamente interesados en sacar a Quiroga de la escena política; con lo cual señalo que, sin escapar a la reelaboración singular del Borges de dicha coyuntura escritural de las tesis sarmientinas, lo más estrictamente histórico-ideológico del poema se ve absorbido, en el caso de esta composición, por el trabajo estético que el episodio de Barranca Yaco le inspira al autor de *Luna de enfrente*.

Si, como ya subrayé, el mismo capítulo XIII de *Facundo* emite, por cierto, sus efectos didácticos, políticos e ideológicos para los lectores, asimismo resulta notable que, paralelo a ello, sus efectos estéticos son igualmente intensos. Este aspecto es aquel que centralmente retoma Borges, sin centrarse en lo ideológico-cultural como sí lo hará en poemas posteriores –pienso en su “Poema conjetural” por caso–. De allí que en “El general Quiroga va en coche al muere”, conjugue tanto cierto tono asociado a la comicidad, que contrasta lo trágico del episodio, con su reelaboración más bien gótica, una cierta rareza en la artística de Borges que siempre trató de distanciarse de toda estética afín a la tradición romántica. Ya desde la segunda estrofa esta escenografía y atmósfera se va construyendo, en contrapunto con cierta mínima referencialidad histórica – “Pero al brillar el día sobre Barranca Yaco / hierros que no perdonan arreciaron sobre él”–, marcándose en la tercera estrofa –“El general Quiroga quiso entrar en la sombra / llevando seis o siete degollados de escolta”–, culminando en la última, que ya

transpone aquel episodio histórico y cultural en un mundo de ultratumba:

Ya muerto, ya de pie, ya inmortal, ya fantasma,
se presentó al infierno que Dios le había marcado,
y a sus órdenes iban, rotas y desangradas,
las ánimas en pena de hombres y caballos [61].

6

Sí, bien lo recordamos, en *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, un personaje se interroga “¿Quién de nosotros escribirá el *Facundo*?” [94]. ¿Pero acaso hace falta esto? Y si fuera posible: ¿Basta con eso? El fondo de mi planteo es, en todo caso, interrogarse: ¿Acaso alguien reescribirá “Barranca Yaco”? Aquí he reflexionado sobre la base de que llama la atención que, siendo dicho libro el texto de Sarmiento más citado, y por momentos reescrito, por la literatura argentina posterior, no sea precisamente dicho capítulo, el XIII, aquel que en mayor cantidad de ocasiones haya sido reversionado. Y sugiero las potencialidades de tan formidable capítulo libresco, y sus emisiones tanto ideológicas como estéticas, en cuyo fuerte contraste tal vez estén los límites para una reescritura que, sin necesariamente antagonizar con las posiciones sarmientinas, a su vez lo desmitifiquen y sugieran otras posibles miradas y reescrituras de aquel capítulo. Capítulo que, si bien ha sido revisado críticamente desde la historiografía respecto a los lugares comunes que construyó, desde las reescrituras literarias ha sido escasamente deconstruido.

Bibliografía

BARBA, ENRIQUE M. *Quiroga y Rosas*. Buenos Aires: Pleamar, 1974.

BORGES, JORGE LUIS. *Obras completas: 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

CAPARRÓS, MARTÍN. *Echeverría*. Barcelona: Anagrama, 2016.

DE PAOLI, PEDRO. *Facundo*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1973.

NEWTON, JORGE. *Francisco Reinafé: El promotor de Barranca Yaco*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1974.

PIGLIA, RICARDO. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

PONS, MARÍA CRISTINA. *Memorias del olvido: La novela histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo XXI Editores, 1996.

SARMIENTO, DOMINGO FAUSTINO. *Facundo o Civilización y Barbarie*. Pról. Noé Jitrik. Notas y cronología Nora Dottori y Susana Zanetti. Madrid: Biblioteca Ayacucho, 1985.

Nuevos territorios en la literatura argentina del siglo XIX

New Territories in Argentine Literature of the 19th Century

Marisa Estela Budiño

Universidad Nacional de Formosa
mabu2008@live.com.ar

Resumen

Este trabajo se propone una reflexión en torno a los espacios consagrados por la literatura argentina del siglo XIX. Y es un tema ya ampliamente estudiado que, por motivos históricos, ideológicos, editoriales, geográficos, políticos, el constructo literatura argentina del siglo XIX, se refiere al espacio de la literatura rioplatense. Sin embargo, cabe tener en cuenta que es recién a partir del último tercio del siglo XIX cuando se incorporan a las 14 provincias argentinas fundantes una amplia extensión del territorio argentino, precisamente con la denominación de Territorios Nacionales, corriéndose paulatinamente, por un lado, las fronteras internas que delimitaban el espacio llamado tierra adentro o “desierto”; y, por otro, fijando los límites del Estado argentino. Si consideramos entonces el corpus de la literatura argentina del siglo XIX, vemos que se hace necesario incorporar otras discursividades que van a narrar o decir lo que podríamos llamar la nación ampliada.

PALABRAS CLAVE: Literatura argentina, corpus, Territorios nacionales, discursividades.

Abstract

This work proposes a reflection on the spaces recognised by Argentine literature of the 19th century. It is a topic already widely studied that, for historical, ideological, editorial, geographical, political reasons, the construct of the 19th century Argentine literature refers to the space of the River Plate literature. However, it should be taken into account that it was only since the last third of

the 19th century that a large extension of Argentine territory was incorporated into the 14 founding Argentine provinces, precisely under the name of National Territories, its gradually shifting, on the one hand, the internal range of extent that delimited the space called inland or “desert”; and, on the other hand, setting the limits of the Argentine State. If we consider the corpus of Argentine literature of the 19th century, we see that it is necessary to incorporate other discursivities that it will be narrated or it will be said what we could call the expanded nation.

KEYWORDS: Argentine literature, corpus, national territories, discursivities.

Ante la pregunta *¿Qué espacios abarca la literatura argentina del siglo XIX?* este trabajo se propone una reflexión en torno de esta pregunta. Y es un tema ya ampliamente estudiado que, por motivos históricos, ideológicos, editoriales, geográficos, políticos, el constructo literatura argentina del siglo XIX, se refiere a la consagración del espacio rioplatense. Sin embargo, las investigaciones de los grupos que estudian el siglo XIX se hallan a la pesquisa y han recuperado textos que no entraron en el canon de ese constructo o que fueron olvidados o que no fueron leídos oportunamente como literatura, o que no tuvieron circulación y difusión en relación con la ubicación o lugar ideológico/social de su enunciador, o que tuvieron una circulación acotada a un grupo reducido o de elite científica o intelectual.

Asimismo, y en relación con lo dicho anteriormente, cabe tener en cuenta que es recién a partir de la segunda mitad del siglo XIX cuando se incorporan a las 14 provincias argentinas fundantes una amplia extensión del territorio argentino,

precisamente con la denominación de Territorios Nacionales¹, corriéndose paulatinamente, por un lado, las fronteras internas que delimitaban el espacio llamado tierra adentro o “desierto”; y, por otro, fijando los límites del Estado Argentino:

Así es como, a las catorce provincias originales, se suman en el proceso de construcción estatal por imperio de la Ley N° 1532 (1884) la organización unitaria de los Territorios Nacionales. Sujetos a la jurisdicción directa del gobierno federal, estos cubrían una extensa geografía que abarcaba prácticamente el cincuenta por ciento (50%) del territorio nacional [Caballero y Daldovo].

Si consideramos entonces el corpus de la literatura argentina del siglo XIX, vemos que se hace necesario incorporar otras discursividades que van a narrar o decir o representar la experiencia del espacio de ese cincuenta por ciento ausente en la constitución de una literatura nacional, o de lo que podríamos llamar la nación ampliada: informes de exploradores, científicos, militares y funcionarios, memorias, diarios de viaje, relatos testimoniales, relatos de viajeros, cartas, sin perder de vista que no se trata simplemente de un orden factual sino de la construcción simbólica de los espacios que proveerá imágenes para la empresa cultural que desarrollará el Estado argentino. Es decir, se efectuará el mismo procedimiento que señala Adolfo Prieto para la construcción de una identidad colectiva en el ámbito rioplatense en relación con las imágenes generadas por los viajeros ingleses, nada

¹ Fueron Territorios Nacionales Tierra de Fuego, Santa Cruz, Chubut, Río Negro, Neuquén, La Pampa, Misiones, Formosa y Chaco. Adquieren el estatus de provincias entre 1952 y 1955.

más que ahora los agentes serán militares, científicos, funcionarios, viajeros, entre otros.

Al respecto, es importante aclarar que esas imágenes construidas desde la impronta del positivismo decimonónico y bajo las premisas liberales de orden y progreso tendrán una larga vigencia en el imaginario de cada región y a escala nacional, y entrarán en tensión en el siglo XX con los discursos que se enuncien desde lo local, desde lo situado, para proponer otras miradas y desde otros posicionamientos de esos territorios devenidos en provincias. Asimismo, en el campo de la literatura, aparecerá entonces otra forma de mantener la hegemonía del espacio rioplatense en la literatura argentina: aquella que distinguirá una literatura nacional de la literatura regional.

Pero volviendo al espacio de la literatura argentina del siglo XIX, una gran ausente todavía es la literatura del NEA², región llamada el Gran Chaco en aquella época y que desde 1884 comprendía el Territorio Nacional de Formosa, el Territorio Nacional del Chaco, la provincia de Corrientes y el Territorio Nacional de Misiones.³ De los abundantes estudios sobre diversos aspectos de la región –históricos, geográficos, lingüísticos, etnográficos, de las ciencias naturales– me permito citar dos que abordan desde una perspectiva cultural, los discursos producidos por quienes encararon la empresa de ocupación, registro,

² Formosa, Chaco, Misiones. Aunque Corrientes forma parte del NEA, es una de las provincias preexistentes al Estado Nacional pues fue fundada en 1588.

³ Misiones, como desprendimiento de la provincia de Corrientes, fue Territorio Nacional de Misiones desde 1881 hasta 1953.

nominación, creación, descripción de los “nuevos territorios”, es decir, los discursos de los “agentes constructores de frontera” [Alcaraz]:

proponemos la categoría de “constructores de frontera”, para definir a un grupo de agentes que gracias a la exploración de los confines de los nuevos territorios elaboraron una performance identitaria vinculando el proceso de modernización con la narración de determinados tópicos [21].

Uno de ellos es, precisamente, la obra citada en el párrafo anterior: *Misiones a través de los relatos de viaje*, de Jorge Alcaraz. Con el objetivo de estudiar las formas de simbolizar la expansión del Estado Nación y la construcción discursiva del Territorio Nacional de Misiones en el último tercio del siglo XIX y primeros años del siglo XX, Jorge Alcaraz se ocupa de investigar los vínculos de los relatos de viaje como género textual ligado a los debates políticos e intelectuales de la época en relación con las instituciones encargadas del reconocimiento geográfico y la elaboración de un inventario de la Nación. Para tal efecto, reúne un corpus cuyos autores son Alejo Peyret (*Cartas sobre Misiones*, 1881; *Una visita a las colonias argentinas*, 1889), Giacomo Bove (*Note di un Viaggio nelle Missioni ed Alto Paraná, con illustrazioni e tavole*, Génova, 1885), Ramón Lista (*El territorio de Las Misiones*, 1882), Gustavo Niederlein (*Mis exploraciones en el Territorio de Misiones*, 1890), Juan Bautista Ambrosetti (*Viaje a Las Misiones Argentinas y Brasileras, por el Alto Uruguay*, 1892; *Rápida ojeada sobre el territorio de Misiones*, 1893; entre otros) y Juan Queirel (*Apuntes de viaje sobre el Territorio de Misiones*, 1893; *Las ruinas de Misiones con láminas y planos*, 1894, entre otros), quienes actuaron bajo el

patrocinio de instituciones como el Museo de La Plata, el Instituto Geográfico Argentino, la Sociedad Geográfica Argentina o la Sociedad Científica Argentina, “productores privilegiados de un saber presentado, a la vez, como auténtico y novedoso, en cuyo trasfondo quedaron expresados determinados proyectos políticos, intelectuales y culturales de la época” [24]. Explica Alcaraz que estos agentes dieron a conocer sus trabajos a través de periódicos, revistas, boletines, en los que abordaron ciertos tópicos como la abundancia de una naturaleza inmensa y virgen, el modelo agroexportador, el latifundio, el minifundio agrícola, el agricultor europeo, la población indígena, la integridad territorial, la defensa de la soberanía, la preservación del acervo de la cultura nacional, la construcción de edificios e infraestructura moderna, entre otros.

Por su parte, con el objetivo de identificar las ideologías de identidad y alteridad, de tensiones y de acuerdos que subyacen en la concepción epocal comprendida entre 1879 y 1950, sobre la ocupación y colonización territorial del Chaco Central⁴ (Formosa) desde la mirada de los agentes sociales e institucionales que registraron en discursos éditos e inéditos de diferentes géneros y con variados propósitos su posición ante el espacio y sus ocupantes, María Ester Gorleri, Agustina Renzulli y Marisa Estela Budiño analizan en el libro *Representar la frontera: Formosa (1879-1950); Identidades, subjetividades y territorio*, los imaginarios e ideologías convergentes en algunos casos, divergentes en otros, de los

⁴ Nacida en una región periférica del Estado Nacional definido en el siglo XIX, Formosa surge como fruto de la acción del gobierno argentino para resolver dos cuestiones vertebrales en la construcción de la estatalidad. Uno, el poner fin al dominio aborígen en la región del Chaco eliminando la frontera interior; y el otro, la definición precisa de los límites exteriores con el Paraguay, después de la Guerra Grande [Caballero y Daldovo].

discursos de los funcionarios, militares, exploradores, en tránsito por Formosa y colonos y ocupantes, población estable del territorio. El corpus que allí se analiza incluye discursos no ficcionales (*El Gran Chaco*, de Luis Jorge Fontana, 1881; *Cartas de viaje por el Paraguay, los territorios nacionales del Chaco, Formosa y Misiones y la provincia de Corrientes y Entre Ríos*, de Gabriel Carrasco, 1889; *Relato sintético de una parte de la historia de mi vida*, de José Fernández Cancio, 1948; *Memorias, anécdotas y casos sucedidos*, de Francisco Gerónimo Rosales; *Calvario y muerte: Revisión histórica militar; Narraciones fortineras 1917-1938*, de Néstor Golpe, 1970; textos periodísticos locales de 1908 a 1955) y textos ficcionales (*En tierras de Magú Pelá y Los dos nidos*, de Federico Gauffin, 1932 y 1933, respectivamente; *Las chaqueñas*, de Domingo Pascual Barreto, 1938; *las veladas del Bermejo y Pilcomayo abajo*, de José Ricardo Bergallo, 1950).

Se podría objetar que algunos textos exceden los límites del siglo XIX, pero hay que tener en cuenta que las discursividades exhiben procesos de larga proyección en esa nación ampliada que mencionamos y que aparecen en forma de cronotopos: el cronotopo de la frontera, de los aborígenes, el de la “autoridad”, la naturaleza y el espacio chaqueños. Asimismo, ideológicamente exhiben ideologías epocales y evidencian, las estéticas de un romanticismo tardío o de un realismo decimonónico.

Quizás convendría recordar las palabras de Ana Pizarro al referirse a la construcción de una historia literaria latinoamericana:

Si se trata de coordinar tiempo y espacio, lo primero sea tal vez la necesidad de romper con toda categorización

absoluta. Creo que en esto no hay recetas, hay más bien problemas [...]. Nuestras periodizaciones literarias han hablado de una «literatura de la Independencia» en una estrecha determinación de la serie política sobre la serie literaria. Sin embargo, antes de la demarcación propia de aquella relativa al «período de la Independencia», los discursos evidencian un movimiento otro, manifestado en marcas, gestos, inclusiones temáticas, diferentes formas de funcionamiento, estrategias todas que apuntan a la construcción de un canon alternativo. Es decir, la transformación de las prácticas discursivas durante el período que llamamos la situación colonial precede a la emancipación ideológico-política [...]. Cuando nos situamos frente al objeto de estudio estamos lejos del organigrama en damero de la historia literaria de carácter positivista, en donde nos ubicábamos enfrente de países, listas de autores, grupos de obras, series de generaciones en donde todo parecía calzar perfecto. Era tan tranquilizador. Al enfrentar un espacio cultural en un período, lo que observamos es un universo en espesor y en movimiento. Las energías culturales se desplazan de un lado a otro, a varios a la vez, también desaparecen, ya que su síntesis está vinculada a formas de la vida social e histórica [62].

En conclusión, creemos que la literatura argentina del siglo XIX debe ampliarse a otras discursividades emergentes de los procesos de ampliación de las fronteras internas de la Argentina que, aunque desborden el siglo XIX, evidencian procesos decimonónicos traducidos en marcas, gestos, temas, estrategias, formas de circulación, entre otros.

Bibliografía

ALCARAZ, JORGE. *Misiones a través de los relatos de viaje*. Posadas: Editorial Universitaria de la Universidad Nacional de Misiones (EDUNAM), 2009. Digitalizado en <editorial.unam.edu.ar/images/documentos_digitales/d9_978-950-579-134-7.pdf>

CABALLERO, ALICIA NELLY; DALDOVO, MÓNICA INÉS. "Formosa, los historiadores y la provincialización". *XII Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia*. San Carlos de Bariloche: Universidad Nacional del Comahue, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche, Departamento de Historia, 2009. Digitalizado en <cdsa.academica.org/000-008/895.pdf>

GORLERI, MARÍA ESTER; BUDIÑO, MARISA ESTELA. "Percepciones e imaginarios en la construcción de la Formosa territorialiana". *Actas del Segundo Congreso Historia de Formosa y sus pueblos*. Formosa: Gualamba, 2007.

GORLERI, MARÍA ESTER; BUDIÑO, MARISA ESTELA; RENZULLI, MARÍA AGUSTINA. *Representar la frontera: Formosa (1879-1950); Subjetividades, identidades y territorio*. Formosa: EdUNaF, 2020.

PIZARRO, ANA. "El Sur y los Trópicos: Ensayos de cultura latinoamericana". Pról. José Carlos Rovira. *Cuadernos de América sin Nombre*, 10, 2004.

PRIETO, ADOLFO. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina: 1820-1850*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Literatura argentina decimonónica y ¿desplazamiento secular?

Nineteenth Century Argentine Literature and,
Century Displacement?

María Florencia Buret

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional de La Plata
florencia.buret@gmail.com

Cristina Andrea Featherston Haugh

Universidad Nacional de La Plata
cfeatherstonhaugh@yahoo.com

Resumen

Partiendo de los siguientes supuestos, que la ‘historia de la literatura’ implica un proceso constante de ‘construcción’, ‘remodelación’ y ‘refuncionalización’ y que el propósito del presente coloquio es ofrecer un espacio para debatir sobre los diferentes constructos con los que está configurada la historia literaria argentina decimonónica, nuestra presentación propone centrarse en la noción de ‘siglo’ y reflexionar acerca de las limitaciones y de las condiciones que la misma supone. Entendemos que, si bien los años de una centuria constituyen una categoría metodológica que resulta indudablemente operativa para ordenar el devenir literario, al mismo tiempo, se presenta como un poco *sorda* ante los movimientos culturales e intelectuales que siempre terminan desbordando la noción de siglo. En este sentido, nuestro breve análisis, además de indicar estas limitaciones y subrayar la importancia del contexto sociohistórico para la interpretar una obra, derivará en la siguiente vertiente: se preguntará si, al estilo de Eric Hobsbawm, no podemos operativizar la noción de siglo y, de este modo, pensarla no solo en términos de más corta o más larga, sino como “desplazada”, sopesando y considerando diferentes y posibles hitos demarcatorios de su “comienzo” y su “fin”.

PALABRAS CLAVE: historia literaria, siglo XIX, construcción, desplazamiento, hitos.

Abstract

Based on the assumptions that ‘literary history’ implies a constant process of ‘construction’, ‘remodeling’ and ‘refunctionalization’ and that the purpose of this Colloquium is to offer a space to debate the different constructs with which Nineteenth-century Argentine literary history is configured, our paper proposes to focus on the notion of ‘century’ and reflect on the limitations and conditions that it implies. We understand that, although the years of a century constitute a methodological category that is without doubt operative to order the literary evolution, at the same time, it appears as a bit ‘deaf’ before the cultural and intellectual movements that always end up overflowing the notion of century. In this sense, our brief analysis, in addition to indicating these limitations and underlining the importance of the socio-cultural context for elucidating a work, will focus on the following aspect: it will ask itself, in the way of Eric Hobsbawm, if we cannot operationalize the notion of century and thus, thinking about it not only in terms of shorter or longer ones, but also as “displaced”, weighing and considering different and possible demarcation milestones of its “beginning” and its “end”.

KEYWORDS: Literary History, Nineteenth century, construction-displacement-milestones

La pregunta por la pertinencia de la categoría ‘Siglo XIX’ dentro de la historia de la literatura argentina nos remitiría, casi necesariamente, a la indagación acerca de la posibilidad teórica¹ de historiar los hechos literarios en general y, también, a la falacia de hacerlo de una vez y para siempre. En relación con estas problemáticas, cuyo ahondamiento escapa los límites del debate propuesto –aunque necesariamente estén implicadas en él–, nos

¹ Martín Prieto se refiere a la “incomodidad” que produce “cualquier tentativa de pensar una historia de la literatura” [9], conducta que, a su juicio, hundiría sus raíces en la negativa del formalismo ruso a admitir la explicación lineal de los hechos literarios por hechos externos a ella y por la puesta en crisis de los paradigmas del discurso histórico tradicional.

resulta pertinente recordar las reflexiones que Beatriz Sarlo desarrolla en su artículo “Literatura e historia” (1991). Allí, la autora insiste en destacar que, a su juicio, la historia literaria no es reconstrucción sino construcción y sitúa el eje del debate en la problemática relación que el objeto literario guarda con la historia:

Los materiales de la historia literaria son históricos por su emergencia, es decir porque provienen de ese humus temporal que acostumbramos a llamar historia en el sentido de un pasado y, por tanto, esa pertenencia garantizaría la posibilidad de escribir su historia; son históricos porque es posible pensar las razones del cambio que los afecta; son históricos porque puede plantearse una teoría de la concatenación o de la ruptura, una teoría de los nexos que mantienen entre sí; son históricos finalmente porque configuran una dimensión simbólica específica de lo social, sujeta a cambios que, a su vez, otras disciplinas consideran históricos [26].

Beatriz Sarlo, en esta cita, exhibe las razones por las cuales, además de un análisis inmanente, el texto literario es susceptible de recibir otro que trascienda los límites de la obra y que, como indican Eco y Said², con distintos términos y matices, dé

² Al respecto, Umberto Eco afirma:

El lector sensible que quiera captar la obra de arte del pasado en todo su frescor, no debe leerla solamente a la luz de sus propios códigos (nutridos y renovados por la aparición de la obra y por su asimilación por parte de la sociedad): debe descubrir el universo retórico e ideológico y las circunstancias comunicativas de las que partió [161].

Por su parte, Edward Said señala que:

cuenta del contexto en que fue producido y, en este sentido, contribuya a realizar una aproximación que nunca agota la significación de la obra. En la literatura decimonónica argentina, esta segunda perspectiva de análisis es, desde nuestro punto de vista, imprescindible, tan imprescindible que, por ejemplo, David Viñas no duda en afirmar que la literatura argentina surge con Rosas³.

La perspectiva de la historia literaria como “construcción” –que, desde nuestro punto de vista, es a *posteriori* de una reconstrucción archivística del pasado literario– nos autoriza, sin embargo, a plantearnos la pertinencia de la categoría ‘siglo’. Aun cuando las categorías seculares constituyen contenedores que

a critic may often be, but is not merely, the alchemical translator of texts into circumstantial reality or worldliness for he too is subject to and producer of circumstances and these are felt regardless of whatever objectivity his method possesses. Texts have ways of existing, both theoretical and practical, that even in their most rarefied form are always enmeshed in circumstance, time, place, and society- in short they are in the world, and hence are worldly [165]

[“el crítico debe ser a menudo pero no solo eso, el traductor alquimista de los textos dentro de la realidad circunstancial o *worldliness*; porque él mismo está sujeto y produce circunstancias, y estas se perciben, independientemente del grado de objetividad que su método posea. Los textos tienen modos de existir, tanto teórica como prácticamente, que incluso en las formas más enrarecidas, están siempre inmersas en la circunstancia, el tiempo, el espacio y la sociedad, en síntesis, están en el mundo, y por lo tanto son *worldly*”. La traducción nos pertenece.]

³ Viñas postula que:

la literatura argentina comenta a través de sus voceros la historia de los sucesivos intentos de una comunidad por convertirse en *nación*. [...] Se trata, en fin, de una *identidad histórica* aún en el conflicto con los ‘otros’ que se le oponen hasta negar pero que, finalmente, van siendo reconocidos de manera dramática, fecunda, dialécticamente. Dentro de esta perspectiva la literatura argentina empieza con Rosas [14].

imponen limitaciones significativas a procesos caracterizados por rupturas y continuidades, las mismas resultan necesarias para analizar una época literaria y más útiles aún cuando entendemos que la noción de siglo, en particular, resulta susceptible de ser manipulada a fin de focalizar mejor los primeros capítulos de la producción literaria argentina. Aceptada esta estratagema difundida por Eric Hobsbawm⁴, el gran desafío que sigue es la siempre arbitraria y dificultosa elección de hitos delimitadores de la literatura decimonónica argentina⁵, hitos que son elegidos en función de la respuesta que se dé a lo que se entiende por “literatura decimonónica argentina”⁶. Bajo este rótulo, el supuesto

⁴ En *La Era del Imperio*, Eric Hobsbawm se refiere a que “para los historiadores el siglo XIX largo [...] se extiende desde aproximadamente 1776 hasta 1914” [16].

⁵ Esta idea de una categoría de *siglo manipulable* es utilizada (sin discutirla), por ejemplo, en la *Historia de los intelectuales en América Latina*, dirigida por Carlos Altamirano. En la “Introducción” al volumen I, Jorge Myers oscila entre “un largo siglo XIX” [37] y, en otros momentos, al focalizar la cuestión de las figuras del intelectual que jalonaron a la ciudad letrada habla de “una importante mutación [...] que de algún modo ‘marcó el cierre de nuestro corto siglo XIX’” [47].

⁶ Noé Jitrik en el capítulo “Apertura”, que funciona como prólogo de la *Historia crítica de la literatura argentina*, da cuenta de las dificultades que enfrenta quien se propone realizar una nueva historia literaria. De sus múltiples consideraciones sobre el tema, nos interesa destacar dos reflexiones que resultan pertinentes a la hora de cuestionarnos la categoría ‘Siglo XIX’. Por un lado, señala que

hay que admitir, por cierto, que tal *conclusión es provisoria* y que acaso, después de llegar a la meta, como en todo relato, la historia recomience tanto porque nuevas manifestaciones se presenten en el escenario literario como porque *nuevas lecturas obliguen a reconsiderar comienzos, desarrollos y conclusiones* [11. La cursiva es nuestra].

Más adelante, tras afirmar la necesidad de dar forma al relato, no deja de advertir que existe una materia prima, lo historiable, y ensaya una resolución de la dificultad a través de la dinámica entre textos que constituirían el aspecto fijo, “escultural en cierto metafórico sentido” y los conflictos, el aspecto dinámico, “musical en cierto sentido” [11].

que está operando es que el siglo XIX es, para nosotros, sinónimo de inicio de nuestra literatura.

En este sentido, nos preguntamos si el hito literario que da comienzo a esta literatura nacional debería ser posterior a los sucesos de Mayo de 1810 o a la declaración de la Independencia. Es decir, si debe estar necesariamente condicionado por algún hito histórico. Por otra parte, si fuera anterior a los sucesos históricos fundacionales, qué requisitos específicos debería cumplir el hito literario. ¿Debería, por ejemplo, referirse al paisaje argentino o expresar algún sentimiento íntimamente ligado a la naciente nación argentina?⁷ ¿Debería responder a algún criterio estético, es decir, debería ser artísticamente valioso?

Actualmente, si tuviéramos que identificar qué texto o qué evento literario dio comienzo a la literatura argentina, ¿qué responderíamos? ¿La oda “Al Paraná”, de Manuel José de Lavardén⁸, difundido en el *Telégrafo Mercantil*, en 1801, por ser el primer poema que da cuenta del paisaje argentino? ¿O, tal vez, la

⁷ Loreley El Jaber y Cristina Iglesia se preguntan cuándo y en qué textos comenzaría a “concebirse una idea de patria literaria” [17].

⁸ Martín Prieto ubica la “Oda al Paraná” en un “Capítulo O” de su *Breve Historia*, al tiempo que justifica la imposibilidad de soslayarla echando mano de una cita del primer crítico literario argentino, Juan María Gutiérrez. Justifica su inclusión en los siguientes términos:

[La Oda al Paraná] respondía tardíamente a las convenciones neoclásicas que habían dado su nota más alta en la literatura europea del siglo XVIII y despuntaba, por otro, la novedad absoluta del color local. Más por esto último que por lo anterior, Lavardén ocupa un lugar de privilegio en el origen de la literatura argentina, cuya musa, como anotó Juan María Gutiérrez, ‘no quiso ensayar el vuelo de sus alas mientras no columbró los vastos horizontes del siglo XIX’ [25].

Marcha patriótica (1813) de Vicente López y Planes, nuestro Himno que expresa como ninguno el deseo y sentimiento de ser una nación independiente, separada de España?

Pasemos revista sobre qué respondieron algunos protagonistas de la historia literaria que reflexionaron sobre la existencia de una literatura nacional. ¿Qué dijeron? De modo explícito o implícito, quienes primero reflexionaron sobre el tema trabajaron con desplazamientos hacia adelante o hacia atrás, es decir “manipularon” el comienzo del siglo.

Entre quienes desplazan el comienzo de la literatura argentina hacia atrás se encuentra el tucumano Juan Bautistas Alberdi. Al comentar las decisiones del Jurado durante el Primer Certamen Poético de Mayo –realizado en Montevideo en 1841–, Alberdi cuestiona algunos de los criterios explicitados por la comisión. Estrechamente relacionado con la búsqueda de un hito que marque los comienzos de la literatura argentina, Alberdi considera que no son los hechos de armas la clave explicativa de “la gran mudanza ocurrida en nuestra literatura” [55] y cuestiona, entonces, que se la haga comenzar con “cantos de guerra o himnos de victoria” [Barcia: 128] como asume el Jurado. Para el joven Alberdi, decididamente los hechos estéticos no acompañan a los acontecimientos externos a la literatura, sino que los cortes o rupturas habría que buscarlos en los cambios que esos sucesos producen en los modos de expresión, pues a su criterio “la lengua de un pueblo aristocrático no puede ser la lengua de la democracia” [Alberdi: 61], es decir, la lengua de la colonia es distinta a la lengua de la Revolución. Cree, por otro lado, que sería erróneo silenciar el período preindependiente, es decir, desconocer las continuidades

literarias que enlazan los textos de Lavardén con los textos celebratorios de Mayo⁹. De este modo, desecha el año 10 como hito fundacional.

En *La Argentina: Ensayos literarios sobre los vates contemporáneos en ambas márgenes del Plata* (1878) y en el prólogo a *América literaria* (1883), el historiador entrerriano Benito Tejjeiro Martínez y el crítico porteño Juan Antonio Argerich, respectivamente, también desechan los hitos históricos y trazan una periodización a partir de criterios estéticos¹⁰, aunque no propios

⁹ Alberdi sostiene el error de descartar la poesía anterior porque, a su juicio, ninguna guerra de la Independencia pudo impedir otro tipo de ideas “generales y filosóficas” “En ningún momento la polvareda de los combates fue tan grande que no dejase distinguir las soberbias galas que nuestra naturaleza le ofrecía a la poesía. El polvo de *Cerrito* no podía ofuscar la inmensa majestad del Paraná” [58]. Con respecto a la literatura anterior a Mayo de 1810, Alberdi rescata, entre otros, a Labardén del siguiente modo:

[La comisión] establece, desde luego la negación de toda literatura anterior á la revolución de Mayo, en lo cual no hay exactitud porque sin contar a *Labardén* que apareció antes de la revolución y es maestro de todos los que cantaron la guerra de los 15 años, la literatura se había manifestado por distinguidos prosadores tanto en Bs. As. como en Méjico, Perú y Colombia y no podía dejar de suceder así, porque ella se manifiesta desde que hay sociedad, y esta la hubo antes de Mayo, por más que la metáfora proverbial haga datar su origen en 1810 [55. La cursiva es nuestra].

¹⁰ Si bien la intención de Argerich era trazar un panorama total de las letras argentinas, de su producción en prosa y de su producción en verso, “se atuvo en su periodización sólo a la poesía” [Barcia: 142] y, para la prosa, se apoya en la clasificación genérica, proceder que, posiblemente, se deba a que la poesía fue concebida “como lo literario más logrado en el país hasta casi fines de siglo” [Barcia: 142]. En su investigación sobre la novela decimonónica, específicamente sobre el período 1838-1872, Hebe Molina informa sobre la existencia de un centenar de novelas argentinas y, tras analizar las problemáticas que giran en torno a este género narrativo, menciona un dato relevante para entender por qué la atención de la crítica decimonónica giró inicialmente en torno a la poesía y no abordó tanto la prosa:

este género está precedido por la mala fama que trae de Europa [...]. Durante el reinado de Fernando VII los censores tienen amplios poderes sobre toda obra que atente contra la religión, las buenas costumbres, las leyes del Reino o

sino importados, correspondientes a las literaturas española y francesa. Si bien remontan los orígenes de la literatura nacional a la época colonial –posiblemente atendiendo a un criterio de índole territorial, es decir, el de la literatura producida en territorio que, posteriormente, sería rebautizado como argentino–, ambos estudiosos identifican en la obra de Esteban Echeverría un hito periodizador [Barcia: 143]. Y mencionamos este dato porque, entre quienes inicialmente desplazaron el siglo XIX hacia adelante, justamente hacia la producción de Echeverría, se encuentra Domingo F. Sarmiento. En *Facundo o Civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845), el sanjuanino pareciera estar indicando que el comienzo de la literatura argentina –íntimamente ligado con la “descripción de las grandiosas escenas naturales y sobre todo con la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena” [A, 39]– estaría signado por el poema *La cautiva* del “joven poeta Echeverría”. Para él, el hito estaría dado por una renovada mirada que agrega un torrente nuevo al caudal de las literaturas occidentales: el espacio desértico de la pampa argentina, geografía incorporada y, también, delineada en su significación por la

las regalías del rey. Las novelas caen pronto bajo sospecha. Los preceptistas neoclásicos se desconciertan ante este género que no estaba incluido en el sistema literario clásico [...] La novela imita (representa) la vida de personajes [...] se convierte en un texto *peligroso*: puede reflejar –y, en consecuencia, reproducir, multiplicar– no sólo las buenas acciones, sino también los vicios [41].

Para Myers, que enfoca la problemática desde la historia de las ideas, “el género que convoca a casi todos los letrados y publicistas del continente entre 1807 y 1890 fue el ensayo político. [...] Fue sólo en las últimas décadas del siglo XIX cuando un desplazamiento desde esa posición tan central comenzó a insinuarse” [46].

Generación del 37¹¹. Cabría señalar que, años después, en el capítulo “Montevideo” de sus *Viajes* (1847), Sarmiento se pregunta, una vez más, por los inicios de la literatura nacional y, si bien insiste en celebrar a Echeverría como poeta excelso de los comienzos –porque “no es ni soldado ni periodista” [B, 53], sino quien traduce, sílaba por sílaba, “su país, su época, sus ideas” [B, 55]–, también señala a “Ascasubi como el primer bardo plebeyo, templado al fuego de las batallas” [B, 50], heredero directo del “montevideano creador del género gauchi-político” [B, 51]. Esta demarcación realizada por Sarmiento es significativa porque va a ser *rescatada* implícitamente por el tucumano Ricardo Rojas en su fundacional *Historia de la literatura argentina*. Para dar cuenta de este rescate, debemos señalar un supuesto que Ana María Zubieta identifica, lúcidamente, en la historización del fundador de la cátedra de nuestra literatura en la Universidad de Buenos Aires. Rojas, observa Zubieta, no corta ni elimina, no asume el discurso histórico como un “constructo” [192] porque su función es “*recoger, preservar y transmitir un pasado*” [193]. Rojas produce su *Historia* a partir de una previa reconstrucción del pasado literario. Narra el archivo, relatando el resultado del tapiz reconstruido. Asume la

¹¹ En *Un desierto para la Nación*, Fermín Rodríguez (2010) sostiene que, antes de la formulación de un proyecto nacional integrador del desierto, necesariamente debieron circular discursos indicadores de la existencia de un vacío sobre el cual era imperioso construir un modelo de país. En este sentido, el desierto argentino más que una geografía concreta se presenta, para Rodríguez, como un espacio que ha alimentado las fantasías de viajeros, naturalistas, políticos, militares y escritores. El crítico literario detecta que la afirmación de la existencia de un desierto ha sido establecida a través de un entramado discursivo que va desde Humboldt, Hudson y Darwin, pasando por Esteban Echeverría, Juan Manuel de Rosas, José Hernández, Lucio V. Mansilla, Domingo F. Sarmiento, hasta llegar a Saer, Aira y Gamerro.

historia como continuidad y totalidad. Opera como un Funes, el memorioso, el personaje borgeano, incapaz de suprimir y seleccionar. En las antípodas de esta visión, signada por continuidades –a veces subterráneas–, se presenta un David Viñas enfocando casi espectacularmente las rupturas. Este posicionamiento le permite sostener, como ya dijimos, que la literatura empieza con Rosas. Cuando no hay literatura, Ricardo Rojas acudía a la producción escrita de los personajes históricos [Zubieta: 193]. Sin embargo, pese a esta historia total y continua, Rojas retoma inconscientemente la segunda demarcación realizada por Sarmiento cuando, como señala Zubieta, exhibe el sistema jerárquico de su proyecto histórico-literario “donde él considera que está *el origen de la argentinidad*, es decir, en *Los Gauchescos*” [Zubieta: 195]. No es casual –continúa Zubieta– que Rojas “proceda así y haga coincidir la exposición del sistema con el desarrollo de la literatura gauchesca cuyo período de auge es contemporáneo de la delimitación de fronteras y de la organización nacional” [195].

A través de estas breves referencias, intentamos dar cuenta de cómo algunos protagonistas de la historia, utilizando diferentes criterios, coinciden en rechazar la asimilación del comienzo de la vida independiente con la del comienzo de la literatura nacional y optan por mover hacia atrás o hacia adelante el siglo XIX.

Si resulta difícil delimitar los comienzos de la literatura decimonónica argentina, otro tanto ocurre con la demarcación de su final. Entendido como categoría operativa, la brújula orientadora para señalar el límite final del siglo XIX ya no sería la expresión de un sentimiento nacional o la expresión de un paisaje propio con un

lenguaje también argentino, que se buscaba al comienzo, sino que, en esta instancia, deberíamos sombrear qué movimientos socioculturales señalan el agotamiento de un período y el advenimiento de otro. La línea demarcatoria que buscamos es la de un cambio y es así como resurge nuevamente la idea de siglo desplazado. Como en el caso de los comienzos, el límite final elegido tendrá un impacto en el tipo de relato del pasado representado [Perkins: 36]. Dicho límite final, que coloca en lugar primordial, la problemática de la organización de la historia literaria, nos lleva de regreso a cuestionarnos los presupuestos que sustentan las decisiones. Como señala Perkins, la mayor parte de las historias literarias acuden, para demarcar los cambios de época a un enfoque contextual, entendido “no longer as the mere external circumstances to the text but the interrelation between them and the alterations in the constructed literary system” [128]¹² La diferencia entre los enfoques –continúa el crítico– depende de la parte del contexto que se privilegie: la literatura como institución, el diálogo con otros discursos, las estructuras sociológicas o la historia política¹³.

Desde nuestro punto de vista, entre 1910 y 1913, ocurren al menos tres sucesos que resultan significativos en los

¹² “En el momento presente, virtualmente, la mayor parte de las explicaciones en las historias literarias son contextuales aunque lo contextual no es entendido ya como las meras circunstancias externas a los textos sino la interrelación entre ellas y las alteraciones en el sistema literario construido” [128. La traducción nos pertenece].

¹³ Perkins desarrolla las variaciones en múltiples sentidos. Resulta sumamente interesante su pregunta acerca de los modos como una historia literaria teje la relación entre los múltiples contextos pues advierte que se puede optar por modos orgánicos, oposicionales y muchos otros [122] que el crítico ejemplifica en relación a las literaturas norteamericana e inglesa.

diversos contextos considerados y que nos permitirían plantear un posible límite –un final del siglo XIX– en la segunda década del siglo XX, en un momento sociopolítico y cultural muy distante de aquel de comienzos de siglo. Hacia ese período, se produce un cambio en la situación social de los escritores y la temática sobre la identidad nacional adquiere una relevancia central. Por un lado, Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano sitúan la emergencia del primer campo literario argentino hacia el centenario de Mayo y dentro de un proceso de modernización de la sociedad argentina más vasto. Los escritores se profesionalizan, la vida literaria va adoptando hábitos propios y la actividad literaria se emancipa de la función política¹⁴. Por otro lado, las conferencias que el escritor cordobés Leopoldo Lugones realiza en el Teatro Odeón de Buenos Aires, en 1913, condensan un proceso de revalorización, resignificación y relectura de la obra *Martín Fierro*, de José Hernández. Erigir al punto culminante de la gauchesca como texto fundador de la nacionalidad argentina, supone –frente al sentimiento de amenaza experimentado por el ingreso masivo de inmigrantes– una mirada hacia atrás que cierra un período y enfoca con temor un futuro que se lee como amenazante, como una amenaza sobre la identidad y la lengua. Ricardo Rojas también consideraba que en el poema gauchesco de Hernández estaban contenidos los secretos de nuestra nacionalidad. Por esta razón, el sistema de su historia literaria es presentado, como señalábamos previamente, en el tomo titulado

¹⁴ Miguel Dalmaroni señala que la emergencia del escritor profesional como nueva figura social se explica a partir de una nueva relación entre el Estado y la cultura letrada, relación que se combina y compite con la que el escritor establece con el mercado cultural.

Los gauchescos y no antes, en *Los coloniales*¹⁵. Finalmente, el tercer hecho a mencionar es la inauguración de la cátedra de Literatura Argentina en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Estos tres sucesos pueden ser vistos como el cierre del siglo XIX argentino en tanto cambia la situación social del escritor y se realiza un pliegue reflexivo sobre la identidad nacional. Esta reflexión está motivada por el aluvión inmigratorio que urgió a muchos de los actores literarios del siglo XIX a enfrentarse “a través de sus contradicciones con sus propios límites” [Viñas: 188] y, con una mirada hacia atrás, a dar cierre a un siglo XIX que se construyó sobre principios que empezaban a inquietarlos.

De este modo, a lo largo de esta breve presentación vimos cómo la identificación de hitos literarios demarcatorios de los comienzos y posibles finales de la primera gran etapa de la literatura nacional, si bien se corresponde con el siglo XIX, no encastra perfectamente y obliga a desplazar esta categoría operativa hacia adelante y/o hacia atrás. En este sentido, el siglo XIX argentino es, literariamente hablando, un siglo desplazado, largo o corto según los criterios de selección y la realidad circunstancial del historiador literario. El objetivo de esta presentación, lejos de

¹⁵ David Viñas traza una línea muy interesante, y que habría que profundizar, a través de la trayectoria vital e ideológica de Lucio V. Mansilla (1831-1913), vida que prácticamente abarca el siglo XIX literario. El crítico enfoca el agotamiento de la figura de escritor que él representa, al tiempo que destaca la cambiante relación con la “oligarquía para la que escribe” [186] a medida que esta va alterando su lectura de la figura de Rosas motivada por la necesidad de abroquelarse en el pasado que “implica prestigio y sacralización, pasado entendido como lo inmutable” [190] frente a una sociedad con la que ya empieza a establecer un diálogo dificultoso.

querer agotar posibles discusiones, buscó enfocar el carácter constructivo de la historia literaria en general, a través del uso operativo de la categoría de siglo, y al mismo tiempo recordar que esa dinámica constructiva se produce sobre un archivo del pasado.

Bibliografía

ALTAMIRANO, CARLOS; SARLO, BEATRIZ. “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”. *Ensayos argentinos*. Buenos Aires: Ariel, 1997: 161-95.

ALBERDI, JUAN BAUTISTA. “Certámen poético: Montevideo – 25 de Mayo / 1841; El editor”. *Obras completas*. Buenos Aires: La Tribuna Nacional, 1886: II, 51-67.

BARCIA, PEDRO LUIS. “Algunas peculiares formas de periodización de nuestra literatura”. *La periodización de la literatura argentina: Problemas, criterios, autores, textos*. Anejo V de *Revista de Literaturas Modernas*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1989: I, 127-44.

DALMARONI, MIGUEL. “El nacimiento del escritor argentino: De Lugones al caso Becher”. *Alp: Cuadernos Angers-La Plata*, 1, 1, 1996: 69-92. En línea: www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2511/pr.2511.pdf

ECO, UMBERTO. *La estructura ausente: Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen, 1999.

HOBBSAWM, ERIC. *La Era del Imperio*. Buenos Aires: Crítica-Grijalbo Mondadori, 1998.

IGLESIA, CRISTINA; EL JABER, LORELEY. “Introducción: Una patria literaria”. Iglesia, Cristina; El Jaber, Loreley, dirs. *Una patria literaria*. Vol. 1 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Dir. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2014: 15-19.

JITRIK, NOÉ. “Apertura”. Iglesia, Cristina; El Jaber, Loreley, dirs. *Una patria literaria*. Vol. 1 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Dir. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2014: 7-14.

MYERS, JORGE. “Los intelectuales latinoamericanos desde la colonia hasta el inicio del siglo XX”. Myers, Jorge, dir. *La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*. Volumen 1 de *Historia de los intelectuales en América Latina*. Dir. Carlos Altamirano. Buenos Aires: Katz, 2008: 29-50.

MOLINA, HEBE. *Como crecen los hongos: La novela argentina entre 1838 y 1872*. Buenos Aires: Teseo, 2011.

PERKINS, DAVID. *Is Literary History Possible?* Baltimore: John Hopkins University Press, 1992.

PRIETO, MARTÍN. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2006.

RODRÍGUEZ, FERMÍN. *Un desierto para la Nación: La escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

SAID, EDWARD. "The text, the World, the Critic". Harari, Josué V., ed. *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralism Criticism*. Ithaca: Cornell University Press, 1989: 161-89.

SARLO, BEATRIZ. "Literatura e historia". *Boletín de Historia Social Europea*, 3, 1991: 25-36.

SARMIENTO, DOMINGO FAUSTINO. [A] *Facundo o civilización y barbarie*. Notas y cronología Nora Dottori y Silvia Zanetti. Barcelona: Biblioteca Ayacucho, 1985.

SARMIENTO, DOMINGO FAUSTINO. [B] *Viajes por Europa, África y América 1845-1847*. Edición crítica Javier Fernández. Buenos Aires: Archivos-F.C.E., 1993.

VIÑAS, DAVID. *Literatura argentina y política: De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.

ZUBIETA, ANA MARÍA. "La historia de la literatura: dos historias diferentes". *Filología*, año XXII, 2, 1987: 191-214.

Juan Chassaing: “la bandera idolatrada”

Juan Chassaing: “The Idolized Flag”

Cecilia Corona Martínez

Universidad Nacional de Córdoba
Universidad Autónoma de Entre Ríos
ceciliacoronamartinez@hotmail.com

Resumen

Juan Chassaing (1839-1864) fue un joven porteño que participó activamente en la vida pública de su ciudad natal, como soldado, periodista y político. Además de terminar sus estudios de Abogacía, escribía poesía. Murió con solo 25 años. Su nombre podría haber quedado unido al recuerdo de sus amigos como Ricardo Gutiérrez o Nicolás Avellaneda, o como lo estableció Ricardo Rojas en su obra monumental sobre la literatura argentina, solo habitar en el limbo de las “promesas de la gloria”, al integrar el grupo de “poetas que murieron jóvenes” [352], junto a otros hoy desconocidos como Jorge Mitre, Alberto Navarro Viola y Palemón Huergo (por nombrar solo algunos). Su obra poética conocida está conformada solo por ocho poemas, nunca publicados en libro. Algunos lo fueron en periódicos, siguiendo la costumbre de la época. ¿Cuáles fueron los méritos que hicieron que su nombre no habitara el *común olvido* en el mausoleo literario? Escritor de impronta romántica, fiel reproductor de la retórica del momento, nada parece explicar la supervivencia de su nombre... si no fuera por dos poemas patrióticos, ambos dedicados a la bandera. “A mi bandera” y “Aquí está la bandera...” son las dos breves composiciones que sirvieron para construir una fama si no imperecedera, claramente de largo alcance temporal.

PALABRAS CLAVE: Juan Chassaing, Siglo XIX, literatura argentina, poesía

Abstract

Juan Chassaing (1839 -1864) was a young man from Buenos Aires who actively participated in the public life of his hometown, as a soldier, journalist and politician. In addition to finishing his law studies, he wrote poetry. He died when he was only 25 years old. His name could have been linked to the memory of his friends such as Ricardo Gutiérrez or Nicolás Avellaneda, or as Ricardo Rojas established in his monumental work on Argentine literature, only living in the limbo of the “promises of glory”, by integrating the group of “poets who died young” [1948:35]), along with other unknowns such as Jorge Mitre, Alberto Navarro Viola and Palemón Huergo (to name just a few). His known poetic work consists of only eight poems, never published in book. Some were in newspapers, following the custom of the time. What were the merits that made his name not live in “common oblivion” in the literary mausoleum? A writer with a romantic imprint, a faithful reproducer of the rhetoric of the moment, nothing seems to explain the survival of his name... if it were not for two patriotic poems, both dedicated to the flag. “To my flag” and “Here is the flag...” are the two short compositions that served to build a fame that, if not imperishable, was clearly of long-term temporal reach.

KEYWORDS: Juan Chassaing, 19th century, Argentine literature, poetry

Juan Chassaing (1839 -1864) fue un joven porteño que participó activamente en la vida pública de su ciudad natal, como soldado, periodista y político. Además de terminar sus estudios de Abogacía, escribía poesía. Murió con solo 25 años. Su nombre podría haber quedado unido al recuerdo de sus amigos como Ricardo Gutiérrez o Nicolás Avellaneda, o como lo estableció Ricardo Rojas en su obra monumental sobre la literatura argentina, solo habitar en el limbo de las “promesas de la gloria”, al integrar el grupo de “poetas que murieron jóvenes” [352], junto a otros hoy desconocidos como Jorge Mitre, Alberto Navarro Viola y Palemón Huergo (por nombrar solo algunos).

Su obra poética conocida está conformada solo por ocho poemas, nunca publicados en libro. Algunos lo fueron en periódicos, siguiendo la costumbre de la época.

¿Cuáles fueron los méritos que hicieron que su nombre no habitara el *común olvido* en el mausoleo literario? Escritor de impronta romántica, fiel reproductor de la retórica del momento, nada parece explicar la supervivencia de su nombre... si no fuera por dos poemas patrióticos, ambos dedicados a la bandera.

“A mi bandera” y “Aquí está la bandera...”¹ son las dos breves composiciones que sirvieron para construir una fama si no imperecedera, claramente de largo alcance temporal.

“Un porteño típico”²

Juan Chassaing era hijo de un inmigrante francés y de una porteña. Estudió en el Colegio Republicano Federal y entre sus compañeros se encontraban Rafael Hernández y Juan Martín Leguizamón. También estudiaron allí por esos años Carlos Encina, Pedro Goyena, J.A. Argerich y Dardo Rocha (entre otros).

Siendo muy joven, se unió al ejército y participó en las batallas de Cepeda y de Pavón. Mientras tanto, estudió Abogacía (para satisfacer el deseo materno), escribió artículos adscriptos al llamado “periodismo de combate” y algo de poesía. Su delicada

¹ Así aparecen denominadas en la minuciosa búsqueda realizada por el historiador cordobés Efraín U. Bischoff.

² Rojas: 353.

salud le hizo pedir la baja como militar, por lo que dirigió sus afanes a la actividad política, a la que se había entregado con pasión. Por tal motivo, llegó a ser Diputado nacional.

Participó desde sus inicios en la creación del Ateneo del Plata, que reunía a la más rancia *porteñidad*: en él participaron (algunos por poco tiempo) Mitre, Mármol, Sarmiento, Francisco Bilbao, Miguel Cané, José María Gutiérrez, Estanislao del Campo, entre muchos nombres destacados del momento.

Su participación en la política local lo llevó a inclinarse por los “pandilleros” (partidarios de Alsina), y más tarde, a integrar el Club Buenos Aires, del que se alejó para formar parte del Club del Pueblo. Al mismo tiempo, escribía en varios periódicos: *El Nacional*, *Don Quijote*, *La espada de Lavalle*. Más tarde, en *La Nación Argentina*. Fundó, en 1864, *El Pueblo*. Cuando ejercía la dirección de ese último, sufrió un agravamiento de su enfermedad y falleció.

Sus poemas

Efraín U. Bischoff rescata ocho poemas de Chassaing, cinco de ellos de carácter intimista o reflexivo y tres en los que centraré mi atención: los ya mencionados “A mi bandera”, “Aquí está la bandera...” y “Canto en la instalación del Ateneo”, mucho más extenso que todos los demás.

Este último, del año 1858, reitera la visión del continente americano como lugar de renovación, ante una Europa en decadencia. La revolución, por la cual “cayó vencido el formidable Íbero” [Bischoff: 156] permitió que surgiera la “patria de

Belgrano" [157]. Se trata del único prócer mencionado en el canto a la lucha por la independencia.

Siguiendo la impronta de Víctor Hugo, que luego desarrollará Andrade, el continente americano se postula como "Mundo de majestad y de armonía, / cuánto en su seno fértil encerraba!" [Bischoff: 155], desde donde "se alzarán un día poderoso el hombre; / un día se alzarán de glorias lleno" [156].

Si bien no aparece la palabra "progreso", es clara la confianza en un proceso de perfeccionamiento, por el cual brillará la "luz pura" de los "genios": "esa luz del saber que luz fulgura / y del error las sombras desvanece" [Bischoff: 158]. Tanto la impronta iluminista, característica del romanticismo argentino, como el pensamiento historicista que dejara claramente explicitado Juan Bautista Alberdi en su lectura de apertura del Salón Literario de 1837, siguen vigentes en este texto escrito más de veinte años después.

Los dos breves poemas restantes son los que explican la supervivencia de este escritor. Ambos fueron escritos en honor a la bandera creada por Manuel Belgrano y enarbolada por primera vez el 27 de febrero de 1812.

Dice la leyenda que "Aquí está la bandera..." habría sido escrito durante su estancia en el Colegio, en plena adolescencia. En lo que se refiere al poema titulado "A mi bandera", asevera Bischoff:

En aquel instante de la retirada de Cepeda [...] mientras la suerte de las armas de Buenos Aires era problemática, los

versos dicen con clara y rebullente intención el sentir de aquella alma apasionada... [26].

Este último, cuyos primeros versos son fácilmente reconocibles (“Página eterna de argentina gloria, / melancólica imagen de la Patria” [Bischoff: 145]), es recordado de distinta manera por dos importantes escritores del siglo XX. Afirma Ricardo Rojas en la obra citada:

aún se recita en las escuelas de la República su oración en verso *A mi bandera*, que es lo mejor de sus poesías:

... Bajo qué cielo flotará tu paño
Que no te siga sin cesar mi planta? [354].

Y recurre a un recuerdo personal:

Cuando yo tenía seis años recité en una fiesta escolar de mi pueblo esta oración de Chassaing. Aquélla fué mi “primera salida” por la patria y la poesía. [...] El nombre del poeta tribuno lígase en mi corazón a ese dulce recuerdo de la infancia [354].

Adán Buenosayres, el personaje de la novela de Leopoldo Marechal, rememora canciones que están en su memoria, y relata:

Y la de la Escuela Normal, voces adolescentes, ojos de sal y pimienta en el gran salón de música:

Página eterna de argentina gloria,
Melancólica imagen de la patria... [411]

Ambas citas remiten al ámbito educativo, que es precisamente la clave para explicar la trascendencia de estos pocos versos y la pervivencia de su autor.

Rituales patrióticos

Con la llegada masiva de inmigrantes, se modificó para siempre la estructura poblacional de la república, de modo que hubo momentos en que la cantidad de extranjeros e hijos de extranjeros sobrepasó a la población nativa. Este proceso, iniciado en la década de 1870, fue acelerándose con los años, de modo tal que llegó a verse como “peligroso” para las élites gobernantes.

Es conocida la política desplegada por la llamada Generación del 80, en su afán de “organizar” la nación en el periodo posterior a las guerras civiles, y una vez consolidada la posición dominante de Buenos Aires por sobre el resto de las provincias.

La respuesta al cosmopolitismo resultante de la mezcla de culturas diversas, fue un proyecto de nacionalización que tuvo uno de sus principales sostenes en la educación pública, de carácter gratuito y obligatorio. La organización de los contenidos a desarrollar en las escuelas, tendía a generar en los niños la adhesión a una tierra que no era la de sus padres.

Se trató de un proyecto a largo plazo, que incluyó la entronización de un panteón heroico integrado principalmente por San Martín, Belgrano, Sarmiento, Rivadavia, entre los más relevantes. También se consagraron los símbolos: la bandera, la escarapela, el escudo, el himno.

Se instauran entonces los que se han denominado “rituales patrióticos”. Asevera Martha Amuchástegui: “Creemos que ese empeño adquiere su mayor expresión en estos *rituales patrióticos*, donde el discurso de lo nacional se expresa en textos y conductas” [14]. En esos rituales la música ocupa un lugar de relevancia.

Como dijimos, Juan Chassaing escribió –presuntamente– el poema “Aquí está la bandera”³ cuando aún realizaba sus estudios en el Colegio Republicano Federal. Recién en 1906, el italiano Juan Imbroisi (integrante de la banda del Regimiento 7° de Infantería) le puso música, y desde entonces pasó a conformar el cancionero patriótico⁴. Mas en el año 1900, el poema original había sido levemente modificado, en el marco de las nuevas relaciones con la “Madre Patria”; donde se decía: “cuando triste la Patria esclavizada / con *España* sus vínculos rompió”, se cambió por “con *valor* sus vínculos rompió”. Así se la escucha en la actualidad, en ciertos actos patrios que se realizan en la provincia de Córdoba⁵.

³ Conocido también como “Canto a mi bandera”, “A mi bandera” o “Mi bandera”.

⁴ Un decreto del Poder Ejecutivo Nacional, del 30 de marzo de 1920, dice en su artículo 21: “Será obligatoria la enseñanza a los alumnos de 3º a 6º grados, además del Himno Nacional, los siguientes cantos: La Bandera, Mi Bandera, San Lorenzo, Tuyuti, Canción patriótica de 1810 y Viva la Patria” [cit. por Amuchástegui: 19].

⁵ “Aquí está la bandera idolatrada, / la enseña que Belgrano nos legó; / cuando triste la Patria esclavizada / con valor sus vínculos rompió. // Aquí está la bandera esplendorosa / que al mundo con sus triunfos admiró; / cuando altiva en la lucha y victoriosa / la cima de los Andes escaló. // Aquí está la bandera que un día / en la batalla tremoló triunfal, / y llena de orgullo y bizarría / a San Lorenzo se dirigió inmortal. // Aquí está como el cielo refulgente / ostentando sublime majestad, / después de haber cruzado el continente / exclamando a su paso: ¡Libertad!”.

Son solo cuatro cuartetos endecasílabos que elogian la trayectoria triunfal de la bandera (como sinécdoque de la revolución y la independencia del país). De alguna manera, el texto explica el símbolo, en una función altamente didáctica: la creación de Belgrano triunfó en San Lorenzo, cruzó los Andes y liberó parte del continente, como portadora del preciado valor de la libertad, después de romper sus vínculos con el opresor.

Más difícil resulta seguir el derrotero del poema, este sí denominado por el autor “A mi bandera”, al cual se refirieron Rojas y Marechal en las citas ya mencionadas. Dichas alusiones permiten inferir que también fue incorporado como texto de enseñanza obligatoria cuando los contenidos educativos eran definidos desde el Ejecutivo central: Rojas estudió en Santiago del Estero y Marechal, en Buenos Aires.

Un texto de la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires, publicado en las redes, asegura que

Juan María Gutiérrez y José Manuel Estrada [...] incluyeron en sus selecciones de poemas patrióticos la obra de Chassaing. En *La Lira Argentina*, Estrada recuperó a los poetas argentinos que habían puesto su oficio al servicio de la patria nueva y sus símbolos.

Su popularidad se evidencia también en la mención a su nombre en el difundido poema “El borracho”, de Joaquín Castellanos, escrito en 1887⁶.

Es preciso recordar que el poeta cultivó la amistad de hombres que ocuparon destacadas posiciones en lo que Ludmer denomina “la coalición del 80”, quienes se habrían ocupado de mantener viva su memoria y de rescatar al menos estas dos producciones patrióticas.

El poema muestra cierta madurez en la escritura, con imágenes más elaboradas⁷: “núcleo de inmenso amor desconocido” [Bischoff: 145]. La concepción romántica del poeta que pone su vida al servicio de la patria, se manifiesta de manera reiterada: “en pos de ti me arrastras”, “que no te siga sin cesar mi planta”. El yo lírico sigue la llamada de la Patria, representada por la bandera, tal como lo evidencia el sintagma repetido “allá voy”.

⁶ Citado por Arrieta: “Ciudad de Mayo [...] pueblo de Juan Chassaing y Adolfo Alsina” [III, 280].

⁷ Página eterna de argentina gloria, / melancólica imagen de la Patria, / núcleo de inmenso amor desconocido / que en pos de ti me arrastras, / ¿bajo qué cielo flameará tu paño / que no te siga sin cesar mi planta? // Cuando el rugido del cañón anuncia /el día de la gloria en la batalla, /tú, como el ángel de la inmensa muerte, / te agitas y nos llamas. / ¡Allá voy... allá voy sobre las olas, / allá voy... allá voy sobre la pampa / bajo el cañón del enemigo injusto / a levantarte un trono en su muralla! // ¡Ah!, que la sombra de la noche eterna / me anuble para siempre la mirada / si un día triste te vieran mis ojos / huyendo en la batalla, / página eterna de argentina gloria, / melancólica imagen de la Patria!

A manera de cierre

El nombre de Juan Chassaing ha pervivido más de un siglo después de su muerte. Con solo dos sencillos poemas, portadores de un notable fervor patriótico, escritos para alabar la bandera nacional; el joven escritor fue recordado por generaciones de “argentinitos” que los repitieron y cantaron.

Formalmente, su permanencia está unida a la Ley Nacional de Educación (1420) de 1884⁸. Los simples versos dedicados a la enseña patria devinieron en parte de una tradición que se consolidó con el paso de los años.

La sensibilidad popular, que los adoptó y conservó, es replicada en la literatura; continuando así el proceso incesante de construcción y deconstrucción de la *argentinidad*.

Bibliografía

“A MI BANDERA”. Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires, Dirección de Producción de Contenidos. En línea: <servicios.abc.gov.ar/docentes/efemerides/20dejunio2009/pdfs_descarga/a_mi_bandera.pdf>

AMUCHÁSTEGUI, MARTHA. “Los rituales patrióticos en la escuela pública”. Puiggrós, Adriana, dir.; Carli, Sandra, coord. *Discursos pedagógicos e imaginario social en el peronismo*. Buenos Aires: Galerna, 1995.

ARRIETA, RAFAEL ALBERTO. “La poesía en la Generación del Ochenta”. Arrieta, Rafael Alberto, dir. *Historia de la literatura argentina; Tomo III*. Buenos Aires: Peuser, 1959.

⁸ “atendiendo esa enseñanza con las condiciones de la sociedad y cuidando especialmente de la formación del carácter de la juventud” [Bertoni: 43].

BERTONI, LILIA ANA. *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas: La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

BISCHOFF, EFRAÍN U. *Juan Chassaing (el poeta de la bandera)*. Santa Fe: Colmegna, 1946.

EBERLE, ADRIANA. "La Patria de los argentinos: Soportes dominantes en la construcción de una imagen de patria". *II Jornadas de Humanidades: Historia del Arte. Bahía Blanca, 2007*. En línea:

<repositoriodigital.uns.edu.ar/handle/123456789/3529>

MARECHAL, LEOPOLDO. *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.

"MI BANDERA". *Melodías argentinas*. En línea: <servicios.abc.gov.ar/lainstitucion/melodiasargentinas/htmls/bandera/a-mi-bandera.html>

ROJAS, RICARDO. *Historia de la literatura argentina: Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata. Tomo I de Los modernos*. Buenos Aires: Losada, 1948.

Formas del cautiverio en la literatura argentina del Noroeste actual

Forms of Captivity in Argentine Literature
of the Current Northwest

Ana Verónica Juliano

Universidad Nacional de Tucumán
veronica.juliano@filo.unt.edu.ar

Resumen

En el presente trabajo nos proponemos abordar la figura decimonónica de la cautiva y dar cuenta de su migración y reconfiguración en un corpus acotado de textos literarios producidos en la región geocultural del Noroeste, en el diálogo de los siglos. Constituye nuestro propósito visitar la trama de los cautiverios refractados en los textos fundacionales de la literatura argentina del siglo XIX a fin considerar que, en tanto prácticas sociales, no han cesado ni se han discontinuado en el presente sino que se han transformado o devenido en otro tipo de praxis *legible*. Al rebasar el carácter tópico y mítico de la cautiva y pensarla como dispositivo generador de discursos, los textos del siglo XIX aún se encuentran abiertos y continúan proveyendo herramientas cognitivas para leer fenómenos contemporáneos, dentro y fuera de la literatura. En efecto, en la región del Noroeste argentino en donde la dominación masculina dispone de los cuerpos femeninos y feminizados, emergen formas literarias que se inscriben en una tradición reconocible de escrituras de la violencia –en tanto estructural– pero que focalizan –dada la particularidad del contexto– en el lugar de las mujeres, en tanto sujetos históricamente oprimidos.

PALABRAS CLAVE: Cautivas, literatura argentina, violencia, cuerpos, patriarcado.

Abstract

In the present work we propose to address the nineteenth-century figure of the captive and give an account of her migration and reconfiguration in a limited corpus of literary texts produced in the geocultural region of the Northwest, in the dialogue of the centuries. It is our purpose to revisit the plot of captivities

refracted in the founding texts of Argentine literature of the 19th century in order to consider that, as social practices, they have not ceased or been discontinued in the present but have been transformed or become another *legible* type of praxis. By going beyond the topical and mythical character of the captive and thinking of it as a discourse-generating device, the texts of the 19th century are still open and continue to provide cognitive tools to *read* contemporary phenomena, inside and outside literature. Indeed, in the region of northwest Argentina where male domination disposes of female and feminized bodies, literary forms emerge that are part of a recognizable tradition of writings of violence –as structural– but that focus –given the particularity of the context– in the place of women, as historically oppressed subjects.

KEYWORDS: Captives, Argentine literature, violence, bodies, patriarchy.

1

Para fines de diciembre partió una mañana limpia, bruñida y quieta de azul, todavía desparramados los olores de la noche sobre el poncho y la alforja que amanecieron al campo en la espera de su dueño. Tampoco olvidó la armónica que se acercaba a él con dulzuras de hermana, cuando el alma se le hacía forma de tronco. Llevaba dos lágrimas pesando en los ojos, y de lejos aún alcanzó a ver a la Casia parada como con raíces en la tranquera del aguaribay.

Ya era mozo, Juan de Dios [Quenel: 85].

Elegimos este breve fragmento del cuento “Tonto tonto”, de Clementina Rosa Quenel como inicio de esta ponencia. Nos interesa la figuración que ofrece de Casia, mujer campesina y madre de Juan de Dios: *parada como con raíces en la tranquera del*

aguaribay. La comparación nos permite ensayar, al menos, dos imágenes posibles. La primera sugiere una construcción identitaria de fuerte arraigo con el lugar de pertenencia. La segunda, de mayor intensidad, nos remite a una posición de sujeción tal que el cuerpo de la mujer entabla un vínculo de contigüidad con el *aguaribay*. Mujer que, como el árbol, no tiene pies para desplazarse sino raíces que la fijan al espacio. Esta última y potente imagen es susceptible, a su vez, de una nueva expansión: la mujer está parada en la tranquera hecha con maderas de *aguaribay*. La tranquera establece un límite entre el ámbito público y la propiedad privada. Por desplazamiento, el cuerpo de la mujer (al igual que el cuerpo del árbol) deviene en propiedad privada y zona de extracción: uso de la madera para emplazar la tranquera; uso de la mujer para la reproducción y para la puesta en marcha del sistema productivo. Este proceso des-ontologizante, de transformación de sujeto histórico a objeto (bien de uso) se halla naturalizado en la dinámica social.

La madre, que no frisaba aún treinta años tenía su conchabo en la cocina del boliche, donde prestando el chico para los menesteres del mostrador, juntaba punta a punta del mes unos pobres pesitos. Eso sí, apenas el lucero moría en el alba, ya estaba la moza moliendo en el mortero, luego en el menjunje de los estofados aromosos a laurel y orégano, o en la apuñadura del pan [Quenel: 82; los resaltados me pertenecen].

El cuento de Quenel pertenece al libro *La luna negra* publicado en 1945 y reeditado en 1952 por la Editorial Cervantes de San Miguel de Tucumán. En 2016, Eduvim incluye la *Narrativa completa* de la escritora santiagueña en su colección Narradoras

Argentinas. Esta apuesta de rescate y difusión de autoras cuya obra había permanecido –de alguna manera– en el olvido, propicia condiciones renovadas de legibilidad y contribuye al entramado de redes dialógicas con la producción más reciente. Al recontextualizarse e integrarse a un nuevo sistema, la obra en cuestión se actualiza en virtud de las nuevas demandas del contexto receptor.

En este sentido, advertimos que la propuesta de Quenel se anticipa a discusiones actuales. Pensamos, por ejemplo, en las intervenciones de la activista boliviana Adriana Guzmán, cuando afirma que la explotación del capitalismo se aprende (y propaga) en el cuerpo de las mujeres. O en la perspectiva de la pensadora mexicana Marcela Lagarde cuando deslinda cautiverio como “la categoría antropológica que sintetiza el hecho cultural que define el estado de las mujeres en el mundo patriarcal” [151]. Este postulado nos permite pensar en términos de *formas del cautiverio* y no de *cautiverio* en estricto sentido, ya que consideramos la migrancia de esta práctica y su supervivencia en el tiempo, aunque transfigurada. De esta manera, incorporamos a Acacia Luna o “la Casia” de Clementina Quenel en esta pequeña serie literaria de cautivas norteñas con que abrimos el análisis.

2

A brazo partido la había agarrado de la cintura. Luego, alzándola en peso *como quien alza una paja*, largo a largo la dejó caer sobre la cama.

La tocaba, la apretaba, la estrujaba, la deshacía a caricias, le cubría de besos locos la boca, el seno, las piernas.

Ella pasmada, absorta, sin atinar siquiera a defenderse, acaso obedeciendo a la misteriosa voz del instinto, *subyugada a pesar suyo* por el ciego ascendiente de la carne, en el contacto de ese otro cuerpo de hombre, como una masa inerte se entregaba [Cambaceres: 64-5; los resaltados me pertenecen].

La cita con que iniciamos esta segunda parte corresponde a una de las escenas fundantes de la novela naturalista *Sin rumbo*, de Eugenio Cambaceres. Andrés, el joven patrón, violenta a Donata –la hija del viejo peón de la estancia–. Como expresión de su “dueñidad”, categoría teórica acuñada por Rita Segato que implica la expresión de “su control territorial al ‘escribir’ en el cuerpo de las mujeres [...] su capacidad de desaparecer, hacer sufrir, matar” [69], el cuerpo de la criada es figurado como un objeto al que se manipula, del cual se dispone, al cual se levanta como a un montículo de paja y, por supuesto, se descarta. Me interesa, aquí, la expresión *subyugada a pesar suyo*. El narrador le atribuye la causa al *ciego ascendiente de la carne*. Se trata, desde luego, de la perspectiva epistemológica por la cual el instinto y las fuerzas de la naturaleza, en tanto indómitas, prevalecen. No obstante, debemos considerar que esa subyugación pese a sí misma es la manifestación de la toma de consciencia acerca de su estado de sometimiento, de voluntad doblegada y de imposibilidad de reacción. En su condición de bien de consumo para satisfacción del gozo del patrón, no puede escapar a la lógica de la dominación en la que su cuerpo se inserta. En ese sentido, Donata –que es “don” o “regalo”, “la que se entrega”, en la etimología del nombre– habita una forma del cautiverio: no es quien se ofrece sino quien es tomada.

En 2019, la escritora salteña Liliana Bellone publica la novela breve *Dafne y el crimen de la montaña*, en memoria de las turistas francesas asesinadas en 2011 en la quebrada de San Lorenzo (Salta) y de todas las mujeres que “sufrieron o sufren violencia de género” [11]. Pensar en términos de un sufrimiento colectivo femenino que no cesa, implica un gesto político de reconocimiento de una trama de violencia histórica común. En la elección del tiempo de los verbos (pretérito perfecto y presente del indicativo) se manifiesta una denuncia y se construye un efecto/impacto de recurrencia en virtud de ese tiempo presente que se actualiza en el presente de cada lectura. ¿Es posible el cese de la reproducción de esta lógica y la instauración de una nueva, revolucionaria y transformadora?

Si bien en la *nouvelle* aparece una serie de referencias explícitas a narrativas fundacionales en la literatura y la cultura latinoamericanas como *El matadero*, de Esteban Echeverría, o *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez, de forma alusiva, recuperamos una escena que replica la violencia ejercida sobre el cuerpo de las mujeres y nos remite al ya mencionado texto de Cambaceres. Más allá del diálogo interdiscursivo entre las obras, advertimos que la expresión de “dueñidad”, en la relación patrón/peón/criadas, no ha sufrido modificaciones considerables a través del tiempo:

Aquella noche perdida en el tiempo, en los siglos tal vez, Dorotea Cordero supo lo que era el amor en brazos de Andrés Zabala. Cómo había llegado a ese punto, nunca lo entendería. *Además no había por qué entender. Así era*, Andrés se metió en su habitación, la que daba a la huerta, donde ella dormía sola porque la otra sirvienta de la casa

se había vuelto a su pueblo [Bellone: 47; los resaltados me pertenecen].

El “así era” plantea un *statu quo* inquebrantable y la asunción de que “no había por qué entender” sugiere cierta esencialización de la práctica. Por ende, una forma de des-historización que la escinde de su posibilidad de cambio. Los “dueños” se meten en las habitaciones de las “sirvientas” desde siempre: en cada “noche perdida en el tiempo”. Dorotea Cordero es ella y, también, la síntesis de todas las mujeres agraviadas a lo largo de la historia. En el mismo capítulo se condensa esta idea al remontar este linaje ultrajado al tiempo de la conquista, hito en la formación de las estructuras elementales de la violencia:

Tal vez de su madre, la otra Dorotea Cordero de la Quebrada, hija de la primera, durante una noche de luna en que entró también alguien en su habitación con olor a humo y le dejó una hija de regalo. Y allá, en los muros de un imperio antiguo, hecho de piedra, se oírían *las voces del comienzo, el origen de la descendencia, la violación primigenia y brutal, total y absoluta*, en un mundo de maíz y tormentas cuando arribaron los hombres blancos con armaduras y espadas que atravesaron ríos y valles para fundar ciudades, que guerrearon, que repartieron la tierra y que volvieron a veces a España y otros no volvieron jamás [Bellone: 48; los resaltados me pertenecen].

La estirpe manchada de las Doroteas de Bellone, cuyo nombre construye filiaciones con la Dorotea Bazán de Félix Luna y Ariel Ramírez que cantara Mercedes Sosa (Fermina Zárate en *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio V. Mansilla), urde una

memoria plural que aboga por el viraje en el curso de la historia; que hace audibles las voces “del comienzo” y ostenta la violación primigenia; que insiste en la construcción de los marcos necesarios capaces de emancipar los cuerpos cautivos y tornarlos cuerpos en fuga.

Como señala Lagarde:

La voluntad de un grupo social se erige sobre la crítica de su propia condición y sobre la reescritura de la historia, la definición de necesidades nuevas y objetivos que, enunciados desde su particularidad, trascienden al conjunto de la sociedad. La voluntad es, entonces, la conciencia de sí transformada en intervención política [156].

3

*Las investigaciones realizadas en materia de trata de personas, con fines de explotación sexual, han llevado a concluir que en la mayoría de los casos quien ofrece a la víctima o el “facilitador” es una persona del entorno íntimo o de confianza de la misma (madre, padre, abuelos, amigos, novios); cuando no son ellos los propios explotadores [Carballido: 44].

Iniciamos esta tercera y última parte con la primera de las notas incluidas en el apartado “Des-tratada”, del libro de poemas *El conjuro de las geminas* (2023), de Vanesa Carballido. La poeta y abogada tucumana formó parte del equipo técnico del Programa de Asistencia Integral a Víctimas de Trata de Personas. En esta sección, el poemario –compuesto por seis piezas breves– se

híbrida con el discurso jurídico, construyendo un doble dominio desde donde enuncia la voz poética. Resulta interesante pensar la nota como revés de la trama del testimonio de Doña Fermina Zárate, en el texto de Mansilla, cuando dice: “La culpa la tendrán los cristianos que no saben cuidar sus mujeres ni sus hijos” [410]. El reverso se construye en la diferencia de los verbos: coptar y entregar.

La falta de una política del cuidado evidenciada en el discurso de la “india blanca”, se exagera en los casos de trata de personas –plausible forma de cautiverio– ya que el “facilitador” o el “explotador” suele ser alguien del entorno íntimo de la víctima. El ámbito doméstico y el entramado de vínculos que allí se engendra, se construyen como espacios opresivos, como zona de riesgo especialmente para las mujeres y las niñas. En este sentido, advertimos un nuevo revés de la trama: mientras que las cautivas decimonónicas eran arrancadas de sus hogares y llevadas tierra adentro, actualmente, las víctimas de la trata son retenidas para el lucro a partir de la explotación de sus cuerpos. El sistema opera de manera sofisticada. Lagarde indica que “el poder consiste también en la capacidad de decidir sobre la vida del otro, en la intervención con hechos que obligan, circunscriben, prohíben o impiden” [154]. A mayor ejercicio abusivo, mayor concentración y perpetuidad del poder.

El poema que abre el apartado “Des–tratada” recupera el clásico cuento infantil de Caperucita que ha sido, a su vez, objeto de diversas reescrituras en clave de género. En el esquema de acción que propone el poema, advertimos una doble depredación: la más evidente, aquella perpetrada por el lobo y otra, de segundo

orden, llevada a cabo por la abuela que, en su condición de mujer oprimida por el sistema patriarcal, somete a su nieta y la reduce a objeto de esta “cacería” en duplicado. Dice el poema:

Caperucita y el lobo*

él entró en la habitación exhibiendo sus colmillos
en señal de advertencia/

ella se apresuró a quitarse el diminuto vestido/

una voz en el umbral interrumpió la escena

–Señor, por favor, el servicio se abona anticipado/

el lobo sacó de su bolsillo tres billetes arrugados/

la abuelita los recibió

y volvió *a trabar la puerta*

[Carballido: 37].

Interesan, desde luego, algunos signos que construyen un campo semántico para localizar esta forma del cautiverio identificable en la explotación sexual de mujeres y niñas. El cuerpo masculino, representado en el lobo, expresa su exterioridad al ser quien ingresa a la habitación; los índices de su masculinidad están dados por la exhibición de su supremacía física al mostrar los colmillos y por detentar el capital económico para acceder al servicio. El cuerpo femenino de la abuela, metonimizado en su voz, en cambio, está en el umbral: un no lugar, zona de pasaje, de transacción. No es adentro ni afuera. Su poder relativo se manifiesta en el cobro del dinero y en la traba de la puerta. La “caperucita” es la cautiva: este cuerpo femenino no detenta poder alguno, sin voz (a diferencia de la abuela), sólo atina a desnudarse. No es sujeto, es servicio. Vale “tres billetes arrugados”.

A modo de conclusión

Nos habíamos propuesto recuperar la figura de la cautiva y dar cuenta de su migración y reconfiguración en un *corpus* acotado de textos literarios producidos en la región geocultural del Noroeste argentino, en el diálogo de los siglos. Hemos optado por pensar en formas del cautiverio y no en cautiverio en estricto sentido ya que nos posibilita advertir la supervivencia de esta práctica aunque de otra forma. En esta línea Susana Rotker sostiene que “la realidad del cautiverio es más bien sinónimo de desaparición” [75], lo cual nos permite poner en funcionamiento el dispositivo de la cautiva para abordar las desapariciones de mujeres en contextos diversos, entre ellos, el de la dictadura, por ejemplo.

Se hace evidente la condición de dispositivo generador de discursos de la figura de la cautiva. Es un “código maestro” de la cultura, al decir de Fredric Jameson, para “leer” fenómenos contemporáneos, dentro y fuera de la literatura. Los textos del siglo XIX –y los coloniales, incluso– se encuentran abiertos y continúan proveyendo herramientas cognitivas y claves de comprensión para nuestro presente y sus formas cruentas o sutiles de opresión.

Bibliografía

BELLONE, LILIANA. *Dafne o el crimen de la montaña*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2019.

CAMBACERES, EUGENIO. *Sin rumbo*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1994.

CARBALLIDO, VANESA. *El conjuro de las géminas*. San Miguel de Tucumán: Puerta Roja Ediciones, 2023.

GUZMÁN ARROYO, ADRIANA. *Descolonizar la Memoria, Descolonizar los Feminismos*. La Paz: Tarpuna Muya, 2019.

LAGARDE Y DE LOS RÍOS, MARCELA. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

LASTERO, LUCILA. "El cautiverio femenino como frontera de lo humano en *La apropiación* (2014) de Ignacio Apolo y *Cautivos* (2018) de Cecilia Pagani". *Revista Jornaler@s*, 5, 2022. En línea: <www.fhycs.unju.edu.ar/revista_jornaler@s_5.html>

MANSILLA, LUCIO V. *Una excursión a los indios ranqueles*. Miami: FL: Stockcero, 2007.

QUENEL, CLEMENTINA ROSA. *Narrativa completa*. Córdoba: Eduvim, 2016.

ROTKER, SUSANA. *Cautivas: Olvidos y memoria en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1999.

SEGATO, RITA. *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo, 2018.

Las prácticas y las instituciones de la crítica literaria en Argentina (1870-1920)

The Practices and Institutions of Literary Criticism
in Argentina (1870-1920)

Alejandro Romagnoli

Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional Arturo Jauretche
Universidad Nacional de Quilmes
aeromagnoli@gmail.com

Resumen

Es en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX en las que puede sostenerse que la crítica literaria emerge en Argentina en un sentido fuerte. Aquí presentamos algunos de los resultados de nuestra investigación doctoral, que permiten hablar de la constitución, entre 1870 y 1920, de un “mercado del juicio crítico” –para decirlo con términos de Roger Chartier [178]–. Uno de los rasgos característicos de esta crítica es su orientación a la literatura nacional que le era contemporánea. Se destacan dos campañas periodísticas que pueden considerarse fundadoras, la de Pedro Goyena en las páginas de la *Revista Argentina* (1869-1871) y la de Martín García Mérou en *El Álbum del Hogar* (1879). La crítica del período, sin embargo, no solo en el periodismo comienza a trazar sus rasgos distintivos; también lo hace en el ámbito escolar y, posteriormente, en el universitario. Los puntos de cruce entre un ámbito y otro son numerosos, pero empiezan a delinearse rasgos y lógicas específicas. Al crítico se le exige ante todo sinceridad; la función que más claramente se le reclama es la de ser un juez objetivo, pero cada vez más, a partir del Modernismo, se reconocerá una función divulgadora, educadora, y, luego, también la necesidad de una enunciación propia, personal. En el período estudiado puede observarse asimismo un desplazamiento en los protocolos generales de lectura: de la retórica a la historia y la biografía. Y, ya entrado el siglo XX, y como indicio del cierre de un ciclo, se advierte la consolidación de

dos historias, la de la literatura argentina, por un lado, y la de la propia crítica literaria nacional, por el otro.

PALABRAS CLAVE: emergencia de la crítica literaria en Argentina, ámbitos de circulación y producción de la crítica, funciones y protocolos de la crítica, historia de la crítica.

Abstract

It is in the last decades of the nineteenth century and the first decades of the twentieth century that literary criticism can be said to emerge in Argentina in a strong sense. Here we present some of the results of our doctoral research, which allow us to speak of the constitution, between 1870 and 1920, of a "market of critical judgement" - to use Roger Chartier's terms. One of the characteristic features of this criticism is its orientation towards the national literature that was contemporary to it. Two journalistic campaigns stand out that can be considered foundational, that of Pedro Goyena in the pages of the *Revista Argentina* (1869-1871) and that of Martín García Mérou in *El Álbum del Hogar* (1879). Criticism of the period, however, not only in journalism began to trace its distinctive features; it also did so in schools and, later, in universities. The crossover points between the two spheres were numerous, but specific features and logics began to emerge. The critic is first and foremost required to be sincere; the function most clearly demanded of him is that of being an objective judge, but increasingly, from Modernism onwards, a disseminating, educating function will be recognised, and then also the need for his own, personal enunciation. The period under study also saw a shift in general reading protocols: from rhetoric to history and biography. And, well into the twentieth century, and as a sign of the closing of a cycle, there was a shift from rhetoric to history and biography.

KEYWORDS: emergence of literary criticism in Argentina, spheres of circulation and production of criticism, functions and protocols of criticism, history of criticism.

En esta ponencia nos gustaría sintetizar una parte de nuestra investigación sobre la crítica de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Trataremos de abordarla en términos amplios, analizando sus

rasgos generales, sin entrar en líneas de análisis más específicas, que también nos han interesado, como la polémica en torno al naturalismo, la crítica de y contra los modernistas, la construcción de la gauchesca y del criollismo, las lecturas de la generación romántica, las relaciones entre autoría femenina y emergencia de la crítica.

La hipótesis general es que la emergencia y constitución de la crítica literaria en Argentina puede señalarse para los años del período estudiado. Las primeras reseñas periodísticas sí aparecieron con anterioridad, pero, para esa etapa anterior, creemos más conveniente hablar –tomando también los términos de Raymond Williams [174]– de una preemergencia. Es a finales del siglo XIX, en cambio, donde es posible rastrear un proceso de progresiva especificación del discurso crítico tanto en el plano de sus operaciones de lectura como en el de sus marcos institucionales, que dio lugar –tomando ahora la expresión de Roger Chartier– a un “mercado del juicio crítico” [178].

Uno de los rasgos característicos de ese mercado fue su orientación a la literatura nacional que le era contemporánea. Existe una campaña crítica que ha sido considerada fundadora, la que llevó adelante Pedro Goyena en la *Revista Argentina* entre 1869 y 1871. El carácter liminar de esa campaña fue una operación que promovió el propio Goyena; por ejemplo, en un artículo titulado “El señor Del Campo y sus críticos”. Y Juan María Gutiérrez, que para esos años coronaba su proyecto crítico e historiográfico con la publicación de sus grandes estudios sobre la literatura de la primera mitad del siglo, en una carta personal, saludaba en Goyena la llegada de un crítico que pudiera orientar “el criterio público” [en

Sáenz Samaniego: 125]. Hay otra campaña vinculada a la crítica que también puede considerarse fundadora. Se trata de la practicada por Martín García Mérou, bajo el seudónimo de “Juan Santos” y con el título de “Palmetazos”, en *El Álbum del Hogar* durante 1879. Presenta algunas diferencias. Si la de Goyena había finalizado antes de lo previsto debido a la producción insuficiente de libros, la de García Mérou se vio favorecida por el creciente número de publicaciones derivado del surgimiento de un mercado de bienes simbólicos y culturales [Prieto; Laera]. Pero la campaña de “Juan Santos” se benefició ante todo de la expansión y diversificación de la prensa. De hecho, la sección está pensada como crítica *de revistas* antes que de cualquier otro formato. Otro contraste tiene que ver con la actitud y el tono. A pesar de que García Mérou presenta su sección como una que busca la “crítica imparcial” [345], el título – “Palmetazos”– es suficientemente expresivo de su posicionamiento. La sección de García Mérou, por otro lado, se publica en una de las revistas del circuito de la prensa femenina de la época; y sus mayores polémicas se entablan con otra revista de ese circuito, *La Ondina del Plata*; por eso, en relación con estas últimas coordinadas, la campaña puede pensarse como un punto de intersección donde se cruzan el emergente discurso crítico con el proceso de visibilización y legitimación de la autoría femenina [Vicens: 313].

La prensa es el ámbito fundamental en que circula la crítica en ese momento. Por un lado, se tiene la impresión –cuando se está en el archivo– que la opinión crítica bien podía aparecer casi en cualquier sección. Pero, por el otro, es necesario atender a la forma en que se desarrollan las secciones especializadas. Como término de una serie, suele destacarse *Nosotros* como el más claro

índice de la profesionalización de la crítica periodística a comienzos del siglo XX. De todos los rasgos pertinentes, subrayemos la larga permanencia que, en la revista, lograron algunas secciones dedicadas a la reseña de libros según su nacionalidad (“Letras argentinas”, “Letras españolas”, “Letras francesas”, “Letras italianas”, “Letras catalanas”, “Letras brasileñas”, “Letras americanas”). Por cierto, existieron publicaciones anteriores que deben ubicarse en este derrotero: *Ideas* (1903-1905), dirigida por Manuel Gálvez, la modernista *El Mercurio de América* (1898-1900), por ejemplo. Por su parte, algunas campañas personales irían logrando cada vez mayor continuidad, como la de Matías Calandrelli en *El Nacional* entre 1898 y 1899.

Pasemos ahora al ámbito académico. En la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, fundada en 1896, comenzaron a formarse muchos de los críticos que se destacaron en las primeras décadas del siglo XX. Un hecho clave a este respecto es la creación de la cátedra de Literatura Argentina, en 1912, a cargo de Ricardo Rojas, quien publicó entre 1917 y 1922 su monumental historia de la literatura argentina. La aparición de *Nosotros*, por el contrario, y como ya se dijo, debe ser asociada a la lógica periodística. No obstante, es necesario precisar que esta revista debe entenderse en su articulación con aquella facultad. Además de la extracción social de sus directores (hijos de inmigrantes, de incipiente clase media), su formación en el ámbito de la Facultad de Filosofía y Letras es un rasgo definitorio de la práctica crítica que promueve. Esto, que puede sostenerse en términos generales, también puede verse explicitado, por parte de Giusti, en un artículo titulado “Aristarco y ellos”, que es una

respuesta a las objeciones que había despertado su libro *Nuestros poetas jóvenes* (1912)¹.

Puede distinguirse un tercer ámbito, o una subclase dentro del ámbito académico: la esfera escolar, en la que encontramos manuales de preceptiva, de retórica, de estética y de historia literaria. Interesa aquí apuntar dos cuestiones: que la historia de Rojas se relaciona con esa tradición de manuales escolares, y que los nombres de la tradición pedagógica, como los de Calixto Oyuela o Ernesto Quesada, son también los característicos de la crítica periodística o académica. Esto es indicio de un hecho determinante: son fluidos los cruces entre cada uno de esos ámbitos, aunque, al mismo tiempo, no dejan de establecerse reglas específicas.

Si pensamos ahora en los principales protocolos y funciones de la crítica del período, habría que decir que al crítico parecía exigírsele ante todo una sola cosa: sinceridad. Escribía, por ejemplo, Manuel Gálvez en el primer número de *Ideas*: “No haremos programa. Solo prometemos decir la verdad” [86]. Y podríamos citar

¹ Giusti:

Y de seguro no me creerá si le digo que en nuestra Facultad de Filosofía y Letras, donde el señor Guillot no duda que me he doctorado con buenas clasificaciones, hemos explorado todas las épocas, todas las ideas y todos los autores, llevando por guías a hombres jóvenes y cultos que, si no todos son inteligencias deslumbradoras, forman en conjunto un cuerpo intelectual que es de lo más representativo de la cultura del país. Y en dicha Facultad de Filosofía y Letras nos hemos enterado, por ejemplo, de que Oscar Wilde ha muerto, pequeño detalle que le juro a *Quinto Laico* ignora un joven crítico teatral, y también hemos aprendido a leer a Kant y a Hegel, que otro distinguido crítico considera ilegibles [137].

muchas frases semejantes. Esa condición, que en ocasiones se planteaba como único requisito, se relaciona con las distintas funciones que asume en esos años la crítica. La primera, y más importante, es la idea de la crítica como “administradora de justicia”, sintagma acuñado por Goyena y que, con variantes, se repetirá insistentemente. Tiene que ver con la doble función –la de “protector y árbitro cultural”– que Sergio Pastormerlo indicó como conveniente para un momento como ese en que estaba produciéndose la separación entre literatura y clase social. Una segunda función atribuida a la crítica solo comenzó a ser posible a partir del Modernismo. Aparece la idea de la crítica como educadora, como formadora. Se preguntaba, por caso, Rubén Darío, en un artículo titulado “El pensamiento italiano”, de 1895: “El público mismo comienza a dejar los libros franceses por los italianos. ¿Cómo hacer ver, hacer observar al público este movimiento, si no hay crítica?” [*La Nación*, 2 set. 1895; cit. por Battilana: 104]. Existe aún otra modificación entre las principales funciones atribuidas a la crítica, y que cobra cada vez más fuerza a medida que avanza el siglo XX; nos referimos a la búsqueda de un juicio que se valora por sus rasgos subjetivos, por las particularidades inherentes a la mirada propia. Al respecto, apenas una cita, de Leopoldo Lugones, en un artículo de 1897 sobre Francisco de Olaguibel: “Nunca me he jactado de imparcial, porque no creo absolutamente en la posibilidad de virtudes sobrehumanas”. Por último, en relación con los protocolos, se destaca un desplazamiento mayor que se produce a lo largo de todo el siglo XIX pero que tiene una inflexión decisiva en el período que nos convoca, y que aquí solo podremos mencionar. Nos referimos al pasaje de una crítica de corte neoclásico, retoricista, a otra de corte romántico, historicista y biografista. Esta cuestión ya había aparecido en 1841, en el debate entre

Florencio Varela y Juan Bautista Alberdi a propósito del certamen poético llevado a cabo en Montevideo [Sarlo: 69-77], pero se reitera con énfasis y ritmos distintos hasta finales del siglo XIX.

Ahora bien, hay una cuestión central para toda la crítica literaria de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Es la pregunta que se hacía esa crítica en relación con el hecho de si existía, o no, la literatura argentina. Acaso el que más claramente haya formulado la distinción que nos interesa fue Bartolomé Mitre. En un artículo de 1897, negaba la existencia de las “Letras americanas” –por supuesto, incluidas las letras argentinas [76-7]–. Y señalaba que podía escribirse “una historia especial de la literatura hispanoamericana” solo con la “condición de considerar los productos literarios no como modelos, sino como hechos”, y que tal constituiría, “[s]i no un curso de literatura, [...] un curso de historia literaria” [67-8]. Puede decirse que estas dos formas de considerar el asunto (las obras como modelo o como hechos) es una diferenciación que recorre todos los textos que planteaban el problema acerca de la existencia de la literatura nacional. Mitre acudía a esta concepción propia del historicismo romántico para negar que hubiera una literatura, aunque no negaba que existiera una historia, que, de literaria, estaría dada apenas por referirse a libros y autores nacidos en cierta geografía [66]. Lo que faltaba, para Mitre, y que hubiera sido necesario para poder hablar de literatura nacional –y de historia propiamente literaria– es la originalidad, que implicaría la existencia de una cierta organicidad, esto es, de un cierto “plan racional” [68]. Sería Ricardo Rojas el primero que –por así decirlo– “resolvería” esta cuestión en su obra *La literatura argentina: Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Y nos detenemos en el título de esa primera edición: *La literatura*

argentina, y no *Historia de la literatura argentina*, como se llamaría posteriormente. Leemos el título original de Rojas, como si dijera: he aquí, al fin, “la literatura argentina”. Como si ese título retomara la disyuntiva de Mitre y apostara por un “curso de literatura” (en tanto las obras eran consideradas como modelos) y no “un curso de historia literaria” (en cuanto bajo este rótulo las obras serían consideradas solo como hechos).

No tenemos espacio para dar cuenta de cómo Rojas argumenta su propuesta, partiendo de la formulación de Mitre [Rojas: I, 61], también de una concepción propia de “argentinidad” [I, 34], ni de analizar en detalle su propuesta de “Los gauchescos” como “primer ensayo de un arte propio” [I, 57-8]. Señalaremos, en cambio, lo que Rojas excluye. Y lo que excluye es, significativamente, la historia de la crítica literaria argentina. Pero el hecho que más importa en este punto es que esa historia que Rojas deja de lado está, hacia esos mismos años, recibiendo sus primeras formulaciones. Por ejemplo, José Ingenieros, en “La Cultura Argentina”, edita en 1917 un volumen dedicado a la *Crítica literaria* –tal el título– que viene a reunir en libro aquellas reseñas inaugurales de Goyena. Poco después, en las páginas de *Nosotros*, se publican artículos que sistematizan por primera vez esa historia: en 1922, “Apuntes sobre la crítica literaria en la Argentina”, de Arturo de la Motta; en 1927, “La crítica en la Argentina en los últimos veinticinco años”, de Álvaro Melián Lafinur. Y, un año antes, en 1926, aparece un volumen enteramente dedicado a la historia de la crítica, el cuarto tomo de *Las ideas estéticas en la literatura argentina*, de Jorge Max Rohde.

Es hacia esos años que esta investigación –algunas de cuyas conclusiones buscamos resumir aquí– finaliza, cuando se publican los últimos textos de Oyuela (1919-1920), de Quesada (1922), de Groussac (1924), y cuando Rojas concluye su historia. En la etapa siguiente pueden reconocerse continuidades, pero también nuevos protocolos de lectura, como el de la estilística, introducida ante todo por el nuevo Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires [Toscano y García: A, B; Lida]. Que entonces se lleven a cabo los primeros intentos por dar cuenta de la historia de la crítica literaria es también indicio de un punto de inflexión. “Guardia vieja” y “jóvenes”, así dividía, en 1922, Arturo de la Motta, los nombres de aquellos que se habían dedicado, en mayor o menor medida, a la crítica. Pero, en 1923, en la encuesta de *Nosotros* sobre “la nueva generación literaria”, las respuestas de los consultados irán situando a unos y a otros bajo el mismo rótulo. En las páginas de *Nosotros* –publicación que podía ser ya estimada, por Ángel Battistessa, uno de los encuestados, como “una revista tradicional y representativa” [534]–, los de la “guardia vieja” y los “jóvenes” de De la Motta quedarían comprendidos en el grupo de “los escritores mayores de treinta años”. Son estos los contornos de una tradición que continuaba esbozándose, la de la crítica literaria argentina.

Bibliografía

BATILANA, CARLOS. “El lugar de Rubén Darío en Buenos Aires. *Proyecciones*”. Rubione, Alfredo, dir. *La crisis de las formas*. Volumen 5 de la *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2006: 101-27.

CHARTIER, ROGER. *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII: Los orígenes culturales de la Revolución Francesa*. Barcelona: Gedisa, 1995.

DE LA MOTTA, ARTURO. “Apuntes sobre la crítica literaria en la Argentina”. *Nosotros*, 40, 16, 155, abr. 1922: 503-11.

- GÁLVEZ, MANUEL. "Teatro". *Ideas*, 1, 1, 1, 1 may. 1903: 86-95.
- GARCÍA MÉROU, MARTÍN. "Crítica literaria". *El Álbum del Hogar*, 1, 44, 4 may. 1879: 345-7.
- GIUSTI, ROBERTO. "Aristarco y ellos". *Nosotros*, 7, 6, 37, feb. 1912: 135-49.
- GOYENA, PEDRO. "El señor Del Campo y sus críticos". *Revista Argentina*, 8, 1870: 65-72.
- GOYENA, PEDRO. *Crítica literaria*. Introd. Ángel de Estrada. Buenos Aires: La Cultura Argentina, 1917.
- LAERA, ALEJANDRA. *El tiempo vacío de la ficción: Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires: F.C.E., 2004.
- LIDA, MIRANDA. *Amado Alonso en la Argentina: Una historia global del Instituto de Filología (1927-1946)*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2019.
- LUGONES, LEOPOLDO. "Negro y oro. Por Francisco de Olaguibel". *El Tiempo*, 20 jul. 1897.
- MITRE, BARTOLOMÉ. "Letras americanas". *La Biblioteca*, 2, 4, 1897: 61-77.
- MELIÁN LAFINUR, ÁLVARO. "La crítica en la Argentina en los últimos veinticinco años". *Nosotros*, 57, 21, 219/220, 1927: 100-10.
- "NUESTRA ENCUESTA entre los escritores de la nueva generación". *Nosotros*, 44, 17, 171, ago. 1923: 510-41.
- OYUELA, CALIXTO. *Antología poética hispanoamericana*. Buenos Aires: Ángel Estrada, 1919-1920.
- PASTORMELO, SERGIO. "¿Crítica literaria sin literatura?: Sobre el nacimiento de la crítica argentina hacia 1880". *1º Congreso Internacional Celehis de Literatura*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2001. En línea: <www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2001/actas/A/pastormerlo.htm>.
- PRIETO, ADOLFO. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.
- QUESADA, ERNESTO. *La evolución del idioma nacional*. Buenos Aires: Imprenta Mercatali, 1922.
- ROHDE, JORGE MAX. *Las ideas estéticas en la literatura argentina*. Buenos Aires: Imprenta y Casa Editora Coni, 1926.

ROJAS, RICARDO. *Historia de la literatura argentina: Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*. 4ª ed. Buenos Aires: Guillermo Kraft, 1960.

SARLO, BEATRIZ. *Juan María Gutiérrez: historiador y crítico de nuestra literatura*. Buenos Aires: Escuela, 1967.

SÁENZ SAMANIEGO, AGUSTÍN. *Pedro Goyena y su época*. Buenos Aires, 1921. (Tesis doctoral conservada en la Biblioteca Central de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires).

TOSCANO Y GARCÍA, GUILLERMO. [A] "Materiales para una historia del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires (1920-1926)". *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana*, 13, 2009: 113-35.

TOSCANO Y GARCÍA, GUILLERMO. [B] "Materiales para una historia del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires (1927-1946)". *Filología*, 45, 2013: 143-72.

VICENS, MARÍA. *Escritoras de entresiglos: Un mapa trasatlántico; Autoría y redes literarias en la prensa argentina (1870-1910)*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2021.

WILLIAMS, RAYMOND. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.

CUESTIONES PRIMORDIALES: SOBRE QUIÉNES

La infancia como región: Ecos de W. H. Hudson en el siglo XXI (Intermedialidades y reappropriaciones de una región natural)

Childhood as a Region: Echoes of W. H. Hudson
in the Twenty-First Century
(Intermedialities and Reappropriations of a Natural Region)

Clara María Albertengo

Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires
clara.albertengo@gmail.com

Resumen

Nieblita del Yí; Una historia de W. H. Hudson en Uruguay (2021) es la reinención a tres voces de un pasaje de *La tierra purpúrea* (1885), de William H. Hudson. En ella, se juega con la infancia como región y tiempo de ensueños, y con la naturaleza como refugio y lenguaje mágicos. El libro de otro libro establece un itinerario de reappropriación de un pasado –personal, oral, ficcional, literario, geográfico, nacional, cronológico. El siglo XXI busca en el siglo XIX. Forn/Domínguez releen a Hudson. Anita/Alma y Nieblita buscan los códigos simbólicos del encanto de la naturaleza y el sentido de las cosas. Leer y releer. Mirar para atrás y fluir con las leyendas e imágenes de un siglo/una memoria/una región de mitos fundacionales que todavía hoy hechiza por igual. Ese el paisaje que Anita quiere habitar a través de las pinceladas de una conciencia que se abre por fuera del lenguaje, de las fronteras, de los tiempos y de los juegos con los otros. El texto del siglo XXI reinventa una mirada que nos observa/interpela desde el prodigioso refugio del siglo XIX. Todo relato es la reinención de otro relato. Todo siglo es la reappropriación de otro siglo. Toda mirada estrena un asombro renovado de su entorno familiar y lejano, conocido y desconocido. Lo que el siglo XXI le cuenta al siglo XIX es el mismo cuento revelador de un sentido que habita el paisaje de las palabras que suenan cerca y se escuchan desde “allá lejos y hace tiempo”. Ambos textos comparten el

espacio de la imaginación, la región “infancia”. En el marco de las intermedialidades (Antonio Gil González; Javier Sánchez Zapatero; Pedro Javier Pardo), este cuento infantil es un ejemplo de “apropiación, reescritura y expansión” de un pasaje del texto de Hudson, “Las muchachas del Yí” (XIV). En este proceso de transficción (apropiación + reescritura), hay un triple movimiento de imitación, transformación y expansión/ampliación por el que el texto se independiza sin perder su punto de referencia. El cuento se acorta en su versión narrativa y se expande a través del soporte visual/plástico –con las acuarelas de Teresita Olhaberry. Además, trabajo la noción de “región natural” (Hebe Molina; Fabiana Varela) del relato como experiencia interior o refugio o “espacio por habitar” (Michèle Petit) y amplió el concepto a la experiencia de la lectura como experiencia espacial –discursiva y humana– a través de la que se da anclaje a una mirada única.

PALABRAS CLAVE: Región, infancia, imaginación, lectura, reapropiación.

Abstract

Nieblita del Yí; Una historia de W. H. Hudson en Uruguay (2021) is the reinvention for three voices of a passage from *The Purple Land*, by W. H. Hudson (1885). In this children story, the authors play with childhood as a region and a time of dreams, and nature as a shelter and a magical language. The book of another book establishes an itinerary of reappropriation of a past –personal, oral, fictional, literary, geographic, national, and chronological. The twenty-first century looks into the nineteenth century. Forn/Domínguez reread Hudson. Anita/Alma and Nieblita look for the symbolic codes hidden in the enchantment of nature and the meaning of the world around them. To read, and reread. To look backwards, and flow with the legends and images of a century/a memory/a region of foundational myths that cast a spell even today. That’s the landscape Anita wants to inhabit through the brushes of a consciousness that opens itself up above and beyond language, borders, times, and interactive games. The 21st-Century story reinvents a look that observes/questions us from the extraordinary 19th-Century refuge. Every tale is the reinvention of another tale. Every century is the reappropriation of another century. Every look sees for the first time a renovated amazement for its familiar and faraway surroundings, known and unknown. What the twenty-first century tells the nineteenth century all over again is the same revealing story of a meaning that lives in the landscape of the words that sound nearby, and are heard from “far away and long ago”. Both texts share the same imaginative space, the region of childhood.

Within the framework of intermedialities (Antonio Gil González; Javier Sánchez Zapatero; Pedro Javier Pardo), this children story is an example of “appropriation, rewriting, and expansion” of a passage from “Las muchachas del Yí” (XIV) by Hudson. In this transfictional process (appropriation + rewriting), there is a triple movement of imitation, transformation, and expansion/enlargement through which the text becomes independent without losing its original reference. The story is shorter in its written version, and it gets enlarged by its illustrations/visual support –Teresita Olhaberry’s oil paintings. Moreover, I work the notion of “natural region” (Hebe Molina; Fabiana Varela) of the tale as an inner experience, or shelter, or “space to inhabit” (Michèle Petit), and I also apply the concept to the reading experience as a spatial experience –discursive and human– through which a unique look finds its own anchor.

KEYWORDS: Region, Childhood, Imagination, Reading, Reappropriation.

Nieblita del Yí; Una historia de W. H. Hudson en Uruguay (2021) es la reinención a tres voces de un pasaje de *La tierra purpúrea* (1885), de William H. Hudson, en co-autoría entre María Domínguez y Juan Forn, e ilustrada por Teresita Olhaberry. En ella, se juega con la infancia como lugar y tiempo de ensueños, y con la naturaleza como refugio y lenguaje mágicos. Según Borges, *La tierra purpúrea* es “de los pocos libros felices que hay en la tierra” y volver a la naturaleza (infantil), verla de cerca, revisitarla con una mirada sorprendida/poética es como “volver a casa”. El libro de otro libro incluye un cuento dentro de otro cuento. Y de esta manera, establece un itinerario de reapropiación de un pasado –personal, oral, ficcional, literario, geográfico, nacional, cronológico. El siglo XXI busca en el siglo XIX. Juan Forn/María Domínguez releen a Hudson. Anita/Alma y Nieblita buscan los códigos simbólicos del encanto de la naturaleza y el sentido de las cosas. Leer y releer. Atender, escuchar y aprender. Mirar para atrás y fluir con las leyendas e imágenes de un siglo/una memoria/una región de mitos

fundacionales que todavía hoy hechiza y deslumbra por igual. Ese es el paisaje que Anita quiere habitar a través de las pinceladas de una conciencia que se abre por fuera del lenguaje, de las fronteras, de los tiempos y de los juegos con los otros. El texto del siglo XXI reinventa una mirada que nos observa/interpela desde el prodigioso refugio del siglo XIX. Todo relato es la reinención de otro relato. Todo siglo es la reapropiación de otro siglo. Toda mirada estrena un asombro renovado de su entorno familiar y lejano, conocido y desconocido, propio y ajeno. Lo que el siglo XXI le cuenta al siglo XIX es el mismo cuento revelador de un sentido que habita el paisaje de las palabras que suenan cerca y se escuchan desde “allá lejos y hace tiempo”. Ambos textos comparten la mirada profunda de un idioma en común, el espacio de la imaginación y de la “infancia”.

En el marco de las intermedialidades (Antonio Gil González, Javier Sánchez Zapatero, Pedro Javier Pardo), leo al cuento infantil, *Nieblita del Yí*, como un ejemplo de “apropiación, reescritura y expansión” de un pasaje del texto de Hudson, “Las muchachas del Yí” (XIV) en *La tierra purpúrea* (1885).

En este proceso de transficción (apropiación + reescritura), hay un triple movimiento de imitación, transformación y expansión/ampliación (según Javier Sánchez Zapatero, en el capítulo #2 del libro *Adaptación 2.0*, de Antonio Gil González, que habla del “universo de Sherlock Holmes”). Pero contrariamente a lo que pasa con el “personaje de Sherlock Holmes” que se modifica y enriquece “llegando a un borrado de pertenencia”/circula en forma independiente a pesar del “parentesco” implícito; en nuestro caso, el relato no pierde nunca su relación de pertenencia/dependencia.

Hudson está incluido en el título como guiño al lector y como itinerario de relectura. El cuento se acorta dejando afuera algunos episodios del original, es una versión libre y simplificada del “corazón” del cuento –el cuento que el forastero le cuenta a Anita sobre Alma y Nieblita. Queda afuera la otra “muchacha del Yí”, Mónica, y su referencia al despertar del amor. Y la ampliación está en el soporte visual. Las acuarelas de Teresita Olhaberry son las que dan el tono afectivo que acompaña y marca la expansión plástica y el hipotexto se va “viendo” a medida que se pintan las palabras/las emociones.

Según Pardo:

para hablar de reescritura no basta con la imitación o reproducción de un texto previo, [sino que] es necesario que ésta sea una apropiación y como consecuencia, una revisión: se trata de transformar y transponer para mirar con nuevos ojos o desde un nuevo contexto [Gil González y Pardo: 96].

Es decir, contar la misma historia pero de forma nueva: Apropiarse + Reescribir + Imitar + Transformar + Expandir = eso es la Transmediación Imitativa o la Transmedialidad (“*Intermedial Transposition*”). En términos “intermediales”, la reescritura es la “Transducción Transmedial”, o sea, Reescritura + Imitación + Transficción. En la revisión, hay además adaptaciones semánticas.

Los problemas a los que me enfrento en este punto son:

1. Si las relaciones intermediales (y sus funcionalidades) son tan porosas (o confusas, por momentos), ¿cuáles son

los límites o la diferencia entre la imitación y la reescritura? Posiblemente, ninguna.

2. ¿Hasta qué extremo es posible expandir sin transformar o reescribir sin apropiarse? Diría que es imposible.
3. Si la frontera entre reproducción, expansión y transformación es tan difícil de establecer (como indica Gil González), la lectura propondría una trans-escritura (o transtextualidad, según Genette y transficcionalidad, según Saint Gelais). Sin duda.

La mirada única deviene de la emancipación elástica o expansión transformativa que es propia de la reapropiación o de la reescritura. Y me animo a decir, también de la relectura.

Juan Forn, María Domínguez y Teresita Olhaberry se apropian de una obra que remite a un siglo (el XIX), que recrea una voz (la de Hudson) y retrata una región, la rioplatense. A través de un proceso de transficción (imitación / reescritura + expansión), los tres estrenan la mirada del asombro y crean un “regionalismo interior/espiritual” que se despierta al contar. Este “cuerpo literario” es el anclaje de una identidad en proceso que habita en la región de la lectura y la imaginación.

La Naturaleza, la infancia, la literatura, los cuentos, la oralidad, el otro, el lenguaje, la magia y el juego son experiencias interiores que tienen su espacio en el libro, el relato o “la casa de las palabras,” como dice Michèle Petit, en *Leer el mundo*. La lectura, entonces, se vuelve experiencia espacial –discursiva y humana– o “región natural”: “en tanto que es un espacio que puedo reconocer sin sentirme extraño”, para referirnos al concepto de “región” que describen Hebe Molina y Fabiana Varela en su libro *Regionalismo*

literario: Historia y crítica de un concepto problemático. En definitiva, el relato es “una suerte de hogar”, un refugio, una cabaña, “un espacio por habitar”; “Es la idea de un lugar que no sería mío, sino yo mismo en persona,” como dice Pascal Quignard [Petit: 59].

“—Te voy a contar un cuento sobre la niebla, el río y una niña que se llamaba Alma...”.

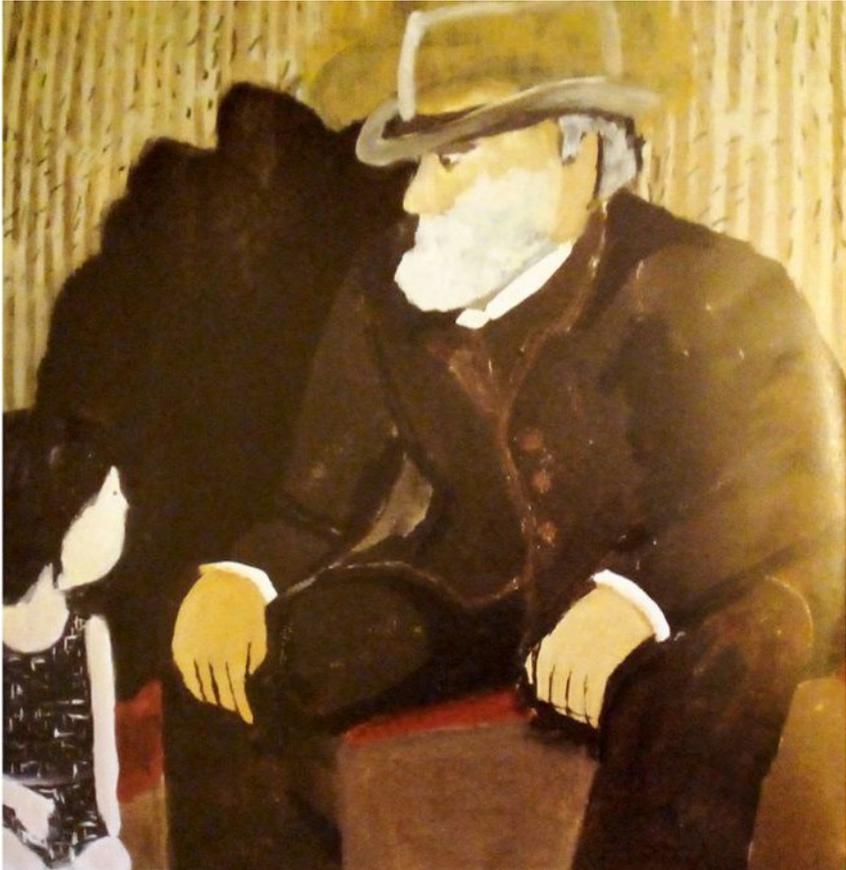


Ilustración de Teresita Olhaberry [Dominguez y Forn: 2]

Bibliografía

DOMÍNGUEZ, MARÍA; FORN, JUAN (versión libre). Ilust. OLHABERRY, TERESITA. *Nieblita del Yí: Una historia de W. H. Hudson en Uruguay*. Mar Azul: La Flor Azul, 2021.

GIL GONZÁLEZ, ANTONIO J.; PARDO, PEDRO JAVIER, eds. *Adaptación 2.0: Estudios comparados sobre intermedialidad*. Dijon: Editions Orbis Tertius, 2018.

HUDSON, GUILLERMO ENRIQUE. *La tierra purpúrea*. Buenos Aires: Buenos Aires Books, 2010.

MOLINA, HEBE BEATRIZ; VARELA, FABIANA INÉS, dirs. *Regionalismo literario: Historia y crítica de un concepto problemático*. Mendoza: Biblioteca Digital de la Universidad Nacional de Cuyo, 2018.

PETIT, MICHÉLE. *Leer el mundo: Experiencias actuales de transmisión cultural*. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.

El nacimiento del gaucho trabajador: El paisaje en *Calandria*, de Martiniano Leguizamón

The Birth of the Working Gaucho:
The Landscape in *Calandria* by Martiniano Leguizamón

Silvana S. Ferrari

Universidad Autónoma de Entre Ríos
silsolferrari@hotmail.com

Resumen

El escritor entrerriano Martiniano Leguizamón (1858-1935) logró obtener un lugar en el campo literario [Bourdieu] nacional, fue maestro y guía de aquellos comprovincianos que pretendían un lugar en las letras del país. Es decir, llegó a ser el centro de una red de vínculos e intercambios en los que se construyó el discurso de la entrerrianidad [Chein]. En esta oportunidad se pretende realizar una lectura de la obra teatral *Calandria: Costumbres campestres* (1896, 1898) a partir de dos ejes: la construcción del espacio entrerriano [Bachelard; Silvestri] y la presencia del gaucho pícaro y redimido como protagonista. Dicha indagación es un trabajo individual dentro del Proyecto de Investigación “Cartografía de la literatura entrerriana: La construcción del espacio literario de la provincia; Periodo 1876-1910”, radicado en la Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales, de la Universidad Autónoma de Entre Ríos.

PALABRAS CLAVE: Martiniano Leguizamón, espacio, *Calandria*, nativismo.

Abstract

The entrerrian writer Martiniano Leguizamón (1858-1935) managed to establish a place in the national literary field [Bourdieu]. He was a teacher and mentor to fellow provincials aspiring to a place in the country's literature. In other words, he became the center of a network

of connections and exchanges in which the discourse of Entrerrianity was constructed [Chein]. This paper aims to analyze the theatrical work *Calandria: Country Customs* (1896, 1898) based on two axes: the construction of the Entrerrian space [Bachelard; Silvestri] and the presence of the cunning and redeemed gaucho as the protagonist. This inquiry is an individual effort within the Research Project “Cartography of Entrerrian Literature: The construction of the literary space of the province; Period 1876-1910”, based at the Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales, Universidad Autónoma de Entre Ríos.

KEYWORDS: Martiniano Leguizamón, space, Calandria, nativism.

La figura de Martiniano Leguizamón (1858-1935) es trascendental no solo para literatura de Entre Ríos, sino también para la literatura argentina de fines del siglo XIX y principios del XX. Nacido en el centro de la provincia mesopotámica, educado en el histórico Colegio de Concepción de Uruguay, se instaló en Buenos Aires donde se graduó de abogado. También fue periodista, dramaturgo, crítico y narrador. Ya en la capital se rodeó de jóvenes escritores, alguno de ellos comprovincianos, con anhelos de lograr un lugar en el campo literario [Bourdieu] nacional.

La presente ponencia forma parte de una indagación personal en el marco del Proyecto de Investigación “Cartografía de la literatura entrerriana: La construcción del espacio literario de la provincia; Periodo 1876-1910” radicado en la Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales, de la Universidad Autónoma de Entre Ríos. Se trata de una lectura de la obra teatral *Calandria: Costumbres campestres* (1896, 1898) a partir de dos ejes: la construcción del espacio entrerriano [Bachelard; Silvestri] y la presencia del gaucho pícaro y redimido como protagonista.

Para comenzar, consideramos el contexto de producción. A fines del siglo XIX Buenos Aires, centro cultural de la nación, era testigo de las ideas que un grupo de escritores que habían migrado desde las provincias intentaban difundir, sosteniendo el discurso de la identidad nacional. Entre ellos, destacan los postulados del escritor riojano Joaquín V. González, que sientan las bases del nativismo. Desde este posicionamiento literario se pretende quitar del eje de la creación a la capital y lo urbano, y proponer una mirada hacia las provincias en una suerte de regionalismo nacional. Los espacios rurales, la flora, la fauna, los habitantes, las costumbres y las tradiciones serán las fuentes para construir una nueva literatura, una nueva argentinidad. Porque no debemos dejar de mencionar que este no es simplemente un posicionamiento artístico, sino político.

Como integrante de una segunda generación de escritores nativistas [Chein] encontramos junto a Roberto J. Payró y Fray Mocho a Martiniano Leguizamón. Este fue maestro y guía de aquellos entrerrianos que pretendían un lugar en las letras del país o como indica Chein: “se posiciona en el centro de esta red de vínculos e intercambios literarios en la que se teje el discurso de la entrerrianidad” [192].

En *Alma nativa* publicada en 1906 el propio Leguizamón escribió:

Si pretendemos crear algo original con sello indeleble, algo que sienta el terruño, que tenga sus zumos y esté nutrido de su sol [...] tenemos que volver la mirada al pasado, gozarnos de evocar lo genuinamente nuestro procurando

arrancar la veta de oro de la ganga materna para presentarla con verdad y con arte [12].

Esa literatura independiente, que debía mirar hacia lo que ya no estaba para poder sentar las bases de un regionalismo auténtico, para adjetivarlo de alguna manera, encontraría en el gaucho una imagen de la Argentina profunda que sería la encargada de construir una nueva forma de contar, una reconfiguración de la identidad de la nación.

Como hemos anticipado, en esta ponencia analizaremos la obra teatral *Calandria: Costumbres campestres*, que se estrena en el Teatro Victoria el 21 de mayo de 1896 y se publica dos años después. El texto relata las peripecias de un gaucho entrerriano que escapa de la policía que lo busca por desertor. El protagonista tiene su correlato histórico en la persona de Servando Cardoso, a quien se estima Leguizamón conoció.

Entonces, debemos detenernos en examinar los datos aquí brindados. En primer lugar, una obra teatral con un gaucho como protagonista no llama la atención en un contexto literario-teatral en el que la gauchesca había adquirido éxito debido a la puesta de *Juan Moreira* a partir de 1886 por parte de Eduardo Gutiérrez y los Podestá. La representación en distintos puntos del país de ese texto generó un espacio más que propicio para el teatro gauchesco. Una forma de actuar, de hablar, de gestar las obras se había consolidado incluso con un público propio. Se estableció por primera vez el teatro como práctica social, ya que presenta al gaucho para que los asistentes se identificaran y conmovieran con él [Pelletieri]. Conquistó al público popular y también a aquel que

asistía con asiduidad a la oferta teatral porteña. Sentó las bases para la puesta en escena de diversas obras con similar temática.

Si tenemos en cuenta lo antes dicho y retomando a Versényi, la importancia del texto de Leguizamón está:

[en el] lugar que ocupa en el desarrollo/desaparición del drama gauchesco. Al insistir en que los Podestá representaran la obra en un teatro regular, en vez de en el circo, Leguizamón hurtó al teatro gaucho su público original, e impuso exigencias bastantes diferentes respecto a la forma [...] [114].

Si bien no podemos ignorar que el público que concurría a la pista del circo era variado y de todos los estratos sociales, no sucedía lo mismo con el que asistía al edificio del teatro. Este era, en líneas generales, aristocrático, culto¹. Por lo tanto, la imagen del gaucho que se les ofrecía era la de un individuo capaz de vivir en sociedad, dentro del nuevo orden y no uno perseguido.

Al trasladar el lugar de representación de la obra se realiza una opción por un público determinado. Este cambio deja en claro la posición ideológica del autor. A partir de esto, es posible analizar el aspecto formal del texto, notando cómo Martiniano Leguizamón modifica diversos aspectos del drama gauchesco en pos de presentar una nueva propuesta desde su perspectiva creativa. Se destaca, teniendo en cuenta los textos que lo anteceden, la ausencia

¹ Las obras que allí se representaban eran neoclásicas, románticas, naturalistas y realistas con una notable herencia europea.

de luchas y muertes. Esta falta de acción es trocada por diálogos y canciones donde se exagera la esencia de la comarca entrerriana.

A partir de esto último, otro de los elementos que surge de la lectura de *Calandria* es la construcción del paisaje en relación con la configuración del protagonista: un gaucho, que por sobre todo es entrerriano. Aquí nos son útiles las ideas de Graciela Silvestri, quien define paisaje como: “[aquello que alude] simultáneamente a un ambiente predominantemente natural y las formas de ser interpretado, representado o transformado” [231]. Pero también, es la imagen que perdura sobre aquello, lo que se recuerda, lo que se traslada a la escenografía, los diálogos o al papel, más allá del ambiente verosímil. Es decir, es una construcción que tiene como objetivo posicionar la entrerrianidad como un lugar digno de una nueva nación.

Calandria, el héroe de la comedia dramática de Leguizamón se construye, como ya hemos manifestado, a partir de la figura de Servando Cardoso quien formó parte de la revolución jordanista. Pero, desde nuestra mirada, hay una reconfiguración del gaucho real convertido en personaje, a partir de la incidencia del paisaje. La selección de los ambientes, la fauna y la flora no son al azar, lo configuran como montaraz, al estar escondido en el monte; sin embargo, se trata de un lugar donde la naturaleza es apacible, como también lo son los momentos del día en los que suceden las acciones, ya que predominan los amaneceres y los atardeceres.

A continuación para sostener la idea que aquí planteamos presentamos dos ejemplos. En primer lugar, aquellos que tienen que ver con las indicaciones escenográficas. En la escena que abre la obra la indicación apunta: “Paisaje campestre a orillas

del río; bajo unos árboles [...]” [Leguizamón: B, 34]. Hay indicios de tranquilidad, de descanso, los soldados juegan a las cartas y toman mate; y, además, sobresale una de las particularidades de esta provincia: los cursos de agua. Leemos más adelante: “Se sienten gritos de un chajá en el arroyo; viene amaneciendo” [37] o “al fondo una lagunita con sauces” [55].

Las cuchillas y los montes que definen la geografía, también están presentes en las didascalias: “En la lomada de una cuchilla se ve la tapera de un rancho, junto a un ombú seco, al pie, una cruz rústica; al fondo lejos, se divisa la ceja de un monte” [47] o “Monte espeso al fondo; a la derecha un extenso pajonal” [43]. La flora se menciona en diversos momentos: ombú, sauces y como vimos, los pajonales. Reiteradas veces se hace referencia a que se escuchan “los rumores del campo” [79] y gritos de animales como el chajá.

Como segundo ejemplo, tomamos parte de los parlamentos para presentar cómo el paisaje surge en los diálogos, pero sobre todo en las canciones, propias del espacio litoraleño, que acompañan las acciones del escurridizo Calandria.

En la escena II del Cuadro V, “La Flor del pago”, unos paisanos alegres debido a la finalización de la trilla, entonan: “Por entre totorales, / formando espuma, / va corriendo el arroyo / pa la laguna²” [59]. Aquí no solo podemos detenernos en la letra de la canción, sino también en lo que la motiva: el fin de la labor, del trabajo honrado que debe ser celebrado. El propio protagonista de

² Se respeta la escritura original.

la historia, explicita los lugares por los que transita su estadía fuera de la ley:

[...] me he aquerenciaio con la vida del matrero y me moriría de rabia y de tristesa el día en que me la privaran... Los montes, los pajonales, el campo abierto, mi parejero y mi libre voluntá, no la cambeo amigo por su latón y su poncho patria... [37].

Está claro que aquí la historia apenas comienza, que luego se producirá un cambio y el espacio cerrado: la casa de Lucía (o su amor) y la hacienda a la que irá de puestero, serán el destino elegido para vivir dentro de la ley.

Entonces, como hemos visto el paisaje, las costumbres y las canciones se amalgaman en los diez cuadros que componen la obra teatral. Grifone manifiesta que:

Leguizamón nos pone en presencia de un pintoresco ejemplar, tan valiente como cualquier gauchito alzado, pero que ha sabido hallar el lado humorístico de su aventura. El delito no entra en los azares de su vida errabunda. Por eso la justicia misma ha de echar al olvido sus deslices para abrirle la senda de su regeneración [Cit. por Izaguirre: 248].

El personaje leguizamónico es diferente del gauchito matrero de Gutiérrez. Calandria despierta simpatía, es un pícaro, un antihéroe realista, no romántico como Juan Moreira [Pelletieri]. Si nos detenemos en los diálogos, encontramos chanzas y humoradas. Se escabulle de la ley, burlando las partidas: “juyendo como bagual alsao” [Leguizamón: B, 35] hasta que por el amor que tiene por

Lucía, la Flor del Pago, se declara vencido y clava la daga, que lleva entre las caronas, en el suelo, señalando el fin de sus aventuras.

El autor entrerriano prefirió tomar la versión más pícaro del soldado Cardoso, pero su primera decisión valiosa para este análisis –similar a lo hecho por Gutiérrez con Juan Moreira³– es el hecho de elegir como protagonista a un gaucho famoso en la provincia, cuyas “hazañas” se transmitían entre los paisanos, y darle un espacio central en las letras argentinas de fines del siglo XIX. Esto imprime mayor grado de verosimilitud a la construcción de la imagen del gaucho –y con él el de la provincia– que el texto propone y que condice con las ideas de Leguizamón.

La búsqueda del espacio y del pasado que permiten construir una nueva literatura argentina están plasmadas en muchos de los textos de Martiniano Leguizamón. En *Calandria* modifica el final del personaje histórico. El pícaro matrero se redime por amor y comienza a vivir dentro de la ley como un “¡criollo trabajador!” [Leguizamón: B, 33].

Bibliografía

CHEIN, DIEGO. “Nación y provincia: génesis del discurso de la identidad entrerriana en la literatura nativista argentina (1895-1915)”. *A contracorriente: Una revista de estudios latinoamericanos*, 9, 2, 2012: 190-220. En línea: <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/171>

³ Moreira fue un paisano respetado, habitante de la campaña de Buenos Aires, que se convirtió, víctima de las circunstancias, en un matón a sueldo que fue asesinado por una partida en Lobos. Su tumba se convirtió en lugar de peregrinación y su historia formaba parte de la mística de los bonaerenses.

IZAGUIRRE, HÉCTOR. “Leguizamón, Martiniano”. Pedrazzoli, Julio, coord. *Enciclopedia de Entre Ríos: Literatura*. Paraná: Arozena Editores, 1979: V, 245-55.

LEGUIZAMÓN, MARTINIANO. [A] *Alma nativa*. Buenos Aires: Arnoldo Moen y Hermano Editores, 1909.

LEGUIZAMÓN, MARTINIANO. [B] *Calandria: Costumbres campestres*. Buenos Aires: Ediciones Solar-Hachette, 1961.

PELLETTIERI, OSVALDO. “Calandria de Martiniano Leguizamón, primer texto nativista”. *Revista de Literaturas Modernas*, Anejo V, III, 1987: 65-80. En línea: <https://bdigital.uncu.edu.ar/14965>

SILVESTRI, GRACIELA. “Paisaje y representación”. *Revista Prismas*, 3, 1999: 231-45. En línea: https://prismas.unq.edu.ar/OJS/index.php/Prismas/article/view/Silvestri_prismas3

VERSÉNYI, ADAM. *El teatro en América Latina*. Cambridge: Universidad de Cambridge, 1996.

Pampa, de Arturo Beruti: del criollismo al melodrama operístico

Arturo Beruti's *Pampa*: From Criollismo to Operatic Melodrama

Ana Paula Martín

Universidad Autónoma de Entre Ríos
Universidad Nacional de Quilmes
name4anna@hotmail.com

Resumen

La presente comunicación se dispone a analizar una obra musical que emergió en un contexto de producción signado por el *salto modernizador* [Ludmer: A] de fines del S.XIX: *Pampa*, de Arturo Beruti, con libreto de Guido Borra. Nuestra hipótesis planteará que esta ópera buscó insertarse en una serie de textos culturales que retomaron el “criollismo popular” [Prieto; Adamovsky], la cual tuvo como centro la figura de Juan Moreira, personaje central de la novela de Eduardo Gutiérrez. En un momento histórico en el que las élites revalorizaban el mundo criollo, esta ópera versa en torno a un personaje como el de Moreira, tomando todo su potencial melodramático. Por esta razón, se constituirá un producto cultural que, formando parte de un género propio de la alta cultura, tomará prestados elementos de una obra emblemática de la cultura popular; en este sentido, es posible observar una relación de permeabilidad.

PALABRAS CLAVE: criollismo popular, ópera, Pampa, modernidad, moreirismo.

Abstract

This dissertation sets out to analyze a musical work that emerged in a production context marked by the modernizing leap [Ludmer: A] at the end of the 19th century: *Pampa*, by Arturo Beruti, with a libretto by Guido Borra. Our hypothesis will propose that this opera sought to insert itself into a series of cultural texts that took up popular *criollismo*” [Prieto; Adamovsky], which had as its center the character of Juan Moreira, the protagonist of the novel by

Eduardo Gutiérrez. In a historical moment in which the elites revalued de *criollo* world, this opera revolves around a character like Moreira's, taking all his melodramatic potential. For this reason, a cultural product will be constituted that, forming part of a genre typical of high culture, will borrow elements from an emblematic work of popular culture; in this sense, it is possible to observe a permeability relationship.

KEYWORDS: popular *criollismo*, opera, Pampa, modernity, *moreirismo*.

Introducción

En 1897, en el Teatro de la Ópera de la ciudad de Buenos Aires, se estrenó una obra lírica de Arturo Beruti con letra de Guido Borra: *Pampa*. Lo que proponemos discutir, desde una mirada vinculada a los estudios culturales, es la emergencia de *Pampa* dentro del llamado “salto modernizador de fines del siglo XIX” [Ludmer: A], signado, entre otros elementos, por la circulación de una serie de textos del denominado criollismo popular. La obra de Beruti y Borra se inscribiría en la cadena de representaciones del héroe criollo, que ha ido del folletín al circo y al teatro de los hermanos Podestá, tanto por la apropiación del personaje como por la tematización, dando cuenta de un proceso de articulación y permeabilidad entre la cultura popular y la “alta cultura” –cuestión abordada por numerosos autores que van desde Bajtín [1987] hasta Ginzburg [2008]–. El por qué los autores decidieron recuperar a Moreira como héroe popular para hacerlo tema de un género propio de la cultura moderna, liberal y europeizante como lo es la ópera, es la pregunta que intentaremos responder. En un momento histórico en que las élites culturales y políticas discutían cómo representar al ser nacional y cuestionaban el éxito de un gaucho pendenciero en tanto héroe para las clases populares, la dupla no dudó en tomar a Juan

Moreira como personaje central de su obra, así como al mundo narrativo que trae consigo. De este modo, hicieron uso del criollismo popular, entendemos, con el objetivo de dar forma a una traducción lírica de Moreira cuyo texto buscó dialogar no solo con dicha tradición, sino también con la ópera verista y con el proceso de definición de lo nacional.

El salto modernizador y la emergencia del criollismo popular

Hay un consenso historiográfico que considera a la década de 1880 como el punto de partida de la Argentina hacia la modernidad, la cual llegó de la mano de una serie de cambios en distintas esferas del Estado, la economía, la sociedad y la cultura [Bertoni; Botana]. En referencia a estos cambios, Ludmer plantea el concepto de “salto modernizador” a través del cual “América Latina clausura un pasado para colocarse en un nuevo orden económico y político mundial” [A, 1]. En cuanto al criollismo popular, Adamovsky se refiere al mismo como un modo particular de hablar de lo popular –esto es, de la vida del bajo pueblo, de su pasado, sus aspiraciones y sus valores–, el cual se hallaba canalizado en poemas, textos, canciones y obras de teatro que tenían como referente a la figura del gaucho, su mundo y sus encrucijadas. Para Adolfo Prieto y Ezequiel Adamovsky, el criollismo popular con sus personajes, tematizaciones y tópicos, tuvo funciones sociales y culturales específicas. Entre ellas, nos interesa la que propone Adamovsky, la de haber contribuido al éxito y perdurabilidad del interés por el mundo criollo y gaucho, participando así en el proceso de etnogénesis nacional –esto es, el proceso de dar forma a una narrativa que representaría el perfil del ser argentino–. En este sentido, Ludmer [B] dice que el salto modernizador va a producir

dos sujetos populares, dos héroes: por un lado, el gaucho Martín Fierro, personaje en *La Vuelta* y por el otro Juan Moreira, de la novela homónima de Eduardo Gutiérrez (1879-1880). Entre estos dos modelos de héroe popular, el “gaucho bueno” y el “gaucho pendenciero”, Beruti y Borra elegirían al segundo, a Moreira, personaje basado en la vida de un hombre que existió en la realidad, y el cual abrió la serie del denominado moreirismo. Ya casi una leyenda, el héroe-bandido estaba listo para ser llevado por la literatura de masas a otro tipo de público lector. En este sentido, Adamovsky dice:

Las hazañas de su protagonista habían pasado a ser tema de las canciones gauchas y se contaban entre paisanos tristemente al melancólico acompañamiento de la guitarra [...] puede que el éxito de Moreira se debiera en medida no menor a la fama que había adquirido el real, de boca en boca, antes de pasar a ser un personaje [33].

Así, Moreira fue convertido en héroe popular porque, como dice Alejandra Laera, nació en el folletín y se fortaleció en una cadena de representaciones en textualidades y géneros diversos – pasando del folletín, a la pantomima circense y luego al teatro–. En relación a esta última, hacia 1886 la compañía de los hermanos Podestá presentó una versión escenificada de la obra, adaptada por el propio Gutiérrez. Esta adaptación teatral solo conservó algunas escenas del folletín, aquellas que daban lugar a una espectacularización de la acción, tanto en el escenario como en el picadero, donde se representaban las grandes escenas de conjunto que incluían bailes y cantos propios del campo. El éxito de la adaptación teatral no tuvo parangón, ampliándose el público a clases sociales más allá de la popular. Dados estos antecedentes, era

cuestión de tiempo hasta que Moreira decidiese hacer su aparición dentro del mundo lírico.

El universo lírico nacional a fines del siglo XIX

A finales del siglo XIX el arte operístico en nuestro país buscó institucionalizarse, de la mano de las elites dominantes, como *alta cultura*. Respecto de la importancia de los teatros de ópera en el proceso de modernización cultural, un reporte de la inauguración del primer Teatro Colón en 1857 señalaba: “[Ese día] Buenos Aires creció. Decimos adiós a la vieja villa y damos la bienvenida a la ciudad en su jolgorio artístico-espiritual” [cit. en Benzecry: 176]. En términos estrictamente musicales, los compositores locales habían comenzado a difundir tímidamente algunas ideas provenientes de Europa, relacionadas con el establecimiento de una música nacional, es decir, obras que contribuyesen a la definición de una identidad nacional que estaba comenzando a tomar forma en el campo de la cultura. En sintonía con estas ideas, en Argentina fue surgiendo un grupo de compositores nacionalistas, agentes culturales que “trata[n] de crear para un público [...] obras que en el lenguaje de las grandes formas expresen el modo de ser y sentir del hombre de su nación” [Veniard: A, 11]. Siguiendo a Melanie Plesch, “la construcción discursiva de una nación requiere de la creación de valores simbólicos que la sostengan. La música [...] ocupa un lugar destacado en el conjunto de esos valores” [2].

En la última década del siglo XIX, el personaje de Juan Moreira ya había hecho una tímida aparición en el mundo lírico, primero en 1891 con la zarzuela *Los hijos de la Pampa*, y más tarde ese mismo año con una ópera homónima, compuesta por Enrique

Bernardi. Poco después, el criollismo perdería su vigencia y el furor moreirista sería dejado de lado. Por esta razón nos resulta llamativo que hacia 1896, Arturo Beruti tomase un libreto basado en la historia de Moreira, preparado por el escritor italiano Guido Borra. Este “drama criollo” de tintes veristas portaba el título *Pampa* y estaba escrito en italiano, no solo porque era una convención del género operístico, sino porque era el único idioma en el cual el poeta se desenvolvía con soltura [Veniard: B]. Arturo Beruti fue un compositor sanjuanino, quien intentó inscribir –a veces infructuosamente– algunas de sus obras dentro de una corriente nacionalista que tardó varias décadas en tomar forma definitiva. Tanto Beruti como Borra manifestaron sus preferencias por la temática en una serie de artículos publicados alrededor de la fecha de estreno de *Pampa*. El 19 de mayo de 1896, Beruti publicaría una especie de manifiesto en *El Diario*, denominado “Por qué escribí *Pampa*”, donde planteaba que para inspirarse en temas nacionales debía ver en dirección al campo, ya que allí residiría lo auténticamente argentino: “Fíjeme en nuestras campañas, porque verdaderamente, por su homogeneidad y unidad de raza, allí estaba el pueblo argentino y allí se elaboraban sus destinos y se acentuaba su fisionomía” [cit. en Veniard: A, 199-201]. De la misma forma, Borra publicó un artículo en el diario *La Nación*, en el cual se explaya acerca de la elección del tema:

No preguntéis si el protagonista es Santos Vega, Barrientos, Moreira o Pastor Luna; no; es el gaucho, la aldea, la provincia, la Pampa toda y aquel rancho donde se sufre, se agita y se mata, es el asilo simbólico de todos los dolores y de todas las esperanzas de un pueblo, que en sublime arrebato de profunda pena extiende los brazos al cielo,

implorando el día de la misericordia y la justicia [*La Nación*, 27 jul. 1897].

Por otro lado, otra de las razones de peso es el potencial melodramático de la figura y vida de Juan Moreira. El melodrama es un elemento constitutivo de la ópera, y los componentes que le dan forma son reconocibles, ya que además del libreto cuenta con elementos tales como la música, el canto y la escenografía, los cuales afianzan el potencial melodramático del drama operístico. En este sentido, el personaje de Moreira no solo se esgrimía como un emblema sobre el cual se afianzaba la Argentina de fines del siglo XIX –y por ello resultaba un actor ejemplar para protagonizar un drama operístico–, sino que además los elementos melodramáticos de su historia eran muy poderosos y tenían una fuerte potencialidad escénica –más aún en una época en la cual el verismo había comenzado a popularizarse como género operístico–. En el libreto de la misma estaban presentes todos los componentes del melodrama: lo histriónico, el conflicto ético entre los dos tipos de ley, la relación maniquea que se presenta entre el gaucho y el Estado; todos estos elementos del criollismo popular.

Si analizamos la obra, podemos ver, en primer lugar, que la centralidad de la acción –al menos en los primeros dos actos– se halla en la lucha entre el gaucho y el Estado. En el primer acto, por ejemplo, Giménez describe de la siguiente forma las intenciones del Teniente Alcalde para con Moreira –en esta versión, porque está enamorado de Vicenta–:

Chiamate all'Alcaldia, minaccie ed insolenze / Tutto egli ha messo in opera per trarre a scandescenze il povero Giovanni [...] Di condannarlo ai ferri, di chiuderlo in

prigione, / di rovinarlo insomma, supremo suo pensiere /
col mandarlo in un corpo di guardia alle frontiere¹ [Borra:
12].

La muerte del pulpero Sardetti también puede ser ubicada dentro de esta lucha estatal, ya que el pulpero representaría al poder económico. Uno de los pasajes más interesantes de la obra sale de la boca del coro popular, que tras enterarse del escape de Moreira deja en claro cuál es la visión que los pobres tienen de la ley:

Noi siam paria miserabili / dalla patria derelitti / La
giustizia e'vana favola / son menzogna i nostri dritti; / Qui
sol regna il cieco arbitrio / ed il ferro polizial / Solo al figlio
della Pampa / resta un dritto che il protegge / una forza che
il rianima / resta un giudice e una legge / che il diffende e
che lo vendica: / il trabucco ed il pugnale² [21-2].

Algo parecido repite Moreira luego de ajusticiar al Teniente Alcalde: “Poiché giustizia qui s’aspetta invano / la feci di mia mano”³ [21]. De esta manera queda clara esta dicotomía entre

¹ “Llamadas a la Alcaldía, amenazas e insolencias / todo ha llevado a cabo para enloquecer al pobre Juan [...] Condenarlo a los hierros, encerrarlo en prisión, / arruinarlo, es su pensamiento supremo / el enviarlo a un cuerpo de guardia en la frontera” [La traducción me pertenece].

² “Somos una paria miserable / desamparados de la patria / la justicia es vana fábula / Son mentira nuestros derechos / aquí sólo reina el ciego arbitrio / y el hierro policial. / Sólo queda un derecho que protege / al hijo de la Pampa / una fuerza que lo reanima / quedan un solo juez y una ley / que lo defiende y vindica / la del trabuco y el puñal” [La traducción me pertenece].

³ “Ya que la justicia aquí la espero en vano / la hice por mi mano” [La traducción me pertenece].

los dos tipos de ley, la estatal y la consuetudinaria, bajo la cual los gauchos legitimaban sus acciones.

Conclusión

Un compositor de ópera, quien formara parte de lo que podríamos denominar la élite cultural argentina, decidió componer una obra de carácter “nacional”, tomando prestados para ello elementos provenientes del mundo de lo popular. Prieto dice que entre ambas culturas había una relación de articulación, de permeabilidad en las que “ambos intercambiaban sus signos” [157]. El criollismo popular se alimentó de la cultura de los gauchos y las clases populares, pero, como sucedió con la gauchesca, en ambos casos hubo una apropiación de esa cultura por parte de los letrados. En la gauchesca no habla el gaucho sino el escritor que le roba la voz; en *Juan Moreira* también había un letrado, un periodista que representaba a la modernidad. En palabras de Adamovsky,

(...) el criollismo es incomprensible como fenómeno cultural si no se lo analiza en relación con lo que significó para las elites y con los modos en que ellas se vincularon con la figura del gaucho [...] las miradas y las políticas de las clases acomodadas sobre lo popular fueron decisivas [51].

Así, el gaucho pudo ser objeto de romantización, o de canonización. En el caso de *Pampa*, este “gaucho” y su mundo hecho de tópicos y estereotipos fueron la materia prima para dar el puntapié inicial del proceso de nacionalización de la ópera, en una operación de intercambio entre culturas. En este primer intento de aproximación al problema, entendemos que el intercambio no fue

equilibrado, ya que fue la clase culta la que se apropió de una serie de elementos vinculados a lo popular y lo rural, para transformarlo en una pieza que nos permite trazar el estado embrionario de la ópera nacional.

Bibliografía

ADAMOVSKY, EZEQUIEL. *El gaucho indómito: De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2019.

BAJTÍN, MIJAIL. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza, 1987.

BENZECRY, CLAUDIO. "An opera house for the Paris of South America: Pathways to the institutionalization of high culture". *Theor Soc*, 43, 2014: 169-96.

BERTONI, LILIA. *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas: La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: F.C.E., 2001.

BOTANA, NATALIO. *El orden conservador*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1986.

BORRA, GUIDO. *Pampa: Damma lirico in tre atti*. Buenos Aires: Ed. Jorge A. Kern, 1897.

GINZBURG, CARLO. *El queso y los gusanos: El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Ediciones Península, 2008.

LAERA, ALEJANDRA. "Metamorfosis de un héroe popular argentino: Las mil caras de Juan Moreira". Gutiérrez, Eduardo. *Juan Moreira*. Barcelona: Sol 90, 2001.

LUDMER, JOSEFINA. [A] "Los territorios que vendrán". *Biblioteca de México*, 21, may.-jun. 1994.

LUDMER, JOSEFINA. [B] *El cuerpo del delito: un manual*. Buenos Aires: Perfil Libros, 1999.

PLESCH, MELANIE. "La lógica sonora de la generación del 80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino". *Los caminos de la música (Europa-Argentina)*. Jujuy: Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy, 2008.

PRIETO, ADOLFO. *El discurso criollista en la formación de la argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.

ANA PAULA MARTÍN

VENIARD, JOSÉ MARÍA. [A] *La música nacional argentina*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 1986.

VENIARD, JOSÉ MARÍA. [B] *Arturo Berutti: un argentino en el mundo de la ópera*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 1988.

De gauchos a compadritos o las masculinidades en la cultura popular argentina

From “Gauchos” to “Compadritos”
or Masculinities in Argentine Popular Culture

Mariano Oliveto

Universidad Nacional de La Pampa
marianojoliveto@gmail.com

Resumen

Al igual que la gauchesca, el tango también brindó sus símbolos de virilidad al relato de la identidad nacional. Pero no todos los gauchos y no todos los guapos tuvieron las mismas características como varón. No caben dudas, ambos formaron parte de los modelos del macho argentino, pero en ocasiones se vieron asediados por contradicciones y discrepancias, a veces por fisuras o líneas de fuga en el tipo de hombría que representaban. En nuestra literatura hay gauchos recios e inclementes, y también tenemos gauchos que lloran y se lamentan. Algo similar sucede en el tango: hay guapos duros y violentos, y guapos sentimentales y plañideros. Ambos géneros parecen compartir modos o formas de masculinidad, lo cual nos llevó a formular la hipótesis que nos guía en este trabajo, que consiste en que los modelos de masculinidad que se configuran en el tango provienen, al menos parcialmente, de la literatura gauchesca. Analizaremos entonces las filiaciones que existen entre gauchos y compadritos a fin de establecer una conexión que permita explicar el pasaje de las masculinidades entre la gauchesca y el tango. Como se sabe, este último género, en sus orígenes, expresaba, por un lado, el culto al coraje y, por el otro, una obscenidad prostibularia. Con el advenimiento del tango-canción a mediados de la década de 1910, el tango reformula los códigos de la masculinidad rea a partir de un corpus significativo de piezas que se alejan de la insensibilidad y la rudeza del guapo finisecular. El trabajo se propone como una aproximación a los modos en que las masculinidades del tango son tributarias,

en buena medida, de las que se encuentran ya inscriptas en el género gauchesco.

PALABRAS CLAVE: literatura gauchesca, tango, masculinidad, género.

Abstract

Just as “gauchesca” literature, tango also provided its virility symbols to the national identity relate. But not all “gauchos” nor the “guapos” had the same male characteristics. There is no doubt that they were both part of the Argentinian “macho” model, but in several occasions they were besieged by contradictions and discrepancies due to some sort of leaks from the kind of manhood they represented. In our literature there are rough and merciless “gauchos”, as there are also “gauchos” who cry and grieve. Something similar occurs in tango: there are tough and violent “guapos” as there are others who are sentimental and mournful. Both genres seem to share types or ways of masculinity, which lead us to the hypothesis that guides us through this work about the fact that models of masculinity in tango come, at least partially, from “gauchesca” literature. We will analyze the affiliations between “gauchos” and “compadritos” in order to establish a connection that explains the passage of masculinities between “gauchesca” literature and tango. It is well known that in its origins tango expressed, on the one hand some sort of cult to courage, and on the other hand prostitute obscenity. With the birth of tango-song in the middle of the 1910’s, tango rephrases the codes of tough masculinity from a significant corpus of pieces that moves away from the insensitivity and rudeness of the “guapo” of the end of the century. This work proposes an approximation on the way tango masculinities greatly contribute to the ones already registered in the “gauchesco” genre.

KEYWORDS: gauchesca literature, tango, masculinity, gender.

Masculinidades del tango y la gauchesca

Al igual que la gauchesca, el tango también brindó sus símbolos de virilidad al relato de la identidad nacional. Pero no todos los gauchos y no todos los guapos tuvieron las mismas características

como varón. No caben dudas, ambos formaron parte de los modelos del macho argentino, pero en ocasiones se vieron asediados por contradicciones y discrepancias, a veces por fisuras o líneas de fuga en el tipo de hombría que representaban, configurando nuevos modelos dentro de cada género.

Nuestra hipótesis señala que los tipos de masculinidad que se configuran en el tango se encuentran ya inscriptos, al menos parcialmente, en el género gauchesco. En nuestra literatura hay gauchos recios e inclementes, y también tenemos aquellos que lloran y se lamentan. Algo similar sucede en el tango: hay guapos duros y violentos, así como sentimentales y plañideros.

Como se sabe, los tonos que definen al género gauchesco son el del desafío y el del lamento [Ludmer]. Ambos parecen corresponderse con determinados modelos de masculinidad gaucha. El desafío encarna en el gaucho corajudo y violento, aquel que lucha en la guerra y no se amedrenta frente al enemigo, degüella y/o tortura a sus oponentes políticos, y además –y esto es lo que finalmente nos interesa– nunca llora. Se trata del gaucho que predomina en el género. Como veremos a continuación, en los poemas de Bartolomé Hidalgo, los gauchos, ocupados en el proceso revolucionario, no lloran; tampoco lo hacen en la obra de Hilario Ascasubi, entretenidos en desafiar, pelear y torturar en el seno de la Guerra Grande (1839-1853) o bien en los enfrentamientos y tensiones durante los años de Confederación urquicista (1853-1861). En todo caso, el llanto es cosa de mujeres y de cobardes, pero no de hombres que se precien de tales.

En “La refalosa” de Ascasubi convergen y se recortan con claridad dos modelos de masculinidad opuestos. Por un lado

tenemos al gaucho federal que desafía y narra los modos del suplicio; y por el otro, se encuentra el torturado que padece y llora: “Cuando algunos en camisa / se empiezan a revolcar, / y a llorar, / que es lo que más nos divierte” [Ascasubi: 70]. Las lágrimas del ajusticiado son motivo de risa y diversión para los otros gauchos, y es en esa humillación adonde se cifra la masculinidad dominante, porque es una forma cruel de la diferencia, de marcar una línea divisoria entre ellos, los torturadores machos, y los “hombres flojos”, a los que, feminizados, se los complace con besos: “y entre nosotros no es mengua / el besarlo, / para medio contentarlo” [71]. Estos besos entre hombres no comprometen la masculinidad de los torturadores¹ porque forman parte de la trama del suplicio, que además del sufrimiento físico consiste en socavar la hombría del condenado².

El tono del lamento encuentra su fundamento en la “patria dividida, (la) miseria, (el) robo, el nombre del paisano, y en seguida, (en) la diferencia social ante la ley” [Ludmer: 130]. Es decir, se trata de un lamento que tiene una naturaleza de tipo político. En el contexto revolucionario, el lamento expresado en los diálogos de Hidalgo tenía que ver con la ruptura del pacto jacobino, con la diferencia ante la ley que implicaba haber quebrado el principio roussoniano de igualdad. Sin embargo, pese a las tribulaciones de Chano, en Hidalgo los gauchos no lloran, a lo sumo expresan el sufrimiento en el “pobre corazón” que padece “dolor”, en el andar “triste y sin reposo” del gaucho patriota, en su “ronca voz” [AA.VV.:

¹ Salessi analiza en particular esta cuestión [62].

² Esto también sucede en *El matadero*, de Esteban Echeverría.

12]. Uno de los pocos momentos en que asoman lágrimas en la poesía de Hidalgo es en el diálogo “Relación”; allí podemos leer: “Mire que a muchos patriotas / las lágrimas les saltaron” [27]. Se refiere a la emoción que sienten los asistentes a las fiestas mayas ante el sentido discurso inflamado de patriotismo de un escolar. Por lo tanto, se trata de una emoción política que además es compartida por todos los presentes. No es una emoción individual, como la que puede experimentar Martín Fierro. El personaje de Hernández siente una pena “estrordinaria” que es personal e íntima: perdió a su mujer, a sus hijos, sus pertenencias; la muerte de Cruz lo atañe solo a él, es decir que no estamos frente a una muerte que se produce en batalla o en defensa de alguna dignidad o bandera. Cuando, por ejemplo, Fierro mata al indio en el tercer canto de la *Ida*, no lo hace como acto patriótico –aunque no puede dejar de sentir “la obra santa” [Hernández: 146] que eso significa–, sino por mera supervivencia: “De la indiada disparé, / Pues si me alcanza me mata, / Y al fin me les escapé / Con el hilo de una pata” [146].

Estas penas, como hemos dicho, son íntimas pero no significa que no guarden ninguna relación con lo político, sino todo lo contrario: los males de Fierro se inician en las persecuciones que el Estado lleva adelante sobre el pueblo gaucha. Por eso, como dice Ludmer, “en *Martín Fierro* desafío, guerra, lágrimas y lamentos están juntos, alternando y encadenándose en una sintaxis específica” [190]. Si en Hidalgo, desafío y lamento están claramente diferenciados, circunscripto el primero en los cielitos y el segundo en los diálogos, en el poema de Hernández esos tonos además de aparecer juntos, el lamento se interioriza sin por ello perder el atributo político. En todo caso, lo que nos interesa es que por primera vez, y en varios momentos a lo largo de la obra, el gaucha

llora con mayor libertad, por cuestiones que lo colocan en el centro de la tristeza: “¡Quién no sentirá lo mismo / Cuando así padece tanto! / *Puedo asegurar que el llanto / Como una mujer largué* / ¡Ay, mi Dios- si me quedé / más triste que Jueves Santo!” [Hernández: 437, destacado nuestro]. Si bien admite que llora, la norma que indica que se trata de algo impropio del hombre queda explicitada en la comparación. De hecho, pese a las sensibilidades de Fierro, el recato por momentos lo embarga, y reconoce que no solo el llanto, sino cualquier otra manifestación emotiva, es cosa de mujeres; en todo caso, si se incurre en esa “debilidad”, lo mejor es hacerlo en secreto:

La junción de los abrazos / De los llantos y los besos / Se deja pa las mujeres / Como que entienden el juego. / Pero el hombre que compriende / Que todos hacen lo mismo, / En público canta y baila / Abraza y llora en secreto [260].

Estas citas muestran la coexistencia de distintas normas de masculinidad que se definen en la proximidad o lejanía que el gaucho establece en relación con el mundo de los sentimientos y emociones. En el personaje de Hernández convergen dos modalidades de masculinidad que habían estado separadas hasta entonces en el género: el hombre recio, corajudo y violento que, no obstante, puede llorar si la “ocasión tan ruda” así lo amerita: “Ningún consuelo penetra / Detrás de aquellas murallas / El varón de más agallas, / Aunque más duro que un perno, / Metido en aquel infierno / Sufre, gime, llora y calla” [269]. Con Hernández muere y nace algo porque si, por un lado, concluye la gauchesca definitivamente, en ese gesto final, por el otro, emerge un nuevo tipo de gaucho, mucho más sensible en comparación con los que lo

antecedieron en el género, y que en cierta manera prefigura al compadrito plañidero del tango-canción.

Los guapos en el tango

Antes del estreno de la pieza considerada fundacional del tango-canción, “Mi noche triste”, los tangos primitivos diseñaron un modelo de masculinidad que oscilaba entre el culto al coraje y la obscenidad prostibularia. Durante sus años montevideanos (1914-1917), Pascual Contursi (1888-1932) compuso una serie de tangos – entre los que se cuenta “Mi noche triste”– que repetían el por entonces novedoso tópico del hombre que, abandonado por la mujer –“percanta que me amuraste”–, canta su tristeza, se lamenta y llora, *como una mujer*. En 1914, Contursi escribió *De vuelta al bulín*, en el que dice:

Te busqué por todo el cuarto, / imaginándome, mi vida /
que estuvieras escondida / para darme un alegrón / pero vi
que del ropero / la ropa ya habías quitado / y al ver que la
habías llevado / *lagrimeó mi corazón* [Gobello: 30,
destacado nuestro].

En ese mismo año, también compuso *Ivette* (1914), que trata sobre un bacán que recuerda a “la china que lo dejó”. Para que no le falte el “buyón” (alimento, comida), el enamorado roba y termina en la cárcel, desde donde le compone “lindos versitos nacidos del corazón” [Gobello: 35]. Pese a los sacrificios y la entrega, como hemos dicho, la mujer lo deja por otro, y “recordando sus amores el pobre bacán *lloró*” [36, destacado nuestro]. *¡Qué querés con esa cara!*, compuesto en 1915, repite el motivo: “te fuiste sin

comprender / que *me dejabas llorando*, / que era triste mi destino” [42, destacado nuestro].

Los tangos montevideanos de Contursi reformulan los códigos de la masculinidad real, y a partir de la década de 1920, un corpus significativo de piezas siguen esta huella y se alejan de la sangre fría y la rudeza del guapo finisecular, y en consecuencia habilita una forma de hombría en la que *no es mengua* el llorar y lamentarse, como tampoco lo había sido para Martín Fierro. *Malevaje* (1928) es uno de los tangos paradigmáticos en este sentido. La canción fue interpretada, entre otros, por Carlos Gardel y narra el problemático flechazo amoroso de un guapo. El enamoramiento le trae una suerte de desgracia de género porque desnaturaliza su masculinidad y lo convierte en un “otro” del cual el propio guapo se espanta. Junto con el amor ha anidado la cobardía en su corazón: “decí por Dios que me has dao” [Gobello: 143], le suplica a la mujer, porque hasta el malevaje lo mira extrañado por su falta de valor. Su “pasado malevo y feroz” [143] se ha transformado, ha cambiado de signo: rehúye enfrentamientos, tiene miedo de morir, piensa en ir a misa e “hincarse a rezar”, menester asociado principalmente con la mujer, y ya no goza del “ansia ´e guapear”. El amor le ha quitado el atributo central del guapo, y que define su hombría en buena medida: el coraje. Estos desplazamientos culminan en el llanto: “Si yo que nunca aflojé / De noche angustiao / Me encierro a llorar” [143].

En el repertorio gardeliano hay una pieza titulada “Sentimiento gaucho” (1924). Pese a su título, la letra no remite al mundo gauchesco, sino por el contrario la acción transcurre en un “viejo almacén” de la calle Paseo Colón de la ciudad de Buenos

Aires. Allí, un parroquiano se encuentra con un borracho que le cuenta su triste historia de desamor y traición. De este tango, nos interesa particularmente un verso: “sabe que es condición de varón el sufrir” [82], el cual nos recuerda a aquellos del *Martín Fierro* en los que Cruz dice: “Amigazo, pa sufrir / han nacido los varones” [Hernández: 180]. El sufrimiento, las lágrimas y el llanto son también del gaucho, y transitivamente del guapo, del macho urbano. Pareciera que no hay nada de malo en que el hombre lllore, sobre todo si el llanto proviene de penas de amor (heterosexual). El guapo sentimental del tango, al mismo tiempo que “traiciona las concepciones burguesas de la masculinidad” [Savigliano: 86], amplía la dimensión de la subjetividad masculina, con el consabido riesgo de feminizarse o bien de que la virilidad se deslice hacia zonas ambiguas y sospechosas. Sin embargo, dentro del corpus de tangos-canción que cantaba Gardel, este tipo de masculinidad convive con aquella, opuesta, en la que las lágrimas no se permiten porque son consideradas un signo de afeminamiento. Todo parecería indicar entonces que en la cultura popular rioplatense de las primeras décadas del siglo XX habría existido la convivencia de al menos dos normas o modelos de masculinidad divergentes, como también sucede en el poema de Hernández.

Bibliografía

ASCASUBI, HILARIO. “La refalosa”. AA. VV. *Poesía gauchesca*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977: 69-72.

AA.VV. *Poesía gauchesca*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.

BORGES, JORGE LUIS. *El Martín Fierro*. Buenos Aires: Emecé, 2005.

CONNELL, R. W. *Masculinidades*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

GARRAMUÑO, FLORENCIA. *Modernidades primitivas: Tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

GOBELLO, JOSÉ, comp. *Letras de tango*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura, 2010.

HERNÁNDEZ, JOSÉ. *Obras completas; Volumen 4: Obra literaria*. Villa María: Eduvim, 2018.

LUDMER, JOSEFINA. *El género gauchesco: Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil Libros, 2000.

SALESSI, JORGE. *Médicos, maleantes y maricas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.

SAVIGLIANO, MARTA ELENA. "Malevos llorones y percantas retobadas: El tango como espectáculo de razas, clases e imperialismo". *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, XIX, 1993-1994: 79-104.

La construcción del paisaje entrerriano en *Un viaje al país de los matreros*, de Fray Mocho

The Construction of the Entre Ríos Landscape in
Un viaje al país de los matreros, by Fray Mocho

Dana Rodríguez

Universidad Autónoma de Entre Ríos
danarodriguez_2402@hotmail.com

Resumen

José S. Álvarez, nacido en 1858 en Gualeguaychú, es uno de los escritores entrerrianos del siglo XIX que supo ganarse un lugar en el canon de la literatura nacional. Hombre caracterizado por una prosa inigualable, supo plasmar las costumbres de una sociedad resaltando el habla popular y construyendo a partir del discurso literario los paisajes de su provincia. En 1897 publica *Un viaje al país de los matreros*, libro donde retoma la tradición del viaje en la literatura argentina y mixtura, al mismo tiempo, su faceta de periodista. La idea central de este trabajo es puntualizar el modo en que Fray Mocho construye dos paisajes totalmente antagónicos dentro de la provincia de Entre Ríos, uno idílico y otro indómito, haciendo hincapié específicamente en los procedimientos de literaturización y el uso especial del lenguaje. Por otra parte, también se abordará cómo la dicotomía sarmientina, civilización y barbarie, se relaciona estrechamente con la percepción que se tiene de los paisajes y de los habitantes entrerrianos en el siglo XIX.

PALABRAS CLAVE: paisaje, viaje, civilización, barbarie.

Abstract

José S. Álvarez, born in 1858 in Gualeguaychú, is one of the nineteenth-century writers from Entre Ríos who was able to earn a place in the canon of national literature. A man characterized by an incomparable prose, he knew how to capture the customs of a society by highlighting popular speech and

constructing the landscapes of his province from literary discourse. In 1897 he published *Un viaje al país de los matreros*, a book in which he took up the tradition of travel in Argentine literature and mixed, at the same time, his facet as a journalist. The central idea of this work is to point out the way in which Fray Mocho constructs two totally antagonistic landscapes within the province of Entre Ríos, one idyllic and the other untamed, emphasizing specifically the procedures of literaturization and the special use of language. On the other hand, it will also address how the Sarmientina dichotomy, civilization and barbarism, is closely related to the perception of the landscapes and inhabitants of Entre Ríos in the nineteenth century.

KEYWORDS: landscape, travel, civilization, barbarism.

El siguiente trabajo tiene el objetivo de analizar cómo se construye el paisaje entrerriano en *Un viaje al país de los matreros*, libro de José Sixto Álvarez. El mismo, publicado en 1897, plasma el color local de los paisajes entrerrianos y, a su vez, representa las costumbres típicas de la provincia. Al decir de Pedro Daniels, esta publicación junto con *En el Mar Austral* son los dos libros más logrados de Fray Mocho, ya que con estos enriquece la geografía literaria del país.

Antes de comenzar con el abordaje propiamente dicho, es necesario destacar que cuando hablamos de paisaje hacemos referencia a: “Todo lo que vemos, o lo que nuestra visión alcanza [...]. Este puede definirse como el dominio de lo visible, lo que la vista abarca” [Santos: 59]. Al decir de Milton Santos, el paisaje es subjetivo y no solo refiere a lo meramente observable sino que también se amplía al resto de los sentidos (tacto, gusto, oído y olfato). Continuando con esta línea, Fernando Aliata y Graciela Silvestri manifiestan que históricamente el paisaje nace de miradas, se representa y construye a partir de la percepción y lleva consigo

una fuerte carga estética. En este sentido, el paisaje que observamos en *Un viaje al país de los matreros* es la apreciación que el narrador tiene sobre este y lo que él nos quiere mostrar. De hecho, en algunas oportunidades, leeremos aclaraciones del tipo “según lo observé” [Fray Mocho, 1953] haciendo alusión a que lo relatado es su mirada, una visión meramente subjetiva. Respecto a esto, Marta Spagnuolo en su ensayo *Fray Mocho, el estilo matrero* (1994) expone que el descriptor, es decir, el narrador “se vale sólo de los datos que alcanzan a registrar sus sentidos” [92].

Un viaje al país de los matreros está compuesto por veintidós capítulos que recrean y describen dos zonas diferentes de la provincia de Entre Ríos; una inhóspita y salvaje, denominada *tierras bajas*, otra más hospitalaria y acogedora, nombrada *tierras altas*. Se trata de dos paisajes que evidencian diferencias bien marcadas y que se presentan de la siguiente manera:

A medida que uno sube de las tierras bajas a las altas, la vida del hombre cambia, como cambia la naturaleza que le rodea: las pajas desaparecen bajo el manto tupido de la gramilla; los ceibos y los sauces son substituidos por el espinillo y el ñandubay; los ranchos no son ya miserables chozas quinchadas, sino construcciones de paja y barro que resguardan de la intemperie [Fray Mocho: 17].

En la cita expuesta podemos observar que los elementos que componen la naturaleza de los dos lugares presentan características opuestas, no solo cambia la vegetación y las viviendas, también los habitantes que moran dichas tierras son diferentes. Mientras que en las altas se encuentran “los hombres de responsabilidad”, en la otra están “los desheredados, los que recién

llegan a la tierra de promisión” [Fray Mocho: 18]. Por su parte, Spagnuolo manifiesta que esta distinción no es solo topológica sino que las tierras bajas tienen un plano de denuncia, mientras que las altas refieren a la nostalgia. En este sentido, observamos que lo que denuncia el narrador respecto a las tierras bajas es cómo estas repercuten en los hombres que las ocupan, embruteciéndolos y despojándolos de toda sensibilidad y humanización; el hombre se mimetiza con el paisaje, se vuelve agresivo y hostil. En cuanto al plano de nostalgia que generan las tierras altas, vemos cierta melancolía cuando se rememora al gaucho como un ser íntegro que supo defender con orgullo y valentía su Nación y que vive en un lugar donde todo es pacífico y armonioso. En relación con lo expuesto, apreciamos lo antes mencionado en el capítulo V– “Macachines”– cuando el narrador expresa que “en las tierras bajas, no había hospitalidad ni familia, [...] el hombre era una fiera, [...] el aislamiento, indudablemente, embrutece” [Fray Mocho: 33]; por otra parte, expone que en las tierras altas “vi de cuerpo entero al gaucho de mi tierra, noble y generoso, al que ha hecho la patria con su esfuerzo altivo” [34].

El *Viaje*¹ comienza el recorrido por las tierras bajas, los escenarios escogidos para situar la narración son los pajonales entrerrianos, lugares típicos del Delta de Entre Ríos que se caracterizan por ser áreas húmedas y silvestres. En el primer apartado, “Pinceladas”, el narrador expresa que ellos son los encargados de adornar las costas que bordean el Río Paraná; los va

¹ Utilizaremos dicha expresión para referirnos al texto de José S. Álvarez.

a caracterizar como “impenetrables que quiebran la fuerza del oleaje y defienden del embate continuo la tierra invasora” [15].

El río cobra un protagonismo central en la narración, es imponente, majestuoso, curioso, impetuoso y original. Es el encargado de nutrir la tierra que habitan los matrereros, pero también el causante de despojarlos de todo si se embravece:

¡Qué curioso y qué original es este gran río que lucha desesperado por ensanchar sus dominios! ¡Cómo se defiende la tierra de sus ataques y cómo avanza, tenaz y cautelosa, aprovechando la menor flaqueza de su adversario y con qué orgullo tremola, como un pendón de triunfo, la florescencia vistosa y fragante de la vegetación que alimenta! [16]

El paisaje aquí es agreste y reina en él una naturaleza indomable que da abrigo a los hombres que “se refugian en las islas buscando que la naturaleza los defienda y los ampare” [46]. La flora y la fauna, silvestres también, acompañan y recrean una atmósfera que no es para nada calma. Siriríes, chajás, garzas y diferentes tipos de aves van a poblar y a romper la serenidad de quienes la recorren y la habitan.

Por su parte, el paisaje de las tierras altas remite a la llanura y al campo. Son representadas como silenciosas y tranquilas, solo se turban y rompen con la quietud apacible “el silbido penetrante de una perdiz [...]; o las notas dulces y melancólicas de una lechuza” [56]. Las tierras en este sitio no tienen división, el alambrado no existe, “el campo es libre” [28]; los hombres que las habitan también. Los árboles que conforman la

vegetación poseen un color imponente y se agitan “con suavidad, como inmensos abanicos verdes, movidos por manos invisibles” [85]. El aire que se respira es fresco y estimulante, convida a la reflexión, a la meditación, a la contemplación. En ese lugar hay animales domésticos, personas que se enamoran, familias, casas de paja y barro. El mate se comparte, los perros se arriman junto a sus dueños al fogón y la lluvia invita a comer pororó bien caliente y a cocinar tortas fritas. Según la mirada del narrador, esta tierra “convida al amor, desde la llanura al monte, desde la flor al ave y desde el día esplendoroso a la noche quieta, apacible y luminosa” [60].

A partir de lo analizado, podemos inferir que Fray Mocho en su *Viaje* construye dos paisajes totalmente antagónicos de Entre Ríos. Por un lado, uno salvaje e indómito, tierra de vagos y matreros; por el otro, uno más idílico, donde todo es cálido y pacífico. En este sentido, podemos repensar la dicotomía sarmientina de civilización y barbarie. Para ello, es importante señalar que aquí, la civilización –que para Sarmiento solo residía en la ciudad– se presenta en el campo; vemos que en este también hay leyes que organizan y establecen un orden como sucede en el ámbito urbano. Por otro lado, también a diferencia de Sarmiento para quien todos los gauchos son bárbaros, Fray Mocho distingue entre gauchos civilizados y gauchos no civilizados. Para este último, la civilización está en las tierras altas, lugar que habitan gauchos nobles y defensores de la patria; por su parte, la barbarie se encuentra en las tierras bajas, donde los hombres no son hombres sino “fieras” que no tienen nombre y que “viven de la fuerza de sus puños” [70]. El salvajismo que traen consigo se propaga más en este

lugar, pues es en los pajonales donde pierden la idea de una vida civilizada.

Para la configuración de ambos paisajes, Fray Mocho recurre al uso de descripciones minuciosas que representan a modo de cuadro la fisonomía del lugar. El narrador es el encargado de reproducir lo que ve y lo que escucha, realizando de este modo un retrato por medio de las palabras. Por él conocemos los paisajes rurales entrerrianos y los habitantes de dichos lugares, que a su vez forman grandes siluetas y exaltan las escenas. Lo visual está presente en todo momento, de hecho el nombre del primer apartado, “Pinceladas”, se asocia estrechamente a este lenguaje; por otra parte, en el final del *Viaje* y una vez concluida su experiencia, el narrador esboza:

Y, terminada la quejumbrosa relación me despedí de ño Ciriaco, que volvió a sus pajonales y a su vida asendereada mientras yo, subiendo a mi carruaje, volvía la espalda a la región maravillosa que, *como un cinematógrafo, había desplegado ante mi vista los cuadros más hermosos de su vida apacible y misteriosa* [113; el destacado es nuestro].

Observamos que el narrador se compara con un cinematógrafo que proyecta imágenes en movimiento y que muestra a través de su narración. En este sentido, Raquel Gurevich manifiesta que para referirnos a escenas paisajísticas es necesario plantear vinculaciones comunicacionales entre las palabras y la visualización, hay que “dotar de imágenes a las palabras, y de palabras a las imágenes” [29]. Ambos elementos se fusionan en el *Viaje* y logran no solo retratar por medio de las descripciones la

naturaleza, sino también llenarla de protagonismo, enriqueciendo y complementando la narración.

Algo que resulta interesante destacar en este texto es la literaturización que realiza Fray Mocho en cuanto a la construcción del paisaje. Podríamos decir, retomando a Silvestri, que lo que Álvarez elabora es un *viaje pintoresco* dado que “intenta un equilibrio entre el *decir* y el *ver*” [Silvestri: 469]. Según la autora, este tipo de viaje es la forma más frecuente en la que se presenta a Sudamérica en el siglo XIX, y coincidiendo con lo expuesto por Gurevich manifiesta que “en los llamados *vijajes pintorescos*, las imágenes gráficas son tan importantes como las palabras” [Silvestri: 469]. Como ya mencionamos, la descripción juega un papel fundamental, pues es a partir de esta acción que se construye una imagen mental y visual que surge desde el discurso literario. En esta construcción hay una evocación que deriva en un tono poético, asociado al uso especial que adquiere el lenguaje. Las descripciones son abundantes y ayudan a recrear la construcción del paisaje.

En este sentido, podemos notar en Álvarez una fuerte presencia de la génesis romántica que la generación del 37 ya había plasmado en sus textos. Echeverría pronuncia en *La cautiva*:

Era la tarde, y la hora / en que el sol la cresta dora / de los Andes. El desierto / inconmensurable, abierto / y misterioso a sus pies / se extiende, triste el semblante, / solitario y taciturno / como el mar [Echeverría: 5].

Fray Mocho, por su parte, enuncia en su texto “Era una noche de luna, quieta, apacible y templada, en que hasta la brisa pasaba en silencio como si temiera turbar aquella calma imponente

del campo desierto” [Fray Mocho: 34]. Claramente no se puede establecer una analogía directa ya que los autores no solo pertenecen a distintas generaciones, sino que también trabajan con dos tipos de géneros diferentes; sin embargo, y salvando las distancias de época, se puede observar cierto influjo romántico en las páginas del *Viaje*. Echeverría es el primero en crear una programática del paisaje en *La cautiva* (1837), poema donde la pampa y el desierto se convierten en protagonistas y se immortalizan; por lo tanto, no sería extraño que Álvarez lo evoque para recrear y llenar de protagonismo al paisaje entrerriano.

Para concluir, podemos establecer que Fray Mocho realiza desde su mirada una construcción subjetiva del viaje y del paisaje que a través de su narrador desea mostrar a los lectores. A partir de perspectivas disímiles bien marcadas establecerá dos espacios totalmente diferentes de Entre Ríos, cargados de connotaciones y sensaciones que diferirán una de la otra. Muestra a modo de estampas diferentes zonas bien específicas de la provincia, destacando la flora y la fauna y, al mismo tiempo, dejando en evidencia las condiciones en las que viven los habitantes que moran dichos espacios.

Bibliografía

ALIATA, FERNANDO; SILVESTRI, GRACIELA. *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*. Buenos Aires: C. E. A. L., 1994.

DANIELS, PEDRO. “Advertencia”. Fray Mocho. *Un viaje al país de los matreros*. Buenos Aires: Hemisferio, 1953.

EICHEVERRÍA, ESTEBAN. *La cautiva*. Buenos Aires: Gradifco, 2010.

FRAY MOCHO [José. S. Álvarez]. *Un viaje al país de los matreros*. Buenos Aires: Hemisferio, 1953.

GUREVICH, RAQUEL. "Geografías para leer, mirar y viajar: La noción de paisaje en análisis y experiencias". *La opacidad del paisaje: Formas, imágenes y tiempos educativos*. Porto Alegre: Imprensa Livre, 2013.

MELLA, AMALIA. "La escritura de lo inmediato". Rubione, Alfredo, dir. *La crisis de las formas*. Vol. 5 de la *Historia crítica de la literatura argentina*. Dir. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2006.

PRIETO, MARTÍN. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2006.

SANTOS, MILTON. "Paisaje y espacio". *Metamorfosis del espacio habitado: La renovación de una disciplina amenazada*. San Pablo: Hucitec, 1988.

SILVESTRI, GRACIELA. "Cuadros de la naturaleza: La retórica del viaje en el fin del siglo argentino (1878-1904)". Rubione, Alfredo, dir. *La crisis de las formas*. Vol. 5 de la *Historia crítica de la literatura argentina*. Dir. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2006.

SPAGNUOLO, MARTA. *Fray Mocho, el estilo matrero*. Paraná: Editorial de Entre Ríos, 1994.

Diálogos transfronterizos: los caballos como materia de la conversación

Cross-border dialogues: horses as a topic of conversation

María Laura Romano

Universidad de Buenos Aires
goriotlr@hotmail.com

Resumen

Suele considerarse que la literatura gauchesca de Rio Grande do Sul emergió en la década de 1870 con la publicación de la primera novela de temática gaucha, *O Vaqueano*, de Apolinário Porto-Alegre. Sin embargo, en el contexto de la Revolução Farroupilha, apareció en 1833, en un periódico liberal de Porto Alegre, un diálogo gauchesco. En relación con el corpus de la gauchesca riograndense, este diálogo compone una cápsula literaria desgajada de toda serie, puesto que no parece haber otros textos de la misma naturaleza. Ahora bien, su presencia aislada reclama lazos con la poesía gauchesca del Río de la Plata, que desde la década de 1820 se desplegaba, además de en la forma del cielito, en la conversación romanceada. El marco de inscripción del diálogo brasileño disloca así las fronteras lingüísticas y se amalgama en un espacio cultural regional que desborda los límites entre las naciones que se iban perfilando. La propuesta de la ponencia es, entonces, leer el texto de 1833 en vínculo con los diálogos de Hidalgo (no por ser el único escritor del Río de la Plata que cultivó esa forma, sino por ser el primero).

PALABRAS CLAVE: siglo XIX, literatura gauchesca, Río de La Plata, Rio Grande do Sul, Bartolomé Hidalgo.

Abstract

It is usually considered that the *gauchesca* literature of Rio Grande do Sul emerged in the 1870s with the publication of the first gaucho-themed novel, *O Vaqueano*, by Apolinário Porto-Alegre. However, in the context of the Revolução

Farroupilha, a *gauchesco* dialogue appeared in 1833, in a liberal newspaper in Porto Alegre. In relation to the corpus of Rio Grande's *gauchesca* literature, this dialogue composes a literary capsule detached from any series, since there do not seem to be other texts of the same nature. Now, its isolated presence calls for links with the *gauchesca* poetry of the Río de la Plata, which since the 1820s was deployed, in addition to the form of the *cielito*, in romanticized conversation. The inscription framework of the Brazilian dialogue thus dislocates the linguistic borders and amalgamates into a regional cultural space that overflows the limits between the nations that were emerging. The proposal of the paper is, then, to read the 1833 text in connection with Hidalgo's dialogues (not because he was the only writer from the Río de la Plata who cultivated that form, but because he was the first).

KEYWORDS: 19th century, *gauchesca* literatura, Río de La Plata, Rio Grande do Sul, Bartolomé Hidalgo.

En el “Nuevo diálogo patriótico” de 1821, cuando [Hidalgo] comenta la respuesta rioplatense a las pretensiones restauradoras de Fernando VII, produce esta exclamación maravillada:

*¡Ah gauchos escribinistas
en el papel de un cigarro!*

Hidalgo pone en boca de Contreras una frase que aún resulta enigmática, y que parece expresar la fascinación exterior del iletrado ante las destrezas manuales y caligráficas de la letra.

Escribir en el papel de un cigarro sería, desde esta perspectiva, el extremo de virtuosismo en la posesión de un don del que Contreras está privado: dejar en lo pequeño el trazo (el trasunto) de lo grande.

¿No parece una fórmula feliz de todo el género?

Microcrítica: Lecturas argentinas (cuestiones de detalle) (1996), Julio Schvartzman.

Suele considerarse que la literatura gauchesca de Rio Grande do Sul surgió en la década de 1870 con la publicación de la primera novela de temática gaucha, *O Vaqueano*. Sin embargo, dos años antes del comienzo de la *Revolução Farrroupilha*, en 1833, apareció en un periódico liberal de Porto Alegre, un diálogo gauchesco. En relación con el corpus de la gauchesca riograndense, este diálogo compone una cápsula literaria desgajada de toda serie, puesto que no parece haber otros textos de la misma naturaleza. Intrigante existencia que se sumió en la nada en cuanto a sucesión inmediata de su misma especie. Sin embargo, la presencia aislada de esta conversación reclama lazos con la poesía gauchesca del Río de la Plata, que desde la década de 1820 se desplegaba, además de en la forma del cielito, en la conversación romanceada. El marco de inscripción del diálogo brasileño disloca así las fronteras lingüísticas y amalgama un espacio cultural regional que desborda los límites entre las naciones que se iban perfilando en las primeras décadas del siglo XIX.

Josefina Ludmer afirma que la materia fundante del género gauchesco es la guerra [30], un evento extraordinario que hace estallar la cotidianeidad. No obstante, a través de las referencias a situaciones y objetos de la vida diaria del paisano, se construye la escena oral, un elemento *sine qua non* de la convención del género, ya que es el que permite leer, también según Ludmer, toda la composición como “voz oída” [17]. Teniendo en cuenta esto, me gustaría proponer una lectura del diálogo brasileño en conjunto con los diálogos de Hidalgo, que se centre en los elementos de la cotidianeidad gaucha que aparecen en ellos. Sucede que, previamente al tratamiento en la conversación de los asuntos políticos del día, los gauchos hacen un *rodeo*: están las preguntas de rigor, el tiempo para la preparación del agua caliente, el “velay un

mate”, y, de manera central, aparecen los caballos, tema sobre el que discurren inexorablemente.

Para pensar lo cotidiano en los diálogos creo que sirve remitirse a la tensión constitutiva del género gauchesco entre las dos vetas literarias que conviven en él. Una ligada al costumbrismo que tiene su centro en el gaucho como tipo social con los hábitos que le son característicos (hábitos lingüísticos, alimentarios, de vestimenta y ocio) y otra vinculada con el compromiso político que asumieron, de manera distinta y en diversos contextos, los escritores gauchescos. Esta tensión se verifica en un arco temporal que es coextensivo al nacimiento y clausura del género: de Hidalgo a Hernández (sobre todo el de la *Vuelta*) pasando por el período de la gauchesca facciosa.

En la gauchesca facciosa, subtipo poético que podría pensarse abocado de manera absoluta a la política, las flexiones costumbristas pujaron, sin embargo, por emerger. Julio Schwartzman repara, por ejemplo, en la viñeta y el epígrafe del periódico de Hilario Ascasubi *El Gaucho Jacinto Cielo*, de 1843: la ilustración de un caballo secundada por una cita del “Diálogo patriótico interesante” (1821) de Hidalgo en la que el protagonista es el cuadrúpedo:

Hoy lo sobé de mañana / Antes de salir el sol / De suerte que está el caballo / Parejo que da temor”. Schwartzman afirma que el costumbrismo es “un componente que pugna por ocupar un lugar dominante en la obra de Ascasubi, y que la lógica de la guerra y, sin duda, su intuición poética, logran contener exitosamente [B, 204-5].

En la gauchesca de Luis Pérez, más que freno al costumbrismo, hay una distribución de tonos, temas y funcionalidades entre los diferentes tipos de impresos a los que apeló el escritor. Como propuse en otro trabajo [Romano], es el suelto el que absorbe la deriva costumbrista, mientras que en el periódico aparece solo como una nota marginal. Así, en el número 39 de *El Gaucho*, se publica la única imagen ilustrativa del papel, fuera está, claro, de la viñeta del gaucho gacetero del cabezal. Se trata de dos jinetes corriendo una carrera. El dibujo acompaña una carta que un compadre le envía a Pancho Lugares, el escritor imaginario de la gaceta. Como permite predecir la ilustración, en ella el paisano le cuenta al gacetero los pormenores de una carrera que ganó con su parejero. La composición no incluye ninguna de las amenazas ni desafíos a los unitarios que eran usuales en los versos del aguerrido escritor rosista; el paisano corresponsal expresa solo gozo y orgullo por el triunfo ecuestre.

A diferencia de otros animales asociados con la gauchesca (pongamos por caso, el toro amenazante de la segunda gaceta de Pérez, *El Torito de los Muchachos*; y el gallo de riña del periódico antiurquicista de Ascasubi, *Aniceto el Gallo*), el caballo parece funcionar como santo y seña que habilita la incorporación de los sucesos diarios de la vida del paisano. Esto no pasa solo en el período de la partidización del género. En Hidalgo sucede también que, ahí donde aparece el caballo, el tema de la guerra (o de su continuación por otros medios: la política) se aplaza momentáneamente y se da lugar a un discurrir literario sobre los asuntos cotidianos, trazos que escapan a la “novedad” por la que inquiere interesado el gaucho que oficia de anfitrión. Justamente es

en ese tramo de rodeo de la conversación donde Ascasubi halló el epígrafe para su periódico:

Contreras

¿Y se vino del tirón?

Chano

Sí, amigo; estaba de valde,
Y le dije a Salvador:
Andá traéme el azulejo,
Apretamelé el cinchón
Porque voy a platicar
Con el paisano Ramón.
Y ya también salí al tranco,
Y cuanto se puso el sol
Cogí el camino y me vine;
Cuando en esto se asustó
El animal, porque el poncho
Las verijas le tocó...
¡Qué sosegarse este diablo!
A bellaquear se agachó
Y conmigo a unos zanjones
Caliente se enderezó.
Viéndome medio atrasado
Puse el corazón en Dios
Y en la viuda, y me tendí;
Y tan lindo atropelló
Este bruto, que las zanjas
Como quiera las salvó.
¡Eh puta el pingo ligero
Bien haya quien lo parió!
Por fin después de este lance

De todo se sosegó,
 Y hoy lo sobé de mañana
 Antes de salir el sol,
 De suerte que está el caballo
 Parejo que da temor [Hidalgo: 112-3].

Si analizamos el fragmento del diálogo de Hidalgo transcrito con el sistema de marcos que propuso Ludmer, en el último verso termina el trazado de la escena oral –el segundo marco que asegura la alianza con la palabra escrita contenida en el umbral del título– y empieza la conversación verdaderamente política. Una vez atravesado el umbral de esa primera parte del intercambio, “la voz del gaucho habla de lo otro, lo político, lo oficial: habla de la vida pública de la patria” [Ludmer: 67]. Pero entre la zona destinada a las menudencias de la vida del paisanaje y aquella que asume el asunto de la política hay porosidades. En el diálogo gauchesco brasileño esto es muy evidente. Lo cotidiano se reinscribe en el campo de la política y se dibuja un pliegue donde el centro es nada menos que el caballo. En torno de él se teje un fecundo universo léxico:

Eu perguntei ao amo que era este FLEXIVELE, e elle me disse que era um Bahiano: [...] já fiquei *trocando a orelha, como cavallo passarinho*, e muito mais me alvorotei quando me disse, que elle aconselhava aos Continentales, que não escolhessem os Patricios pra governar na Sembléa, e que se anda mettendo como piólho por costura pra ver se escolhem elle, e tem fallado mal dos Patricios pelas tripas do diabo — Quem sabe, Compadre, se esse mção será de buena partida? — Que buena partida se é Bahiano, homem!! e amigo do Rei!? — Deus nos livre então dessa

pècèta: vaõ a ver que ha de ser algum *matungo mesquinho dos latigaços, que tem levado* — Assim me disse o amo, que elle agora anda se fasendo todo *matreiro*, e fuá porque o Governador lhe tirou o soldo [*O Recopilador Liberal*, 71, 9 mar. 1833].

En el diálogo hay un sustrato de lenguaje figurado, compuesto de símiles y metáforas ecuestres. El asunto se desplaza, por lo que se habla de caballos aunque no se hable de ellos: “hei de-me pòr de coxilha em coxilha retoçando nesses diabos, como em bagualada”, amenaza uno de los gauchos refiriéndose a los “Caracús”, forma agauchada para referirse a los “caramurus”, los monárquicos restauradores del Brasil regencial de los que los gauchos del diálogo se declaran fervientes enemigos. En esas hablas politizadas que no usan un lenguaje apropiado descansa el quid de la cuestión. Porque en la impropiedad se articula el mayor desafío de la gauchesca: *lo otro* de lo que hablan los paisanos pierde un poco de su otredad (y solemnidad) por asimilación, a veces un poco desfachatada, al mundo rural gaucho. En *Microcrítica*, Schwartzman recupera una imagen del “Nuevo diálogo patriótico” (1821) de Hidalgo, que viene como anillo al dedo para pensar los desacomodos a los que la gauchesca somete el lenguaje y las cosas. Chano y Contreras conversan sobre las pretensiones del rey Fernando VII. Contreras cuenta: “Los diputados vinieron / Y desde el barco mandaron / Toda la papelería / A nombre del rey Fernando” [Hidalgo: 131-2] y refiere con admiración la respuesta terminante de la junta de gobierno. La mención de la papelería del rey da sentido al humilde soporte de escritura que aparece algunos versos más abajo: “¡Ah gauchos escribinistas / en el papel de un cigarro!” [132], celebra el gaucho refiriéndose a los integrantes de la junta. Se

produce así la articulación entre un objeto cotidiano –el papel del cigarro– y una práctica de la más alta diplomacia política –contestar al rey– y se hace lugar a una inadecuación material, que afecta a los propios instrumentos de la escritura, que es otra manera de la transgresión.

Ahora bien, no hay que perder de vista que en el diálogo gauchesco de Brasil hay una diferencia sustancial con los diálogos de Hidalgo en los que es uno de los paisanos –Chano centralmente en la primera composición– el depositario del saber sobre los asuntos de la patria. Por el contrario, el texto brasileño es una conversación de dos donde hay un tercero, el amo, que, si bien no está presente en persona, su gravitación se hace sentir como lector-mediador del periódico del que hablan los paisanos y transmisor de un conocimiento del que ellos carecen. Manduca, el compadre que llega, comienza su relato así:

Estava eu agora no rodeio do Fundo, e chegou de Porto Alegre o Piá, que trazia uma Carta para o amo: elle abriu, e principiou a ler um papel, que se chama o FLEXIVEL: depois que leu esteve-me explicando tudo.

Esta escena patriarcal y didáctica podría resignificar lo que analicé arriba, ya que hace pensar que los símiles o las metáforas ecuestres presentes en todo el diálogo son residuos de un didactismo tutelar, como si las imágenes del ámbito rural en las que los paisanos comprenden a los sujetos y situaciones fueran, no una manera de acercar la política a su mundo, sino el signo de una transmisión de la información de segunda mano, de un contenido degradado que no hace más que señalar la exterioridad de los paisanos del espacio de la deliberación pública. La voz del “amo”

impregna hasta tal punto la conversación que parece que los compadres fueran hablados por ella. Hace emerger en el texto las relaciones jerárquicas a las que los gauchos están sometidos y en las que su propia voz queda subsumida.

Entonces la impropiedad de la que hablé, en la que entra toda la imaginería ecuestre, cambia de signo. En el diálogo brasileño, que los gauchos no tengan el vocabulario *apropiado* para hablar de política no se liga con un componente transgresivo de la gauchesca y un desafío a las jerarquías sociales, sino que constituye un elemento que revela y reproduce la ajenidad y distancia de los sujetos plebeyos del campo de la política y de los ámbitos de ejercicio del poder.

Bibliografía

HIDALGO, BARTOLOMÉ. *Obras completas*. Pról. Antonio Praderio. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 1986.

LUDMER, JOSEFINA. *El género gauchesco: Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil, 2000.

O Recopilador Liberal. Porto Alegre: Typographia de V. F. Andrade, 1833.

ROMANO, MARÍA LAURA. "Espacios escritos: El formato de los periódicos y los sueltos de Luis Pérez (1833)". *Anclajes*, XXI, may.-ago. 2017: 41-57. En línea: <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/article/view/1204>

SCHVARTZMAN, JULIO. [A] *Microcrítica: Lecturas argentinas (cuestiones de detalle)*. Buenos Aires: Biblos, 1996.

SCHVARTZMAN, JULIO. [B] *Letras gauchas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.

El trabajador urbano en las novelas de Ángel Julio Blanco, escritas en la década de 1850

The urban worker in Ángel Julio Blanco's novels,
written in the 1850s

María Carolina Sánchez

Universidad Nacional de Tucumán
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
caro_mcs@yahoo.com.ar

Resumen

Durante el período de la Organización Nacional, una promoción literaria conformada por un numeroso grupo de jóvenes, había desplegado una intensa labor en el ámbito de las letras y escrito una significativa cantidad de novelas. Sin embargo, sus creaciones quedaron sistemáticamente sin ser registradas por las sucesivas actualizaciones de la historia literaria. Su redescubrimiento se produjo cuando la investigación de Hebe Molina, seguidora del rastro de este acervo en algunos relevamientos precedentes [Lichtblau], logró restituir numerosos autores y textos y trazar la afirmación de una poética del género novelesco. Entre las fuentes restablecidas, se encuentran tres novelas de Ángel Julio Blanco (1830-1898) por examinar en esta ponencia. La lectura crítica sobre este corpus procurará poner de manifiesto su significatividad como textos precursores en la representación de la figura del trabajador urbano, desde una perspectiva autoral interesada en plasmar la experiencia del trabajo, el problema de la subsistencia y la ganancia. El análisis se ocupará de caracterizar el proyecto creador subyacente y atenderá asimismo a inscribir esta preocupación en el contexto de progresiva urbanización que tiene como epicentro la provincia de Buenos Aires y la consecuente conformación de una capa de trabajadores de ciudad [Falcón], principalmente resultado de la inmigración europea, promovida desde 1855.

PALABRAS CLAVE: Blanco, Organización Nacional, novela moralizadora, personaje trabajador, escritura como trabajo.

Abstract

During the period of the National Organization, a literary promotion made up of a large group of young people had carried out intense work in the field of literature and written a significant number of novels. However, his creations remained systematically unrecorded by successive updates of literary history. Its rediscovery occurred when the research of Hebe Molina, following the trace of this heritage in some previous record [Lichtblau], managed to restore numerous authors and texts and trace the affirmation of a poetics of the novel genre. Among the reestablished sources, there are three novels by Ángel Julio Blanco (1830-1898) to be examined in this presentation. The critical reading of this corpus will seek to highlight its significance as precursory texts in the representation of the figure of the urban worker, from an authorial perspective interested in capturing the experience of work, the problem of subsistence and profit. The analysis will deal with characterizing the underlying creative project and will also attend to inscribing this concern in the context of progressive urbanization that has the province of Buenos Aires as its epicenter and the consequent formation of a layer of city workers [Falcón], mainly the result of European immigration, promoted since 1855.

KEYWORDS: Blanco, period of National Organization, moralizing novel, urban worker character, writing as work.

Ángel Julio Blanco (1830-1898) forma parte de una nueva promoción literaria, integrada mayoritariamente por novelistas emergentes luego de la caída de Rosas, que permaneció sin registro en las sucesivas reseñas del panorama de las letras del siglo XIX. La visibilización y primer estudio crítico de este cúmulo de escritores y sus producciones es fruto de la labor de rescate efectuada por Hebe Molina, una contribución decisiva que actualizó el estado de la

cuestión respecto de la historia y poética de la novela durante la segunda mitad de la centuria.

La reconstrucción de la carrera literaria de Blanco presenta dificultades debido al hecho de que su figura tampoco fue consignada en los diccionarios biográficos de autores argentinos. Solo se dispone de datos de su labor durante la década de 1850 aportados por Néstor Auza y Molina. Luego su rastro se pierde para reaparecer hacia el fin del siglo.

En 1853 se incorpora como colaborador en *La Ilustración Argentina: Semanario crítico y literario*, una de las primeras publicaciones periódicas que surgen en la escena cultural en los inicios del período de la Organización Nacional. Se trata, como ha señalado Auza, de una de las numerosas manifestaciones de la prensa especializada dedicada a las letras, concebida para apuntalar la inserción de las nuevas generaciones en la actividad literaria [27]. Aunque de duración efímera, esta variedad de revistas constituyó un fenómeno característico de esta etapa como incipiente signo de diferenciación, si bien no exento de oscilaciones¹.

¹ En la década de 1850, se editan: *La Brisa* –de un solo número datado el 4 de setiembre de 1852–, dirigida por Juan María Gutiérrez y Miguel Cané; *La Ilustración Argentina: Semanario crítico y literario*, fundada por Benito Hortelano y Antonio Serra y Oliveros, publicada entre setiembre y diciembre de 1853; *El Recuerdo*, creado por el uruguayo Heraclio Fajardo, de seis meses de duración entre enero y junio de 1856; *El Estímulo*, también proyecto de Fajardo en circulación entre febrero y agosto de 1858; *La Guirnalda*, bajo la dirección de José Manuel y Santiago Estrada, editado de noviembre de 1858 a marzo de 1859; y *Museo Literario*, editado por Carlos L. Paz y Lisandro Paganini, que se extiende de enero a mayo de 1859 [Auza].

Blanco escribe para este medio, una serie de artículos de crítica de costumbres. En ellos pueden vislumbrarse los rasgos que luego caracterizarían al futuro novelista de juicios intransigentes, tal como queda demostrado en una polémica que desencadena su alejamiento transitorio de la *Ilustración...* para regresar luego, en una segunda época, hasta abril de 1854².

Según datos aportados por Molina, en 1856 se desempeña como secretario del Club Parroquial de Montserrat. Esta agrupación tiene por objeto contribuir al progreso moral de la sociedad a través de la creación literaria. En este año y el siguiente Blanco emprende la escritura de un proyecto novelesco que se despliega en *Una venganza funesta: Novela orijinal* (1856) y *Emeterio de Leao: continuación de Una venganza funesta; Novela original* (1857), editadas por suscripción en formato libro, y llega a convertirse en referente para los jóvenes congregados en esta asociación. Con estas obras adquiere prestigio en su círculo, lo que motiva que un joven llamado Carlos Luis Paz le dedique su novela debut. Blanco responderá a este reconocimiento por medio de una carta, en la que plasma una lúcida conciencia respecto de los condicionamientos a los que están expuestos los escritores de la nueva promoción, que Paz incluirá a modo de prólogo de su libro.

² El artículo de la polémica se titula “La prensa del país”, publicado el 9 de octubre de 1853, en el que Blanco analiza la labor de algunos reconocidos literatos publicistas. La omisión de los nombres de Mitre y Sarmiento entre aquellos comprometidos con la verdad y el servicio cívico, deja implícita una acusación a ambos por la desfiguración de los hechos según el prisma de su partidismo. La velada crítica hacia estas figuras desencadenó una respuesta del resto del equipo realizador del semanario titulada “Protesta”, en la que los firmantes toman distancia de la postura de Blanco y reivindican a los escritores periodistas de la generación del 37, los que, como señala Jorge Myers, constituían referentes “ineludibles” para los más jóvenes [310].

Por su contenido, la carta-prólogo reviste un valor excepcional para reconstruir los esfuerzos por dedicarse a las letras que preceden a la instancia de profesionalización del escritor³.

Desde 1858 el novelista será miembro del Ateneo del Plata, agrupación que al poco tiempo de su constitución se escindirá por desavenencias de signo político. Blanco, junto a otros defensores de un ámbito literario preservado de la dinámica partidista, se integra en un nuevo círculo llamado Liceo Literario. Este posicionamiento puede explicarse a partir de lo que Myers ha descripto como un progresivo desplazamiento de una concepción de literatura ligada a la militancia ideológica y política, propiciada por los románticos de 1830, hacia una representación de la literatura como “actividad superadora de las escisiones facciosas que agitaban a la sociedad argentina” [323].

Las últimas intervenciones de Blanco en esta década serán dos producciones divulgadas a través vez de lo que Benedict Anderson llama “capitalismo impreso”. Publicará por entregas en *Museo Literario* su tercera novela, *Luis y Estevan* (1859), y luego en esta misma revista una novelita breve, *Un crimen más*, que se inscribe dentro del ciclo de novelas sobre la época de Rosas.

³ La novela en cuestión es *Santa y mártir de veinte años* (1857). He analizado esta carta prólogo en un artículo titulado “Entre avatares de la modernización y demandas políticas: La trayectoria de Ángel Julio Blanco” [Sánchez]. Blanco aborda allí los rasgos dominantes del público lector, las reseñas periodísticas, la relación entre política y literatura, el papel de los escritores “faro” en la formación de las nuevas generaciones, factores interdependientes, que inciden en la constitución de la autoría en la coyuntura previa a la profesionalización.

Un proyecto creador: escritura en serie y crítica social

La carrera literaria de Blanco da cuenta de una definida vocación literaria inserta en un contexto complejo, debido a un ámbito de las letras aún rudimentario y frágil ante los embates de una política marcada por un intenso partidismo. Su participación en el periodismo especializado y círculos de sociabilidad letrada, y la escritura de tres novelas extensas y una novelita, en solo cuatro años, revelan una actividad prolífica. Un aspecto clave de su búsqueda de afianzarse como novelista, por explorar en esta sección, puede entreverse en la existencia de un proyecto creador que anunciaba comprometerlo en una producción constante. Este consiste en un plan de escritura en serie, sustentado en sucesivas prolongaciones de una historia a través del desarrollo de personajes secundarios, o de nuevas derivaciones de algunos de sus conflictos. Editadas en años consecutivos, *Una venganza funesta: Novela original* (1856) y *Emeterio de Leao: continuación de Una venganza funesta; Novela original* (1857) evidencian este mecanismo. Una tercera parte, publicitada bajo el título de *Adolfo Aguilar*, quedó pendiente de realización.

La estrategia narrativa descripta evoca aquella utilizada por Honoré de Balzac para la construcción de *La comedia humana* hacia 1834, si bien, a diferencia del novelista francés que una vez descubierto el procedimiento se vio obligado a introducir ajustes en obras anteriores para lograr la unidad deseada, Blanco planificó la conexión *a priori*. Sus narraciones exponen más de una línea argumental, aspecto que se complejiza en sus prolongaciones debido a la introducción de nuevos personajes y sus respectivos conflictos que coexisten con nuevas derivaciones de la historia

anterior. Este rasgo, por otra parte, diferencia su producción del resto de las novelas del período, concebidas de manera unitaria.

Calculado en sus más mínimos detalles, el plan novelesco va más allá del mero entretenimiento. Subyace a él una crítica moralizante basada en el diagnóstico del autor respecto de diferentes costumbres desviadas, imperantes en la sociedad de su tiempo, que la anécdota ficcional busca materializar. Si bien trata acerca de varios vicios en las diferentes líneas argumentales desarrolladas, existe una problemática medular en su obra. El mal que Blanco combate recibe el nombre de “EGOÍSMO SOCIAL”⁴, ideado para designar la indiferencia de las clases acomodadas respecto de las privaciones y sacrificios de los sectores que viven en la pobreza. En este sentido, no cae en el formulismo recurrente en otras novelas del período que de manera estereotipada abordaron cuestiones ligadas a seductores, coquetas, matrimonios por interés, hijos abandonados. Este tema central, que se despliega en una de las historias contenidas en *Una venganza funesta*, adquiere magnitud en la novela siguiente, *Emeterio de Leao*, ambientada en el Buenos Aires contemporáneo del autor, mientras su antecesora sitúa la acción narrada en Villa del Carmen, un poblado del interior de Brasil⁵.

⁴ Las mayúsculas pertenecen al autor.

⁵ Dado que esta ponencia focaliza el interés del autor hacia personajes de los sectores trabajadores de la ciudad inspirados en su contexto sociohistórico, se priorizará para este análisis *Emeterio de Leao...*, sin bien *Una venganza* contiene una serie de reflexiones del autor en torno a las nociones de trabajo y de pueblo que revisten interés. Por una cuestión de extensión, las referencias a *Luis y Estevan* situada también en Buenos Aires, se efectuará en nota al pie.

La naturaleza de la falta recriminada requiere la presencia en la ficción de la vida social en su conjunto. El novelista, por lo tanto, no se limita a plasmar la experiencia de figuras de las elites, sino que la representación se expande para dar cabida a integrantes de la clase media y sectores populares, convirtiéndolos en personajes de su trama con el interés de reflejar sus propias circunstancias y preocupaciones.

La novela *Emeterio* testimonia la urbe porteña de la década de 1850 en su proceso de modernización, patente en nuevos artículos de consumo y prácticas socioculturales como en la diversificación social, producto de la inmigración en ciernes. Nuevos escenarios como la casa devenida en pensión o lugares de esparcimiento de la juventud como el café del Hotel París o del Hotel Provence⁶, el teatro Argentino⁷ y la ópera, o el tránsito de los carruajes por las calles tradicionales, se registran en la ficción con rigurosidad mimética. En ese mundo bullente Blanco sitúa a sus diferentes personajes indicando sistemáticamente su posición social y medio de subsistencia. El protagonista, por ejemplo, se desempeña como cajero en una casa mercantil R... & Ca de la que es dueño otro de los personajes, un alemán adinerado; figuran también una madre viuda venida menos, que alquila habitaciones de su vivienda

⁶ En 1854 se inauguró en Buenos Aires el Hotel Provence, que se comparaba con los mejores de Europa, y en 1855, el Hotel París y Labastíe. Ellos son proyectados para alojar a los contingentes de un turismo en crecimiento, como también a los extranjeros inversionistas en el país. Sus salones son frecuentados como lugar de reunión social.

⁷ Las salas de mayor importancia durante la primera mitad del siglo XIX eran el Teatro de la Victoria y el Teatro Argentino. Al promediar la centuria recién se dará inicio a la construcción del primer Teatro Colón. El gusto por la ópera imitaba uno de los entretenimientos europeos predilectos.

para subsistir, mientras sus dos hijas se dedican a la costura y el bordado. En un plano de menor relieve pueden encontrarse un mayordomo y un cochero ingleses y fonderos italianos, entre otros.

Los trabajadores que Blanco inscribe en su ficción corroboran lo que los estudios historiográficos refieren acerca del período. Ricardo Falcón explica la apelación a la fuerza productiva del inmigrante como medida tendente a subsanar una escasez “crónica” de trabajadores, herencia de la economía colonial, y un crecimiento poblacional insuficiente para asumir una demanda en aumento, producto de la expansión urbana, ostensible desde mediados de la centuria, en la ciudad de Buenos Aires. Por su parte, Hilda Sabato y Luis Alberto Romero delinean un panorama de la situación laboral caracterizada por la existencia de un importante sector de trabajadores autónomos dedicados a satisfacer nuevos hábitos de consumo de la elite local –costureras, sastres, peluqueros, joyeros, cocheros, entre otros.

La crítica moral de Blanco se funda en la percepción de una acentuada desigualdad en la sociedad de su época: por un lado, elites prósperas cuya existencia se entrega a la frivolidad mediante la adquisición y ostentación de bienes materiales; por el otro, los trabajadores, nativos o extranjeros, sumidos en la miseria y dedicados a sus labores como medio de subsistencia. La prédica insistente en extensos pasajes de la novela en torno del “EGOÍSMO SOCIAL” está dirigida a aquellos poseedores de fortuna, que han abandonado la solidaridad, desinteresados de las necesidades de los pobres. En un episodio en que trata del drama de una costurera, el narrador, no exento de idealismo y sentimentalismo, expresa:

Los objetos destinados al lucimiento esteril y vano de los poderosos cuantas veces serán regados con las lágrimas de la desesperación y la pobreza [...]. Si se pudieran contar en los puntos de un bordado que cubre los estravios ó frivolidad de los ricos, los dolores, las necesidades, los martirios, las privaciones de los pobres ¿cuantos ¡ay! los arrojarían [...], tranzidos de compasion para esos infelices que gimen, que sufren, que trabajan eternamente para que ellos gozen, malgasten, inutilicen ó desprecien ese trabajo que desconocen [...] [Blanco: C, II, 12].

En la concepción del autor, el trabajo es el medio legítimo para labrarse una reputación social, proporciona una dignidad basada en el mérito y la moral, por encima de otros valores que determinan la posición social como el dinero heredado o los círculos de influencia⁸. Una ocupación resulta también un modo de combatir la caída en la delincuencia ante la falta de recursos. La exaltación del trabajo singulariza la producción de Blanco en el marco de novelas socializadoras que han tendido a promover una educación moral del ciudadano en torno a virtudes domésticas y no aquellas ligadas a una subsistencia material digna.

⁸ En *Luis y Estevan*, el personaje de Antonio, un cochero empleado para traslados que gana módicamente, se regocija junto a su esposa por la paz doméstica y el ejemplo de caridad de sus hijos, que reparten lo poco que tienen a los mendigos. Reconoce en esto un valor escaso fuera de su hogar: “He ahí el fruto de nuestros desvelos, amiga mía, el fruto de nuestras máximas en ese tierno corazón! Generosidad, compasión, abnegación, humanidad.... ¡virtudes todas tan desconocidas hoy en nuestra sociedad” [Blanco: D, 44-5].

La creación literaria como trabajo

Entre los trabajadores que Blanco retrata en sus ficciones debe incluirse una autofiguración de sí como escritor que busca vivir de las letras sin traicionar sus convicciones. En el recurso narrativo de producción en serie se advierte una apuesta dirigida a conquistar un público y mantenerlo expectante de la aparición del libro siguiente. El autor utiliza una amplia gama de técnicas para construir una trama cautivante –suspense, identidades ocultas, preguntas retóricas sobre la motivación del personaje, entre otras–. Por su parte, el editor con quien está asociado introduce anuncios referidos a la continuidad de la historia en una nueva novela “donde hallarán los lectores, sus antiguos y otros nuevos personajes” [Blanco: C, II, 186] e invita a los interesados a concretar la suscripción.

Sin embargo, el recurso balzaciano no prospera en su caso. Prevenido acerca de que su diagnóstico del “EGOÍSMO SOCIAL” podría resultar ofensivo para las elites, entre las que se cuentan esas minorías lectoras de sus libros, Blanco afronta así el dilema entre la intransigencia de su crítica moralizadora y las estrategias de divulgación comercial puestas en juego, entre la independencia de criterio y la lógica de venta. La advertencia no le impide tomar posición y en una nota al pie desprendida de un pasaje en que reprueba la conducta insensible de los ricos hacia los menos favorecidos, escribe:

Pero á estas reflexiones exactisimas los ricos responden “és un pobrete el escritor, y nos hace la guerra por envidia”.

¡Se equivocan!... Somos ricos también: por que la riqueza del hombre no és el capital, sino las mas ó menos necesidades que tiene.

Ademas, mientras Dios nos conserve la cabeza y la mano con que tenemos la pluma, no necesitaremos de ningun favor. La voluntad y el trabajo, son nuestro capital inagotable. A él nos atenemos siempre. Nosotros atacaremos el EGOISMO como la base de toda desmoralizacion social: como la perversion del corazon.

Respetamos á los hombres que hacen un uso noble de su riqueza: despreciamos y atacamos á los que especulan con la miseria: á los que la pervierten con su oro [Blanco: C, II, 14].

Blanco se define como trabajador del pensamiento y la escritura autofigurándose como guía moral, acorde con aquella percepción del hombre de letras como “apóstol secular” o “educador del pueblo”, vigente a lo largo de todo el siglo XIX [Altamirano]. Se expone al fracaso comercial de su obra y asume las dificultades en su búsqueda de vivir de las letras.

A lo largo de la novela prolifera la mención al oro, el dinero y las letras de cambio comercializadas por las compañías mercantiles. Estos instrumentos mueven las relaciones sociales y motivan las preocupaciones del autor sobre cómo afecta a sus personajes su uso indebido, una cuestión que tiene alcance en su propia trayectoria, negado a ofrecer una imagen halagadora de los sectores de poder en pos de la venta de sus novelas.

La presencia de los trabajadores, además de deudora de una estética realista que pautaba la introducción de las clases

populares en la ficción, podría ser pensada como un reflejo de las condiciones de Blanco como autor, quien se siente parte de ellas en sus luchas por una subsistencia incorruptible.

Bibliografía

ALTAMIRANO, CARLOS. "Introducción general". Myers, Jorge, ed. *La ciudad letrada: De la conquista al Modernismo*. Vol. I de *Historia de los intelectuales*. Dir. Carlos Altamirano. Buenos Aires: Katz, 2008: 9-27.

ANDERSON, BENEDICT. *Comunidades imaginadas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

AUZA, NÉSTOR. *La literatura periodística porteña del siglo XIX: De Caseros a la Organización Nacional*. Buenos Aires: Confluencia, 1999.

BLANCO, ÁNGEL JULIO. [A] *Una venganza funesta: Novela original*. Buenos Aires: Imprenta Americana, 1856.

BLANCO, ÁNGEL JULIO. [B] "Carta a Paz". Carlos L. Paz. *Santa y mártir de veinte años*. Buenos Aires: Imprenta de La Reforma, 1857: 5-12.

BLANCO, ÁNGEL JULIO. [C] *Emeterio de Leao: Continuación de Una venganza funesta; Novela original*. Buenos Aires: Imprenta Americana, 1857.

BLANCO, ÁNGEL JULIO. [D] "Luis y Estevan: Novela de costumbres". *Museo Literario: Periódico semanal de literatura en general, teatro y modas*, ene.-may. 1859: passim.

FALCÓN, RICARDO. *Los orígenes del movimiento obrero (1857-1899)*. Buenos Aires: C.E.A.L., 1984.

MOLINA, HEBE BEATRIZ. *Como crecen los hongos: La novela argentina entre 1838-1872*. Buenos Aires: Teseo, 2011.

MYERS, JORGE. "'Aquí nadie vive de las bellas letras': Literatura e ideas desde el Salón Literario a la Organización Nacional". Schwartzman, Julio, dir. *La lucha de los lenguajes*. Vol. 2 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Dir. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2003: 305-33.

SÁBATO, HILDA; ROMERO, LUIS ALBERTO. *Los trabajadores de Buenos Aires: La experiencia de mercado*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992.

MARÍA CAROLINA SÁNCHEZ

SÁNCHEZ, MARÍA CAROLINA. "Entre avatares de la modernización y demandas políticas: La trayectoria de Ángel Julio Blanco". *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, 26, 2020: 563-82.

LAS MUJERES ESCRITORAS



¿Un siglo XIX clausurado?

Diálogos entre Juana Manuela Gorriti y Rosa Bazán de Cámara, desde el umbral del romanticismo

A Closed 19th Century?
Dialogues between Juana Manuela Gorriti and Rosa Bazán de
Cámara, from the Stage of Romanticism

María Gabriela Boldini

Universidad Nacional de Córdoba
gabriela.boldini@unc.edu.ar

Resumen

En esta ponencia, indagaremos en dos relatos históricos de escritoras del interior del país: “El pozo de Yocci”, un cuento de Juana Manuela Gorriti (Rosario de la Frontera, Salta, 1818 -1892), incluido en *Panoramas de la vida* (1876), y *El pozo de balde* (1934), primera novela de Rosa Bazán de Cámara (La Rioja, 1885-1972), ambientada en los Llanos de La Rioja. A pesar de la distancia temporal que media entre ambos textos, reconocemos elementos en común que nos permiten trazar filiaciones entre escrituras y escritoras. Entre ellos, la persistencia de una tradición romántica de escritura de mujeres que se expande hasta las primeras décadas del siglo XX. Una primera conexión entre ambas obras se establece a partir de los “pozos”, símbolos en los que convergen los conflictos sentimentales, políticos e interculturales, que se desarrollan en ambos relatos. El telurismo, las tragedias sentimentales y el acervo de la cultura popular oral, tienen además un rol protagónico. Sumado a ello, estos relatos cuestionan representaciones patriarcales de género. El análisis de estas obras permite leer las temporalidades diversas y clausuras provisorias del siglo XIX, en el marco de un mapa heterogéneo, plural y federal de las literaturas de la Argentina.

PALABRAS CLAVE: literatura, memoria, romanticismo, escritura de mujeres, provincia.

Abstract

In this presentation, we will investigate two historical fictions created by two provincial writers: firstly, “El pozo de Yocci”, written by Juana Manuela Gorriti (Rosario de la Frontera, Salta, 1818-1892). This story is included in *Panoramas de la vida* (1876); in second place, *El pozo de balde* (1934), first novel written by Rosa Bazán de Cámara (La Rioja, 1885-1972), which is set in the Llanos of La Rioja. Despite the temporal distance between both texts, we recognize common elements that allow us to draw affiliations between writings and writers. Among them, the persistence of a romantic tradition of women's writing that extends to the first decades of the 20th century. A first connection between both stories is set around the “wells”, symbols in which converge the sentimental, political and intercultural conflicts in both texts. Besides, tellurism, sentimental tragedies and oral popular culture have a leading role. In addition to this, these stories problematize patriarchal gender representations. The analysis of these fictions allows us to read the diverse temporalities and provisional closures of the 19th century, in a heterogeneous, plural and federal map of the literatures of Argentina.

KEYWORDS: literature, memory, romanticism, womens writing, province.

En este escrito, indagaremos en dos relatos históricos de escritoras del interior del país: “El pozo de Yocci”, un cuento de Juana Manuela Gorriti (Rosario de la Frontera, Salta, 1818-1892), incluido en *Panoramas de la vida* (1876), y *El pozo de balde* (1934), primera novela de Rosa Bazán de Cámara (La Rioja, 1885-1972), ambientada en los Llanos de La Rioja. A pesar de la distancia temporal que media entre ambos textos y de la disímil consagración que tuvieron ambas escritoras, reconocemos elementos en común que nos permiten trazar filiaciones entre ambas escrituras y escritoras. El

objetivo de esta comunicación es aportar a una reflexión crítica en torno a las temporalidades/territorialidades diversas que se entraman y tensionan en el mapa heterogéneo, plural y federal de las literaturas de la Argentina, tomando como punto de partida una serie de conexiones entre los textos antes mencionados, que prolongan en términos temporales el “largo siglo XIX”¹. Esto nos permitirá además, abrir un horizonte de problematización en torno a las literaturas regionales, sus lugares de enunciación y tradiciones de escritura, desde una perspectiva de género.

Rosa Bazán de Cámara nació en la ciudad de La Rioja en 1881 y murió en Buenos Aires, en 1972. Trascendió su temprana infancia en la región de Los Llanos, espacio que recrea en su obra literaria, y posteriormente, se trasladó a Córdoba con su familia. Allí completó su formación intelectual y se dedicó con ahínco al estudio de la literatura clásica y española. Se casó muy joven, a los 17 años; se separó al poco tiempo y finalmente, se instaló en Buenos Aires, donde se profesionalizó como escritora, ensayista y crítica literaria². Conferenció en distintas instituciones culturales y educativas: teatros, ateneos, universidades, colegios y en 1919, dictó un “Curso de perfeccionamiento artístico literario para la mujer argentina”. Su obra fue valorada de manera positiva por la crítica literaria (de hecho, la escritora fue homenajeada por la publicación de su novela

¹ Expresión utilizada por el historiador Eric Hobsbawm para dar cuenta del periodo comprendido entre 1789 y 1914.

² Su producción literaria fue muy prolífica. Destacamos los siguientes títulos: *Prados de Oro* (cuadros costumbristas regionales, 1919), *Collar de momentos* (miscelánea, cuentos, aforismos, 1920), *El alma del Quijote* (ensayo, 1924), *El pozo de balde* (novela, 1934), *Alma de la tierra* (leyendas, 1942), *Sombras* (novela, 1947), *Extraño delirio* (novela, 1951), entre otras.

El pozo de balde), pero, a diferencia de Juana Manuela Gorriti, su nombre y su producción literaria han quedado prácticamente subsumidos en el olvido.

Las tres primeras décadas del siglo XX son particularmente productivas para el desarrollo sostenido de la escritura de mujeres. Este proceso se vincula con la expansión del sistema educativo público, la democratización del campo literario, la ampliación del lectorado femenino y la profesionalización de la actividad literaria, entre otras variables. Se observa, además, una progresiva inserción de las mujeres de los sectores medios en el mundo del trabajo (fundamentalmente, a través del ejercicio del magisterio) y un mayor acrecentamiento de su participación política y militancia de género, a través de diversas organizaciones feministas.

Hacia la década del 20, podemos reconocer entonces varias líneas de escritura que rebalsan y/o complejizan la canónica representación de un campo literario masculino polarizado simplemente entre las vanguardias cosmopolitas de Florida, la literatura social y proletaria de Boedo y la “solitaria” voz (no tan solitaria) de una escritora como Alfonsina Storni, que la crítica literaria romantizó y mitificó por la tragedia de su propia vida. En este complejo escenario, ubicamos a una serie de escritoras del interior del país (Rosa Bazán de Cámara, Rosalba Aliaga Sarmiento, Victoria Gucovsky, Ana María Garasino, entre otras), que intentan “meter su propia voz” en el campo literario porteño, desafiando descalificaciones y prejuicios de género en torno a su escritura, como así también discriminaciones vinculadas con su lugar de origen. Por su parte, otras escritoras residentes en Buenos Aires,

como Ada María Elflein, recorren los territorios de la patria en sus Peregrinaciones Patrióticas³, revelando en sus notas de viaje, ante el público porteño, la vasta geografía nacional, aún categorizada como *tierra adentro*. De esta manera se va conformando un discurso literario de mujeres que tematiza y expande las fronteras geográficas/culturales de la patria. En este sentido, Rosa Bazán de Cámara refiere en un texto autobiográfico de 1934, la doble estigmatización que experimentó al llegar a Buenos Aires, por ser escritora de provincia y los obstáculos que sorteó para lograr su profesionalización como escritora:

Buenos Aires fue el predio de mis sueños. Aquí llegué... Sola, sin mecenas en la caravana de mis ambiciones nobles y de mis esfuerzos de artista. [...] Nadie quería creer en la provincianita, como ellos decían; ¡Una ilustre desconocida! Entonces comenzó la vía crucis... Puertas que se cierran, manos que se retiran; desdenes, indiferencia, silencio, hostilidades... [cit. por Taullard: 18]⁴.

³ Las Peregrinaciones Patrióticas eran eventos frecuentes en la década del primer Centenario patrio. Tenían como objetivo primordial fortalecer el espíritu patriótico y establecer una suerte de consustanciación con los escenarios en donde se habían llevado a cabo acontecimientos memorables de la historia nacional. Formaban parte de un plan sistemático de "argentinización" y propagación de un discurso nacionalista. Ada María Elflein participó de dos viajes cívicos a "tierra adentro", patrocinados por la Asociación Obra de la Patria y supervisados por el Dr. Francisco P. Moreno. Realizó una expedición a Mendoza y al Cerro Pelado para reconstruir la senda patriótica realizada por el Gral. San Martín, en su cruce por los Andes. También se dirigió a Tucumán, Salta y Jujuy, para rememorar la épica belgraniana.

⁴ "¿Quién es la señora Rosa Bazán de Cámara?" [Taullard]. En este escrito, Alfredo Taullard reproduce un discurso leído por Rosa Bazán de Cámara, en diciembre de 1934, en el marco de una velada organizada por un grupo de escritores, para homenajearla por el éxito de su novela *El pozo de balde*. Dicho escrito fue originalmente publicado en "Demostración ofrecida a la admirable novelista Rosa Bazán de Cámara".

En dicho escrito, construye además su perfil autoral bajo los lineamientos de un discurso regionalista telúrico, mediante el cual se establece una relación ontológica entre el hombre y el medio. De hecho, la escritora se reconoce como “hija de la montaña”, “pequeña cosa de la naturaleza, forjada por aquellos grandes elementos de la tierra mía”: montañas, viento zonda, desiertos de arena y aguas estancadas [14]. El mencionado texto autobiográfico se abre también con la evocación de un traumático recuerdo infantil: madre e hija, solas, en pleno campo, afrontando el ataque de un puma “cebado”. Las resonancias con la biografía que Sarmiento construye en torno a Facundo Quiroga en su libro homónimo resultan inevitables. ¿Qué sentidos despliega, entonces, este microrrelato épico? ¿Por qué la escritora elige narrar este episodio para construir su perfil autoral? Rosa Bazán de Cámara inscribe su obra literaria en una constelación de representaciones decimonónicas asociadas al desierto provinciano. La talladura salvaje y agreste del desierto la viriliza además en el campo literario porteño: “tigresa de los Llanos”, mujer varonil que ha adquirido la fortaleza para enfrentar grandes luchas y heroísmos, en un contexto hostil. Por su parte, el Famatina abrupto y vigilante, lleno de luz y sombra, ha contagiado su alma de “contrastes turbadores”.

Está claro que las configuraciones territoriales adquieren un peso sustantivo en la obra literaria de Rosa Bazán de Cámara: esencializan y cristalizan ciertas representaciones e imaginarios instituidos en torno a su región cultural de pertenencia. De todas maneras, la escritora apuesta por un discurso regional integracionista e impele al lector porteño a reconocerse en las diversidades geoculturales: “¡Somos todos hijos de esta Argentina, y vosotros sois sus elementos! Y así, señores, estas montañas, vientos

y selvas, llanos y quebradas de La Rioja mía, os conocen y os aman” [20]. El reclamo inquiera también por una mayor visibilización y reconocimiento de estas escrituras marginalizadas en el campo literario.

Como señalan Hebe Molina y Fabiana Varela [7], los conceptos de literatura regional y regionalismo tienen una larga trayectoria en nuestra literatura y se han vuelto términos ambiguos y discutibles. La región como categoría crítica se ha constituido históricamente sobre la base de una matriz liberal moderna, civilizatoria y europeísta, que ha demarcado fronteras territoriales y culturales dicotómicas (ciudad-campo-desierto; Europa-América; Buenos Aires-Interior; civilización/barbarie) no solo para conformar el Estado argentino, sino también nuestra literatura nacional. De esta manera, la literatura regional se posicionó históricamente en un circuito subalterno y periférico, en contraposición con una literatura metropolitana, portuaria, cosmopolita, que ha conformado estrictamente el canon de la literatura nacional. Este paradigma ha silenciado, desvalorizado o encasillado bajo ciertas rotulaciones la producción literaria de las provincias, subsumiéndola a folklorismo, mera descripción costumbrista, paisajismo y pintoresquismo, evocación e idealización romántica, entre otros atributos. En definitiva, según apreciaciones de José Andrés Rivas, una literatura construida a través de una serie de falacias, entre ellas, la geográfica, que supone la representación de un territorio carente de prestigio en la tradición literaria nacional (¿acaso las montañas riojanas, por ejemplo, tienen el mismo estatuto literario que la pampa?) y la falacia temática, que restringe los temas y escenarios literarios a los estrictamente comarcanos. La publicación de *El pozo de balde* tuvo buena acogida por parte de la

crítica, pero fue encasillada como literatura de tema regional, por su temática, el lenguaje típico de sus personajes, las descripciones “primorosas y ricas en colorido”. E incluso fue analizada con ojo clínico, desde una perspectiva científica. De hecho, en 1935, el Prof. Fernando Gorriti presentó ante la Sociedad Argentina de Psicología una disertación sobre esta novela, para demostrar a través de las conductas de sus personajes protagónicos, la psicopatología del “baldeísmo”: trastorno de personalidad que se manifiesta en dualidad de comportamiento, turbación mental, y que se asocia con casos de histerismo y paranoia.

Analizaremos ahora las filiaciones temáticas y estéticas que la novela de Rosa Bazán de Cámara establece con el texto de Gorriti, para conformar una tradición literaria de escrituras regionales, cultivadas por mujeres. Como anticipan los títulos de sus obras (*El pozo de balde*, “El pozo de Yocci”), una primera conexión que podríamos establecer entre estos textos opera en el orden de lo simbólico: los pozos son espacios que condensan los conflictos sentimentales, políticos e interculturales que recorren la trama de ambos relatos y desencadenan las tragedias. “El pozo de Yocci” (1876) se enmarca en dos momentos históricos diferentes: las guerras de la independencia y las guerras civiles que, hacia 1834, enfrentan a soldados de la confederación boliviana-peruana y argentina. El texto cuestiona fundamentalmente el sinsentido de las guerras civiles fratricidas, puesto que enfrentan a hombres que décadas anteriores habían luchado juntos frente a un enemigo común (realista). Pero, también indaga en las tragedias y los secretos de sus personajes femeninos: Juana, Aurelia, Isabel; mujeres que construyen tramas vinculares y redes de contención para sobrevivir al trauma de la guerra, la separación y el abandono.

Se trata de mujeres que apuestan a reponer la razón de la humanidad frente a la barbarie de la guerra masculina, aunque ese sacrificio les cueste la vida. Mujeres espectrales que se animan a desafiar y burlar la vigilancia patriarcal con sus ardidés y rostros ocultos (como las tradicionales tapadas limeñas) para vengar el abandono y la violencia mortífera de los hombres. En *El pozo de balde* (1934), por su parte, el conflicto también se estructura en torno a una historia trágica sentimental, que se desenvuelve sobre el escenario de los llanos de La Rioja, a mediados del siglo XIX, en épocas de las montoneras federales. Sin embargo, el texto no ahonda en la relación entre literatura y política, como se lee en la ficción de Gorriti, sino que se centra básicamente en una dimensión psicológica. Despliega un conflicto amoroso que entrama pasiones, celos, rencores, silencios, violencia machista. Como ya mencionamos, en ambos relatos los pozos adquieren una dimensión simbólica: se instituyen como lugares de castigo, de venganzas, de muertes injustas y autoinmolación. Aurelia (la heroína de Gorriti), injustamente acusada de adulterio, será arrojada al pozo por su marido (Aguilar); su espectro también conducirá a su esposo femicida al pozo, para consumir una venganza y justicia sobrenatural que no tiene lugar en el mundo terrenal. En el pozo de balde, también encontrará la muerte el Chileno (un presunto amante de Mabel), injustamente asesinado por Luciano (el esposo de Mabel, cegado por los celos y la pasión). Por su parte, en un estado de locura, será también el sitio que elegirá Mabel para consumir su sacrificio, luego de que Luciano la despoja cruelmente de su hijo, para castigar su supuesta infidelidad. Las tragedias conyugales convergen, de esta manera, en pozos (abismos) que conducen a la muerte.

Además de las temáticas sentimentales, ambas novelas se enmarcan dentro de la estética del romanticismo por su prosa evocativa y nostálgica de la tierra natal: Salta, para Juana Manuela Gorriti y la región de Los llanos riojanos, para Rosa Bazán de Cámara. En ambos casos, el “patrio nido” se recrea desde el exilio y cobra vida a través de la escritura y la memoria histórica. Tienen también un rol protagónico en estas historias la fuerza telúrica del paisaje y el sino fatal de los personajes, como así también la resonancia de voces de la cultura popular oral, tradicional, que ingresan a través de la leyenda (“voz de la tierra engendrada en el alma de una raza” [Bazán de Cámara: B], relato revelador e iniciático que contiene el misterio de los antepasados y el secreto de la vida, como la define Rosa Bazán de Cámara). El romanticismo no solo se presenta como una opción estética; también opera como una estrategia de enunciación que transmuta artísticamente las tragedias cotidianas de hombres y mujeres que habitan en lugares inhóspitos de la patria. Esta retórica traduce la vibración del alma, lo inefable que escapa a la palabra, lo silenciado y disruptivo – propio de la escritura de mujeres– que rebalsa/fisura/socava el discurso hegemónico y las expresiones dominantes del poder [Masiello].

Los “saberes otros” de la cultura popular habilitan lo fantástico y desestabilizan la racionalidad occidental. Orientan y nutren de sentido a las acciones de los personajes. En el texto de Gorriti, la primera imagen de Aurelia en el pozo será revelada por un chamán indio, en una misteriosa caverna; por su parte, la imaginación popular ha construido al pozo de Yocci como un espacio trémulo y fantasmagórico. En la novela de Rosa Bazán de Cámara, cabe mencionar particularmente el sentido simbólico que

adquiere la *chaya*, el carnaval riojano con el cual se abre la historia. Allí, Luciano de Vega conoce y se enamora de la gitana Tola Ontivero, la mujer que formará parte del triángulo amoroso entre el hombre mencionado y Mabel Zárate, su futura esposa. El carnaval tiene una potencia transgresora y dionisiaca. Pone el “mundo al revés” y exagera el deseo sexual, con el baile y la música. La leyenda señala que el carnaval en los Llanos de La Rioja tiene una importancia trascendental porque involucra fiesta y destino. Una mirada puede unir a dos almas para toda la vida (para bien o para mal), según rece el destino. Estas escritoras de provincia recrean en su obra literaria el acervo geocultural popular, con una escritura que convoca lo americano, fisura el cosmopolitismo cultural porteño⁵ y rebalsa las fronteras políticas territoriales que cercan la nación.

Como corolario de este recorrido, advertimos que los diálogos entre la obra literaria de Rosa Bazán de Cámara y Juana Manuela Gorriti dan cuenta de la persistencia de una tradición romántica decimonónica de escritura de mujeres que se expande hasta las primeras décadas del siglo XX. Las ficciones analizadas permiten leer las tensiones, destiempos y plurilocalizaciones que conforman el mapa heterogéneo y plural de las literaturas de la

⁵ En relación con Juana Manuela Gorriti, basta mencionar como ejemplo el “Prospecto” de *La Alborada del Plata* [1, 18 nov. 1877], periódico gestionado por esta escritora entre 1877 y 1880. Allí señala que uno de los principales propósitos de dicha publicación será enlazar “nuestra literatura a la de otras repúblicas americanas”, constituyendo así redes intelectuales que permitan forjar una patria grande para darnos a “conocer dignamente en el mundo europeo, donde hasta ahora se nos hizo tan poca justicia” [Gorriti: B, 104-5].

Argentina. También abren un horizonte de discusión en torno a las escrituras regionales.

Bibliografía

BAZÁN DE CÁMARA, ROSA. [A] *El pozo de balde: Tragedia de los llanos de La Rioja*. Buenos Aires: Claridad, 1937.

BAZÁN DE CÁMARA, ROSA. [B] *Alma de la tierra. (Leyendas)*. Buenos Aires: Instituto Cultural Joaquín V. González, 1942.

“DEMOSTRACIÓN ofrecida a la admirable novelista Rosa Bazán de Cámara”. *La Literatura Argentina*, VII, 76, dic. 1934.

GORRITI, JUANA MANUELA. [A] “El pozo de Yocci”. *Narraciones*. Buenos Aires: Estrada, 1958.

GORRITI, JUANA MANUELA. [B] “Prospecto” [*La Alborada del Plata*, 1, 18 nov. 1877]. Masiello, Francine, comp. *La mujer y el espacio público: El periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX*. 2° ed. Buenos Aires: Feminaria Editora, 1994: 104-5.

MASIELLO, FRANCINE. *Entre civilización y barbarie: Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.

MOLINA, HEBE BEATRIZ; VARELA, FABIANA INÉS. “Introducción”. Molina, Hebe Beatriz; Varela, Fabiana Inés, dirs. *Regionalismo literario: Historia y crítica de un concepto problemático*. Mendoza: Biblioteca Digital de la Universidad Nacional de Cuyo, 2018: 6-10.

RIVAS, JOSÉ ANDRÉS. “Márgenes del regionalismo”. *Cifra*, 3, 2008: 47-77. En línea: <https://fhu.unse.edu.ar/carreras/rcifra/c3/04rivas.pdf>

TAULLARD, ALFREDO. *Sueños y verdades de una gran pensadora*. Buenos Aires: Claridad, 1939.

Los textos andinos de Juana Manuela Gorriti

The Andean Texts of Juana Manuela Gorriti

María José Daona

Universidad Nacional de Tucumán
mariajdaona@gmail.com

Resumen

En este trabajo me propongo realizar una aproximación a la escritura de Juana Manuela Gorriti a partir de una selección de textos que recuperan el pasado colonial y los enfrentamientos entre indios y españoles en la región andina peruano-boliviana. La experiencia vital de la autora, atravesada por el exilio, su condición de viajera y sus permanentes vinculaciones con el universo político configuran una mirada americanista que problematiza cuestiones vinculadas a la conformación de la nación moderna. Para indagar en esta mirada me interesa detenerme en dos aspectos que aparecen en los relatos seleccionados: 1) La construcción dicotómica y estereotipada entre españoles e indios como un modelo que será retomado por los indigenistas del siglo XX. Los primeros se representan desde la negatividad ya que su ambición por el oro genera destrucción y avasalla a las poblaciones americanas; y, los segundos, que generan diversas formas de resistencia frente al poder invasor, aparecen idealizados. 2) El retorno al pasado, a través de la historia y la leyenda, como forma de pensar en los procesos de configuración del presente. En este sentido es necesario indagar, además del modelo dicotómico mencionado, en la presencia de la figura del mestizo como actor social que evidencia los profundos conflictos para pensar y configurar una identidad nacional.

PALABRAS CLAVE: Juana Manuela Gorriti, textos andinos, indígena-español, americanismo.

Abstract

In this paper, I will analyze Juana Manuela Gorriti's literary works that examine the colonial past and the conflicts between indigenous individuals and Spaniards in the Andean region of Bolivia and Peru. Gorriti's personal experiences of exile, traveling, and active participation in politics shape her perspective towards the Americas, prompting questions related to the formation of the modern nation. To delve into this perspective, I am particularly interested in two aspects found in the selected stories: 1) The 20th century saw indigenous activists in Peru and Bolivia revisiting the dichotomous and stereotypical portrayal of Spaniards and indigenous people. The Spaniards are negatively represented due to their pursuit of gold, which leads to destruction. The subjugation of American populations is contrasted with the idealization of those who utilize various forms of resistance against the invading power. 2) Exploring the past is a valuable tool for understanding the present. When examining the shaping of national identity, it is important to consider the mestizo figure as a social actor who embodies the deep conflicts surrounding this issue. In addition to the dichotomous model, it is important to examine the role of the mestizo figure as a social actor in shaping and reflecting conflicts surrounding national identity.

KEYWORDS: Juana Manuela Gorriti, andean texts, indigenous-spaniard, americanism.

Desde hace muchos años investigo literatura andina, boliviana más específicamente, lo que me llevó, en el último tiempo a pensar las vinculaciones existentes de esa literatura con nuestra literatura nacional. Las relaciones sociales, económicas y políticas con el norte son insoslayables desde fines del XVI a partir del descubrimiento del Cerro Rico de Potosí, eje desde el que comienza a tomar forma nuestro norte. A partir de estas búsquedas la escritura de Juana Manuela Gorriti es sumamente importante no solo por sus tránsitos vitales, sino también por los motivos de su escritura. En este trabajo, que es para mí indagatorio y propositivo, haré una aproximación a su escritura a partir de una selección de textos que recuperan el

pasado colonial y los enfrentamientos entre indios y españoles en la región andina peruano-boliviana. Los textos seleccionados son: “La quena” y “El tesoro de los Incas: Leyenda histórica”, de *Sueños y realidades* (1865); “El postrer mandato”, de *Panoramas de la vida* (1876); “Idilio y tragedia”, de *Lo íntimo* (1893); y “El chifle del indio”, de *Misceláneas* (1878).

Esta selección recupera textos del libro *Narrativa andina*, publicado por la editorial boliviana Plural, a cargo de Leonardo García Pabón en el año 2011. El libro está compuesto por retratos, paisajes y escenas de la obra completa de Gorriti cuyo tema se vincula al mundo social y cultural andino. El objetivo de esta publicación es:

(...) no sólo poner en un solo volumen textos de Gorriti con temática andina, sino destacar este aspecto de su obra con la esperanza de motivar su difusión y su estudio. La obra de Gorriti tiene un rol central en las literaturas que fundan las tres naciones latinoamericanas por donde discurrió su vida, y es cardinal en la formación del imaginario de estas sociedades [García Pabón: B].

Me hago eco de la necesidad de recuperar esta zona de la vasta obra de Gorriti por dos motivos: 1. La crítica literaria argentina prestó especial atención a los textos rosistas y a la presencia de Gorriti en la construcción de nuestra nación (Batticuore, Seifer, Iglesias, Zuccotti)¹. Por su parte, la crítica

¹ Si bien esta crítica se focaliza en otras zonas de la obra de Gorriti es iluminadora de toda su producción y resulta fundamental para abordar sus textos. Es importante destacar

literaria boliviana la menciona junto a Adela Zamudio y Lindauro Anzoátegui aunque, en términos generales, no trabaja sus textos. 2. La necesidad de pensar a la autora en relación a los espacios en que vivió (Argentina, Bolivia y Perú²) durante el XIX; siglo de construcción de proyectos nacionales y de configuraciones republicanas en las que ella estuvo involucrada. Esto resulta sumamente significativo porque considero fundamental pensar las vinculaciones territoriales en términos de región más que de nación a partir de la idea de la existencia de procesos históricos similares centrados en las luchas independentistas.

Propongo indagar en los relatos seleccionados a partir de dos aspectos vinculados entre sí. Por un lado, la construcción estereotipada entre españoles e indios como un modelo que será retomado por los indigenistas del siglo XX (tanto en Perú como en Bolivia). Por otro lado, el retorno al pasado, a través de la historia y la leyenda, como forma de pensar en los procesos de configuración del presente. En este sentido es necesario analizar, además del modelo dicotómico mencionado, los quiebres, rupturas y traiciones en el universo indio como elemento a través del cual se erige la figura del mestizo como actor social que evidencia los profundos conflictos para pensar y configurar una identidad americana.

Gorriti se inserta en el modelo dicotómico romántico donde lo indio encarna lo positivo y lo español lo negativo. Sin

que, en términos generales, se destaca y construye la mirada americanista de Juana Manuela.

² En el caso de Argentina vivió en Salta y Buenos Aires; en Bolivia en Tarija y La Paz y en Perú, en Lima. Creo que son datos importantes porque dan cuenta de un amplio conocimiento de los tres países.

embargo, construye personajes fronterizos que rompen dicha dicotomía. Podemos mencionar a Hernando Pizarro en “El postrer mandato” que protege a Atahualpa o a las indias que traicionan a su pueblo en “El tesoro de los Incas” y “En el chifle del indio”. Este último relato es además significativo porque Laurucha es una india que “desdeñando el faldellín y la lliclla de las hijas de su raza codició las galas de esas pálidas beldades que Lima envía a la sierra, en busca de la salud” [Gorriti: 131].

De lo dicho anteriormente destaco algunos elementos: por un lado, se evidencian fisuras en las representaciones de los personajes que imposibilitan sostener un modelo binario y arquetípico. Quiero destacar que son “fisuras” porque no es lo que prevalece en los textos, pero evidencian problemáticas que emergen en la historia colonial a partir de fines del siglo XVI y que se sostienen hasta la actualidad. Me refiero a la construcción de una “identidad americana” encarnada la figura del mestizo. En esta dirección, los relatos se localizan en el pasado, antes de las independencias (en algunos casos el tiempo histórico es preciso: la muerte de Atahualpa o la mención a Carlos III) y que uno de los temas recurrentes es el oro escondido, subterráneo, el secreto de los indios que garantiza su pervivencia. Es decir, en el pasado y en el subsuelo existe la imagen idealizada de lo indio. Las tragedias amorosas irrumpen y generan la desaparición de la “raza”: las mujeres develan el secreto y el oro desaparece lo que implica muerte y miseria. En la figura de Laurucha también se observa la relación Cusco-Lima donde el centro del imperio es desplazado por el proceso de modernización y urbanización que inicia en el siglo XVII (de aquí podría empezar a pensarse también en representaciones de lo indio vinculadas a lo urbano que van a

empezar a aparecer en las últimas décadas del siglo XX, ya que anteriormente siempre se lo pensó desde lo rural), siglo de emergencia del criollaje donde la cultura india es anulada por la presencia de lo español en los nativos americanos, hijos de españoles nacidos en nuestro continente que, en el transcurso de la historia, serán considerados los protagonistas de los procesos emancipatorios³.

Pensar estas traiciones en un contexto de emergencia y construcción de los Estados americanos marca una diferencia con los relatos rosistas. En estos las mujeres no traicionan sino que son las que transgreden las fronteras en la lógica facciosa del XIX; en los relatos andinos; en cambio, el cruce es “racial” (siempre lo uso entre comillas), por lo que la transgresión se da en el ámbito de los mandatos ancestrales. La consecuencia es el fin de una raza y quizás el surgimiento y afirmación de otra: la mestiza.

Ahora bien, en este entramado de personajes los dos universos en disputa, el indio y el blanco, se construye un pasado donde la figura del indio está idealizada: la abundancia del territorio y las riquezas prevalecen. La irrupción del blanco rompe esta prosperidad e instala la miseria. En todos los relatos los indios son andrajosos y pobres, sometidos al poder del invasor. Sin embargo, conservan, ocultas, sus riquezas. El personaje que rompe

³ Estos relatos también construyen una genealogía en las representaciones de América donde resuenan voces del pasado: el Inca Garcilaso, Las Casas y también el relato mistificador de Colón y Cortés (por ejemplo, en la representación de la abundancia que aparece en “La quena” donde la aparición del mar rompe con esta imagen del territorio e instaura la miseria).

esta lógica e instaura la emergencia del mestizaje como soporte identitario de los pueblos en construcción es Hernán, en “La quena”. Él es hijo de una india y un español. La mujer, protectora de su hijo y de sus antepasados es portadora del discurso decimonónico que remite a “la escritora de la patria grande” en términos de Batticuore [413], voz de autora que aparece en el texto para hablar del presente y de los ideales americanistas. Le pide a su hijo que se convierta en el Libertador y que use la ilustración para romper las cadenas de la patria:

Las profecías de nuestro país nos prometen un libertador que habiendo vivido largo tiempo entre nuestros enemigos, y aprendido de ellos la ciencia de las conquistas, romperá las cadenas de nuestra patria [...]. Prométeme que tú serás ese libertador y que para redimir a nuestros hermanos no emplearás el odio que pida la sangre de sus amos, sino la ilustración que los haga sus iguales [Gorriti: 66].

Sin embargo, la pérdida de su amada trunca este destino y él queda sumido en la nostalgia y la liberación nunca sucede.

Para finalizar quiero mencionar la construcción de lo indio y su proyección a comienzos del siglo XX. Los indigenistas cristalizaron dos imágenes de este universo: una, localizada en el pasado, donde aparece idealizado, y otra, localizada en el presente donde este actor social encarna todos los males de las naciones. Gorriti, al introducir las relaciones amorosas y familiares, rompe o complejiza estos modelos porque evidencia que estos universos opuestos no están disociados, sino que hay un constante cruce. Por

un lado, existe ese pasado esplendoroso, idealizado que se rompe con las traiciones de mujeres enamoradas pero ese sujeto se instala, con resignación, en un presente estanco y sin proyección. La necesidad de pensar un futuro pone en el centro del conflicto a la figura del mestizo, fruto del drama y la tragedia, actor social fundamental en la configuración de las nuevas naciones. Con esto Gorriti se erige como una escritora que sienta las bases de uno de los debates centrales del siglo XX: el mestizaje como sujeto que encarna el trauma social y la compleja configuración de una identidad americana.

Bibliografía

BATTICUORE, GRACIELA. *La mujer romántica*. Buenos Aires: Sudamericana, 2022.

GARCÍA PABÓN, LEONARDO. [A] *De Incas, Chaskañawis, Yanakunas y Chullas: Estudios sobre la novela mestiza en los Andes*. Murcia: Cuadernos de América sin Nombre, 2007.

GARCÍA PABÓN, LEONARDO. [B] "Estudio introductorio". Gorriti, Juana Manuela. *Narrativa andina*. Leonardo García Pabón, ed. La Paz: Plural, 2011.

GORRITI, JUANA MANUELA. *Narrativa andina*. Leonardo García Pabón, ed. La Paz: Plural, 2011.

Una valoración de la moral en la literatura según *Los misterios del Plata*, de Juana Manso

An Assessment of Morality in Literature Seen in
Los misterios del Plata, by Juana Manso

Agustina del Rosario Muñoz

Universidad Nacional de Cuyo
agustinamunoz999@gmail.com

Resumen

Juana Manso, gran educadora, feminista y escritora, es el centro del presente trabajo. Esta autora inspiró a generaciones e incluso trabajó codo a codo con Domingo Faustino Sarmiento por la educación y el bien de la nación. Manso escribió la novela que se eligió como corpus, *Los misterios del Plata*, y la publicó primero en 1852 en *O Jornal das Senhoras*; también su obra apareció en diversos espacios argentinos, aunque el tema de sus ediciones no nos compete en este trabajo. No obstante, se usará la edición de 1900 publicada por Natalio Tommasi, en la imprenta Los Mellizos, por su fácil acceso. La autora dejó la presente obra como imagen de un periodo y en ella gran contenido para trabajar, y enmarcarlo en la literatura como modelo moral, siguiendo los lineamientos de la teoría literaria de la generación de 1837 [Molina]. Cabe aclarar que se ve la moral a nivel integral de la persona, como un todo y no como enseñanzas o moralejas aisladas de un alguien. En la novela se presenta al Dr. Avellaneda, inspirado en el Dr. Valentín Alsina apresado por orden de Rosas y posteriormente llevado a Buenos Aires para su condena. En su cautiverio da ciertas máximas a su hijo Adolfo sobre cómo debe ser su educación moral, instándolo al perdón y no al odio. Esta charla es el inicio de los cuestionamientos ideológicos y morales del gaucho Miguel –uno de los hombres de confianza de Rosas–, quien termina ayudando a la liberación de preso. Además, está Simón –anciano que luchó en la guerra de la Independencia–, cuya moral radica en ser el modelo de una época pasada, no valorada en su actualidad. El Dr. Avellaneda es inspiración para todos en la historia de la novela

y su nobleza es conmovedora. Los tres personajes son un ejemplo de la moral y de la educación de una nación en formación.

PALABRAS CLAVE: Literatura argentina, moral, Siglo XIX, Juana Manso.

Abstract

Juana Manso, a great educator, feminist and writer, is the center of this work. This author inspired generations and even worked side by side with Domingo Faustino Sarmiento for education and the good of the nation. Manso wrote the novel that was chosen as the corpus, *Los Misterios del Plata*, and it was first published in 1852 in *O Jornal das Senhoras*; Her work also appeared in various Argentine spaces, although the subject of his editions does not concern us in this work. However, the 1900 edition of the novel published by Natalio Tommasi in the Los Mellizos printing press will be used due to its easy access. This author left this work as an image of a period and in it great content to work on, and frame it in literature as a moral model, following the guidelines of the literary theory of the generation of 1837 [Molina]. It is worth clarifying that morality is seen at the integral level of the person, as a whole and not as teachings or morals isolated from someone. In the novel, Dr. Avellaneda is presented, inspired by Dr. Valentín Alsina, arrested by order of Rosas and later taken to Buenos Aires for his sentence. In his captivity he gives certain maxims to his son Adolfo about what his moral education should be like, urging him to forgive and not hate. This talk is the beginning of the ideological and moral questioning of the gaucho Miguel –one of Rosas' trusted men– who ends up helping the prisoner's release. Furthermore, there is Simón –an old man who fought in the War of Independence– whose morality lies in being the model of a past era, not valued today. Dr. Avellaneda is an inspiration to everyone in the novel's story and his nobility is moving. The three characters are an example of the morality and education of a nation in formation.

KEYWORDS: Argentine literature, moral, XIX century, Juana Manso.

Juana Manso, educadora, feminista y escritora, escribió *Los misterios del Plata* y la publicó primero en 1852 en *O Jornal das Senhoras*; también su obra apareció en el diario *El Inválido Argentino* y la misma se publicó con el nombre de *Guerras civiles del*

Río de la Plata; Primera parte: Una mujer heroica, por Violeta; 1838 (1867-1868); esta versión quedó inconclusa y se retoma en un estudio de Velasco y Arias en 1937. No obstante, se usará la edición de la novela de 1900, publicada por Natalio Tommasi en la imprenta Los Mellizos, por su fácil acceso y tomando en cuenta que las tres versiones son distintas entre sí.

Esta autora dejó la obra como imagen de un periodo y un gran contenido para trabajar y enmarcarlo en la literatura como modelo moral, siguiendo los lineamientos de la teoría literaria de la generación de 1837. Cabe aclarar que se ve la moral a nivel integral de la persona, como un todo y no como enseñanzas o moralejas aisladas de un alguien. Según Molina, los mismos autores hablan sobre la moral y la literatura: “Mirarse en el espejo literario ayuda al hombre a comprender su vida y a la sociedad, y actuar conforme con las ideas que contribuyen a ‘la mejora moral de los pueblos’ (López 1842: 123)” [48]. La literatura tiene un papel fundamental, ella forma generaciones y las educa según lo que es correcto y el cómo actuar ante determinadas situaciones.

En el presente trabajo, se buscará rastrear en la novela seleccionada aquellos momentos que muestren una moral que construye al hombre de la época del siglo XIX. Se comparará en algunos casos con la edición del diario *El Inválido Argentino*. La comparación se hará en torno a tres personajes: el Dr. Avellaneda, el gaucho Miguel y el viejo Simón.

La novela trata sobre el Dr. Avellaneda y su familia, que huyen de Uruguay hasta Corrientes, pero son capturados en el camino. Se narra desde ese momento hasta su traslado a Buenos Aires, y se muestra la vida en las calles de la capital hasta el interior

de la vivienda de Rosas. Todo para terminar con la liberación de Avellaneda, con la ayuda de personajes como el Capitán Rojas, Simón y Miguel.

El Dr. Avellaneda es el personaje principal: él viaja por el Paraná para Corrientes y así vivir una vida tranquila, todo por ser unitario en un país donde se estaba prohibido serlo.

Cuando es apresado y se encuentra en un monasterio abandonado junto con su familia, su esposa Adelaida y su hijo Adolfo, y ya ve su final venir, su hijo le dice que odia a Rosas. ¿Por qué? Por haber apresado a su padre. Allí comienza una serie de enseñanzas que Avellaneda deja para su hijo, instrucciones sobre su porvenir y su formación, espiritual, moral y de profesión:

No ódies el hombre, respondió el preso; detesta el tirano de tu Pátria; no lo ódies porque asesina á tu padre, al fin yo no soy mas que un miserable grano de tierra, detesta en Rosas, el opresor de tus paisanos, el enemigo de la ley, del honor, de la virtud y cuanto noble y buena tendencia tiene el corazon del hombre [Manso: B, 64].

También le habla a Adelaida, pidiéndole que críe a un hombre correcto y no lo inste al odio, que luche contra la opresión y considere a cada uno como un igual [64]. Que Adolfo siga la carrera de Leyes, pero que no sea juez o fiscal para tener la vida de otros en sus manos y así no tener que dictar una sentencia a muerte; en cambio, que defienda a los más débiles y justos.

Avellaneda se encarga de dejar un tratado para la educación de su hijo. El doctor lo hizo desde el nacimiento de su

progenie. Los consuela y se compadece de su familia, pero no mucho de sí mismo.

En la versión de *El Inválido Argentino* la secuencia es prácticamente igual salvo por un detalle: se incluye el rezo del padrenuestro, lo cual muestra una idea de la religión en la inclusión del consuelo con el rezo y la fe puesta en Dios.

Toda esta conversación es escuchada por dos hombres que juegan un papel importante en su vida: Miguel y Simón.

Miguel es un gaucho al servicio de Rosas; hacía trabajos para él, aunque nada que le hiciera replantearse esta relación con el tirano. Fue abandonado por su madre y conocía solo la libertad, la prefería. Es el encargado de revelar al Juez de Paz que un proscrito iba a pasar por su territorio y que Rosas se interesaba por su captura.

Mientras Avellaneda se despedía y daba sus últimas instrucciones a su familia, el centinela comienza a reconsiderar sus convicciones.

Cuando se nos da pistas de que este no es como los demás es cuando se captura al proscrito. Julián, un peón, intenta golpear a Avellaneda y luego a su hijo. Miguel tiene inculcado que no se golpea a un hombre en cadenas o a un niño; el sereno Miguel pierde la compostura con esta actitud de Julián.

Luego, cuando le toca vigilar a la familia y al escucharlos hablar, comienza a cuestionarse sus ideas, su relación con Rosas, su proceder: “Miguel, pues era el mismo, sentía una

especie de revolucion estraña en sus ideas y manera de sér [...]”
[Manso: B, 78]

Más adelante, cuando sale del monasterio, admite creer que se iba a encontrar con un monstruo, un malvado, pero ve cómo Avellaneda daba palabras de perdón y no de odio a sus enemigos. Su encuentro con el viejo Simón resulta iluminador y parece que lo que le faltaba al gaucho era hacer preguntas e informarse sobre el estado de su patria.

En la versión de *El Inválido Argentino* hay una “inocencia” por parte de este Miguel, es decir que no da cuenta de que su empleador es una mala persona y casi como queriendo justificar las acciones de Rosas, mientras que en la versión del 1900 se limita a cuestionarse y cuestionar todo lo que creía hasta el momento.

La culminación de esta revolución de ideas es idear un plan para rescatar a esta familia de las garras del tirano.

Simón es un trabajador en el Baradero, donde transcurre la captura de Avellaneda. Es un unitario y luchó junto con los próceres en la Guerra de la Independencia. Es una imagen del pasado, aquel que ve todo lo malo que le está pasando al país en formación y también cómo era en sus primeros días en la lucha por la independencia.

El valor moral de este personaje no se nos oculta en ningún momento: él es fiel a sus ideales y los mantiene hasta el final de la novela y forma parte de la educación del gaucho Miguel; está

ahí para resolver las dudas del joven e idear un plan para liberar a la familia Avellaneda. Es descripto de la siguiente manera:

sus ojos grandes negros tenían una, tristeza particular; parecía al mirar aquel hombre que era extraño á cuanto lo rodeaba y que su pensamiento siempre estaba en otros lugares ó remontados á otras épocas pasadas y lejanas [Manso: B, 63].

Simón siempre ha tenido claro que todo son argentinos, no hay división entre unitarios y federales, no puede haberla:

Es verdad, jóven; es un tirano espantoso. Si Vd. hubiera conocido los viejos de la patria veria la diferencia que existe entre aquellos y este hombre que hoy está de gobernador en Buenos Aires [B, 79].

Esta es la opinión que tiene Simón sobre Rosas y que no duda en compartirle a Miguel. El lancero es un hombre del pasado, pero en un presente que no reconoce.

Conclusión

La moral forma una parte importante en *Los misterios del Plata*. El personaje principal es prueba de ello: su apresamiento lleva a un cambio en el joven Miguel y que un viejo lancero tome la iniciativa para salvar la vida del protagonista.

Esta novela es un ejemplo del pensamiento de la época y de la anterior a esta, la de la revolución e independencia del país. Muestra a una Argentina bajo el mando de Rosas y no solo eso, sino

que es escrito por los ojos de una mujer: Juana Manso, quien busca, al igual que los personajes, mostrar la verdad.

Bibliografía

MANSO DE NORONHA, JUANA PAULA. [A]. "Guerras civiles del Río de la Plata; Primera parte: Una mujer heroica, por Violeta; 1838". *El Inválido Argentino*, Buenos Aires, 29 dic. 1867-16 mar. 1868: 1, folletines.

MANSO DE NORONHA, JUANA PAULA. [B] *Los misterios del Plata: Novela histórica original*. Buenos Aires: Imprenta Los Mellizos, 1900.

MOLINA, HEBE BEATRIZ. *La teoría literaria de la Generación de 1837: Una poética de la persuasión*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 2021. Libro digital: <https://librosffyl.bdigital.uncu.edu.ar/16620>

Mujeres nortañas en el teatro de los acontecimientos: *El pozo del Yocci*, de Juana Manuela Gorriti

Northern Women in the Scene of Events:
El pozo del Yocci by Juana Manuela Gorriti

Martina Palavecino Bó

Universidad Nacional de Tucumán
martinapbo@gmail.com

Resumen

El presente trabajo pretende explorar la representación de las mujeres en la novela *El pozo del Yocci* (1869), de Juana Manuela Gorriti. La misma pertenece al conjunto de ficciones de mujeres que tratan el tema del rosismo en Argentina. En el contexto político de la segunda parte de la novela, la fraternidad como construcción de ciudadanía se ve irrumpida por la violencia entre unitarios y federales, resultando en fratricidio, y, por tanto, una fractura del nosotros patrio posible. Atendemos a la figura de las encubiertas y tapadas como forma de escabullirse del control, dilatando los límites entre lo público y lo privado. Creemos que estas resquebrajaduras al ojo masculino creadas por las mujeres permiten formas de intervenir en las tramas del poder y configurar una noción otra de patria desde el vínculo entre mujeres. Asimismo, exponen un contexto doblemente violento: un ambiente fratricida por la guerra civil, y un sistema patriarcal que alcanza su máximo exponente en la novela con el femicidio de Aurelia. En este escenario político, las mujeres traman desde la amistad fisuras al tutelaje de sus maridos, tejiendo un *nosotras* desde el que habitan sus afectos y deseos.

PALABRAS CLAVE: Juana Manuela Gorriti, literatura de mujeres, amistad, literatura del NOA.

Abstract

The present work aims to explore the representation of women in the novel *El pozo del Yocci* (1869), by Juana Manuela Gorriti. The same belongs to the set of fiction of women dealing with the topic of rosism in Argentina. In the political context of the second part of the novel, fraternity as a construction of citizenship is broken down by violence between unitaries and federals, resulting in fratricide, and therefore a possible fracture of a common homeland. We look at the figure of covered women as a way to escape control, widening the boundaries between public and private spheres. We believe that these tears to the male eye created by women allow ways to intervene in the plots of power and configure another notion of homeland from the bond between women. They also expose a double-violent context: an atmosphere brotherly killed by the civil war, and a patriarchal system that reaches its highest exponent in the novel with the femicide of Aurelia. In this political scenario, women make cracks from friendship to the tutelage of their husbands, weaving one of us from which their affections and desires inhabit.

KEYWORDS: Juana Manuela Gorriti, women's literature, friendship, Northwestern Argentinian literature.

El pozo del Yocci, de Juana Manuela Gorriti, pertenece al conjunto de ficciones de mujeres que tratan el tema del rosismo en Argentina, del cual destacamos que este relato transcurre en Salta y coloca a las mujeres en el teatro de los acontecimientos del conflicto, y presenta su lugar en la vida pública y política. Seguimos los aportes de María Vicens en torno a la amistad entre mujeres, proponemos que las tramas vinculares entre las protagonistas del relato constituyen un *entre nos* femenino particular en el contexto rosista.

En la primera parte de la obra se pone en relieve la importancia de la hermandad entre los hombres del territorio durante las guerras de la Independencia. Se manifiesta que la

generación de los jóvenes que combaten contra los realistas desarrolla vínculos fraternales. Motivados por ideales comunes en torno a la causa patriótica, dejan atrás sus legados familiares, portando como enseña Unión y fraternidad.

La trama masculina se constituye en torno a la solidaridad y el compañerismo, una fraternidad fundamental en la lucha por la independencia y para la construcción de una nueva nación. Esta hermandad se constituye como una superación de los intereses personales; la trama fraterna es un ejemplo de unidad a través del territorio con la aspiración de una nación unida como emblema. La fraternidad como valor revolucionario se consolida como cooperación entre iguales con un papel crucial en la construcción de una organización social justa.

La segunda parte de la novela sucede cinco lustros después de los hechos de la primera. La generación de compañeros en armas, los héroes de la independencia, se encuentra dividida. La fraternidad que en algún momento fue el cimiento de la construcción patria, se ve irrumpida por la violencia entre unitarios y federales, lo que resulta en fratricidio, y, por tanto, una fractura del nosotros patrio posible. Las guerras por la adquisición de territorios dividen a bolivianos y argentinos, quienes fueron hermanos en el combate contra los realistas, pero ahora sirven a poderes e ideales distintos. Esta fractura de la unidad se compone como traición y exhibe la complejidad de los procesos de construcción de la nación. Se reemplaza el lazo con la confrontación y la construcción de nuevas fraternidades, que adhieren a concepciones similares sobre cómo constituir una organización social justa. El clima de la segunda parte es de violencia desmedida e injustificada,

en contraste con la primera parte, en la cual la sangre derramada es comprendida.

En el contexto fratricida, las mujeres del relato encuentran en el velo, el antifaz las capas una forma de escapar del control impuesto sobre ellas. Estas prácticas, que involucran cubrirse el rostro o taparse para ocultar su identidad, dilatan los límites entre lo público y lo privado, y les permiten desafiar las normas y vigilancias.

Las encubiertas y las tapadas representan una estrategia de resistencia y autonomía para las mujeres en un entorno opresivo, en el cual ellas no participan de la igualdad y justicia que se debaten para los ciudadanos, para los hombres. Al cubrir su rostro y mantener su identidad en secreto, las mujeres del relato adquieren una sensación de libertad y poder. Pueden moverse por los espacios públicos masculinos, como los campamentos militares, sin ser reconocidas o juzgadas, emprenden sus propias tramas en solidaridad con otras mujeres.

Esta dilatación de los límites entre lo público y lo privado también implica la reconfiguración de los espacios y las tramas de poder. Al introducirse en el espacio público de manera encubierta, las mujeres desafían la dominancia masculina y cuestionan las fronteras, reclaman su derecho como agentes autónomas y activas en la sociedad. A su vez se encuentran protegidas del entorno violento en el que se movilizan.

En el contexto fratricida del relato, las tramas de amistad entre mujeres establecen lazos de vida que trascienden las divisiones, muestran nuevamente escenas de hermandad entre

personas de distintas regiones del territorio, algo que se explicita en el contexto de las guerras de la independencia. Estas amistades constituyen nueva unión y resistencia en medio de la violencia de un entorno marcado por la lucha y la confrontación. Las mujeres en el relato se encubren y refugian en la confianza y seguridad ofrecida por otras mujeres, son el vínculo un espacio estable en un entorno volátil.

El vínculo entre Juana, Rafa, Aurelia y su madre se fortalece con la comunidad de valores, preservan la vida de otros aún si ello implica arriesgar la propia. Estas amistades se enlazan en la confianza, el respeto mutuo más allá de las procedencias, las clases sociales y las divisiones raciales y la empatía. Pueden vulnerabilizarse entre ellas y compartir experiencias comunes que les permiten enfrentar las dificultades conjuntamente, por lo que consideramos que estos vínculos son una fuente de resistencia. Creemos que estas resquebrajaduras al ojo masculino creadas por las mujeres permiten formas de intervenir en las tramas del poder y configurar una noción otra de patria desde el vínculo entre mujeres.

Estas amistades entre mujeres establecen lazos de vida que interfieren en el contexto fratricida, reconstruyen la esperanza de hermandad que parecía acabada con el conflicto entre unitarios y federales. Asimismo, exponen de un contexto doblemente violento: un ambiente fratricida por la guerra civil, y un sistema patriarcal que alcanza su máximo exponente en la novela con el femicidio de Aurelia.

La muerte de la mujer en manos de su pareja, general argentino que se enfrenta al ejército boliviano, trunca la posibilidad de una hermandad conciliadora del conflicto. La trama femenina

que proponía la posibilidad de una búsqueda de justicia y superación de la adversidad en pos de conservar las vidas de la generación independentista se detiene con el asesinato.

El patriarcado como estructura de poder desigual corta la desafiante trama de mujeres y ejerce la síntesis máxima del sistema opresivo y violento sobre la vida de Aurelia. El conflicto fratricida nunca se sincretiza en el relato, sino que se acentúa en la mano del general femicida, quien emprende batallas sangrientas para callar la culpa y eventualmente se moviliza a Buenos Aires, para ser mano ejecutora de la violencia de la Mazorca.

Las tramas femeninas del relato constituyen un entre nos de mujeres que recuperan los valores de la hermandad que luchó por la independencia y ofrece bosquejos de ideales para la patria que se ven cercenados con el conflicto interno. Las amistades femeninas desafían el contexto cruento del relato *El pozo del Yocci* de Juana Manuela Gorriti y ofrecieron la posibilidad de una resistencia al tutelaje ejercido por los hombres, posibilidad que se ve interferida cuando atentan contra la fraternidad.

Bibliografía

GORRITI, JUANA MANUELA. *El pozo del Yocci*. 2ª ed. (Sección de documentos. Serie 4ª - Novela). Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1929. Digitalizado en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-pozo-del-yocci/>

VICENS, MARÍA. "Decir nosotras, ese placer nuevo: Amistad, deseo y autoría en la Argentina del siglo XIX". Batticuore, Graciela; Vicens, María, coords. *Mujeres en revolución: Otros comienzos*. Vol. 1 de *Historia feminista de la literatura argentina*. Dirs. Laura A. Arnés, Nora Domínguez y María José Puente. Villa María: EDUVIM, 2022: 347-82.

Entre ángeles y cortesanas: Celmira Acosta Cardoso, una voz indignada frente a la difamación¹

Between Angels and Courtesans:
Celmira Acosta Cardoso, an Indignant Voice Against Defamation

Victoria Pérez Cassettari

Universidad del Salvador
victoria.perezcassettari@usal.edu.ar

Resumen

Celmira Acosta Cardoso (ca. 1866-?), autora que pasó desapercibida frente a la crítica, es recuperada a partir de su cuento “La obra” (1899), en el cual trata la difamación que sufre una artista, Livia, al presentar una escultura en sociedad. Esto la afecta a tal punto que, sola e iracunda, destruye su propia creación. A lo largo de “La obra”, la identidad de la protagonista se encuentra en disputa: una Livia-ángel, ideal femenino del siglo XIX, y una Livia-cortesana, imagen ridiculizada de una prostituta embustera mediante la cual la difamó la muchedumbre. La hipótesis que proponemos es que la destrucción de la estatua se configura como el acto final de una serie de mecanismos de resistencia que surgen como reacción a las identidades impuestas socialmente sobre ella. A raíz de esto, tanto la autora como su personaje se niegan a ocupar el lugar pasivo al que estaban ancladas como mujeres del siglo XIX y asumen su indignación: la primera, con una denuncia pública; la segunda, con una rebelión privada.

¹ Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación que tuvo como fruto una *Antología de escritoras de narrativa breve en la Argentina: Siglos XIX y comienzos del XX*, publicado por la Universidad del Salvador. En el mismo se puede consultar el artículo de investigación completo y el cuento “La obra”, de Celmira Acosta Cardoso.

PALABRAS CLAVE: Celmira Acosta Cardoso, ángel del hogar, emociología, indignación.

Abstract

Celmira Acosta Cardoso (ca. 1866-?), an author who went unnoticed by critics, is recovered from her story "La obra" (1899), a story about the defamation suffered by an artist, Livia, when she presents a sculpture in society. This affects her to such an extent that she destroys her creation, alone and angry. Throughout "La obra", the identity of the protagonist is in dispute: a Livia-angel, a feminine ideal of the 19th century, and a Livia-courtesan, a ridiculed image of a lying prostitute through which the crowd slandered her. The hypothesis we propose is that the statue's destruction is configured as the final act of a series of resistance mechanisms that arise as a reaction to the socially imposed identities. As a result of this, both the author and her character refuse to occupy the passive place to which they were anchored as women of the 19th century and assume their indignation: the first, with a public denunciation; the second, with a private rebellion.

KEYWORDS: Celmira Acosta Cardoso, the angel in the house, emotionology, indignation.

Celmira Acosta Cardoso es una escritora prácticamente desconocida para la crítica argentina. Poco sabemos sobre ella. Logramos rastrear 12 cuentos publicados entre 1898 y 1899 en *El Sol: Semanario artístico-literario*², periódico porteño, dirigido por

² Para el resto de sus cuentos publicados ver: *El Sol del Domingo* (1898) año 1, N.º 3 (cuento titulado "¡Arriba!"); año 1, N.º 5 ("Le pertenecía"); año 1, N.º 8 ("Y á la media noche"); año 1, N.º 12 ("Brina y Brandt"); año 1, N.º 17 ("Lámparas viejas"); año 1, N.º 19 ("Alegría, alegría"); año 1, N.º 24 ("Claro de luna"); año 1, N.º 28 ("Héroes oscuros"); año 1, N.º 31 ("Resurrección"); *El Sol: Semanario artístico literario* (1899) año 2, N.º 32 ("Respetad!..."); año 2, N.º 34 ("Infantes"). La colección está disponible físicamente en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, y virtualmente en el sitio web de dicha institución. Seguimos en la búsqueda de más publicaciones periódicas de la autora.

Alberto Ghirardo, y un relato autobiográfico, titulado *Mi padre* (1898). En este último asume la defensa de su padre frente a difamaciones y acusaciones de falsificar un testamento, quien incluso es encarcelado. Celmira escribe fuertes críticas no solo a la prensa, por divulgar información falsa, sino también a la justicia, por su accionar corrupto.

“La obra”, uno de sus últimos cuentos recuperados, fue publicado el 24 de junio de 1899. Livia, protagonista del cuento y joven artista de la familia Cisneros, presenta al público la estatua que esculpió ella misma en su taller. El evento social, para su sorpresa, terminó con la difamación de su persona. Algunos aseguraron que Livia era una cortesana que había pagado a un pobre artesano por la talla en mármol. Otros agregaron que era una mujer de pasado oscuro y mal influenciada por su abuelo y su tío. La escultora decidió guardar para sí las calumnias y no las compartió con los miembros de la familia, ni buscó su defensa. Ella sufrió internamente por las injurias que mancharon su honor y se replicaron en la ciudad. Unos días después, en medio de sus tormentos, cerró su taller y abandonó la obra, pero esa noche al no poder olvidar su creación volvió a entrar. En la habitación resonaron las risas del gentío que seguían ridiculizando y difamando su nombre, que la atacaban física y emocionalmente. La artista se abalanzó sobre su estatua para protegerla de estas voces, pero entendió que, en verdad, la que se burlaba era su obra, que de pronto le sonreía y mostraba sus pechos. Ante esto, Livia empuñó un martillo y la destruyó.

Considero que, y esta es mi hipótesis, la destrucción de la estatua se configura como el acto final de una serie de

mecanismos de resistencia que surgen como reacción a las identidades impuestas socialmente sobre la protagonista: que son una Livia-ángel y una Livia-cortesana. Es decir, una identidad tensionada entre:

1. Livia-ángel: el ideal femenino del siglo XIX que propone a la mujer en el hogar como agente encargado de la reproducción, la crianza y el cuidado de los valores familiares, vedada de sentir emociones violentas como la indignación y la ira;
2. Livia-cortesana: la imagen ridiculizada de la prostituta embustera con la que la identificó la muchedumbre.

Me propongo, por consiguiente, identificar en el texto estos mecanismos, a saber, actos que, condicionados por las limitaciones de un paradigma de la domesticidad, lo desafían. No se trata de la subversión total del orden, sino un modo de impugnar lo atribuido a la femineidad desde el lugar en el que se encuentra la protagonista.

Antes de abordar el análisis preciso definir brevemente lo que entendemos por ideología de la domesticidad y su repertorio emocional. La identidad femenina durante el siglo XVIII y XIX fue definida por su función reproductiva, por su restricción al ámbito privado (al hogar) y por su rol civilizador dentro de la familia con lo que se aseguraba la continuidad del sistema de valores de la sociedad burguesa. Con respecto a las emociones, desde la perspectiva de la cultura dominante, explica Ana Peluffo, la mujer del siglo XIX debió reprimir o disimular emociones que no pertenecían a la ideología del recato del “ángel del hogar”: la rabia, el orgullo, la indignación y la ira le eran vedados. Estas eran

emociones problemáticas que dificultaban su papel como agente social y su relación con el entorno.

La feminidad en la obra se configura a partir de Livia y de su estatua. La protagonista es introducida como organizadora del círculo familiar, pero desde un comienzo se genera un gran contraste entre su interior triste, silencioso, y el exterior jovial de la escena. Del sufrimiento interno de Livia no se menciona la causa o razón, pero sí la inacción por parte de la protagonista para compensarlo. Y la estatua, por su parte, también asume características femeninas ideales –“Blanca, pulida, altiva y sonriente, parecía la imagen de lo inmutable en conjunción con la divina belleza, gracia, armonía” [Acosta Cardoso: B, 1]–.

Sin embargo, al presentar la escultura en público, vemos el primer momento de resistencia de Livia frente al ideal de la domesticidad. Ella no solo incursiona en un espacio ajeno al de su vida hogareña, sino que se resiste a ser el centro de atención por parte de los hombres que han concurrido a la exposición. La mirada, históricamente, se ha asociado con el género masculino por ser un medio de poder y de conquista. Las mujeres, en cambio, están destinadas a ser vistas.

La protagonista desafía su condición de objeto para ser mirado por ser mujer y presenta un mediador –su escultura– entre ella y los observadores. La muchedumbre, sin embargo, violentó su identidad personal al afirmar que se trataba de una prostituta embustera que había decidido pagar por la creación de la obra. El público no pudo aceptar a una mujer-ángel, asociada al espacio doméstico, que se presentara en un espacio público con un trabajo propio y que desafiara la mirada masculina, por lo que decodificó

erróneamente, ya sea de manera adrede o no, la identidad de Livia, convirtiéndola en una mujer-diablo.

Livia, indignada y consciente de lo que divulgaba la multitud, se planteará silenciosamente cómo actuar frente a las injurias. La indignación, explica Peluffo, es una emoción tabú en la cultura femenina, lejana a la emociología del “ángel del hogar”, por asociarse con la defensa de la autoestima. La autora sigue los lineamientos de Luc Boltanski. Este afirma que un sujeto al asumirse como indignado subraya, a su vez, su propia individualidad: se hace presente y toma partido por una causa. Indignarse, para la protagonista, es el puntapié para resistir la injusticia cometida contra su persona y da lugar a un abanico de posibilidades vedadas para la mujer de su momento, como la autodefensa, el enojo y la violencia.

La artista acalla sus pensamientos. Aunque pareciera ser una pérdida de la palabra y de la capacidad de expresarse, ya no se trata de la pasividad que acalla la interioridad sufriente de la mujer, sino el silencio que es elegido en beneficio propio. Si bien la artista elige esta estrategia para proteger a su familia que ignoraba estas calumnias –resabio de su rol materno-protector–, se aleja de su anterior inacción al ejecutar un plan que consiste en no dejar su defensa en manos de los patriarcas de la familia y en resguardarlos de aquellos que difamaban su persona. Sobre la elección de este plan se lee: “Por suerte, ó por desgracia, rara vez los hombres profundizan el pensamiento de las mujeres del hogar” [Acosta Cardoso: B, 2]. La frase encabezada por un “por suerte o por desgracia” cambia el rumbo del relato. Hace que un hecho, en este caso el desinterés del hombre, pueda ser analizado como un

perjuicio o como un beneficio para sí y esta nueva lógica será fundamental para el plan que lleva a cabo la protagonista. La mujer tomará un papel de razonamiento activo y generará una posibilidad de interpretación distinta de las condiciones a las que está sujeta por el ideal de la feminidad doméstica. Explotará sus limitaciones, en este caso la sumisión en el silencio y el desinterés masculino, en beneficio propio.

Si bien Livia trató de alejar las críticas públicas de su familia y de su espacio privado, al encerrar la obra en el taller siente todavía la presencia de la muchedumbre apiñada que la injuria. La indignación da paso a la ira que, como dijimos, no forma parte del repertorio emocional de la mujer angelical, es esperable que la reprima por ser una emoción viril y peyorativamente fértil (es decir, que acarrea con ella más emociones negativas).

Es en este momento cuando comienza a dilucidar una idea que posteriormente pondrá en práctica: la destrucción por mano propia. Sin embargo, el enojo y la posterior violencia física no tienen un significado negativo: la artista no lo ve como una salida disfuncional y perjudicial para ella y su entorno, tampoco como una venganza. Por el contrario, la entrega total a los sentimientos se configura como un retorno a la dignidad mancillada por la opinión pública. En medio de uno de sus tormentos, antes de destruir la obra, el narrador dice que lanza una carcajada y “como si tuviera ante sí la muchedumbre apiñada, y provocara sus denuestos; para tomarlos en remolino entre sus brazos y romperlos— formando luego, con sus propios despojos columna de dignidad” [B, 2]. Son los retazos sobrantes de la destrucción los pilares para reconstruir la honra propia.

Esa noche, Livia se aleja del entorno familiar para enfrentarse con su obra abandonada y, al entrar al taller, se encuentra con las voces del exterior que se han infiltrado en su espacio privado.

Y las carcajadas sacuden las paredes, se retuercen, se alargan; suben hasta traspasar los techos, hasta tocar las nubes y allí desatadas parecen flechas llevándose jirones ensangrentados de su carne, de su alma, de su nombre; [...] Livia exhaló un gran grito; se abalanzó como para resguardar a la divina gemma; mas retrocedió horrorizada [...]. Una risa extraña de bronce, partía del lábio de la misma estatua; su túnica alba, desgarrada, mostraba impúdica desnudez de Mesalina [B, 2].

Al querer proteger el mármol comprendió que este había mutado en una figura burlesca que mostraba su cuerpo. Frente a esta metamorfosis, la mujer lanza un grito y toma su martillo para destruir su propia creación. Con este rebelde acto final, la artista se distancia, literalmente, del entorno familiar al que debería estar anclada para afrontar activamente sus tormentos internos y no solo asume emociones violentas que les eran permitidas únicamente a los hombres, sino que, al destruir aquello que ha construido, niega la función reproductora a la que debían atenerse las feminidades angelicales. No se afirma como un agente generador de vida; por el contrario, abate el fruto de su creación, su propia simiente.

Según el análisis que hemos propuesto, la protagonista resquebraja lentamente la imagen femenina que debía representar socialmente acorde al ideal del “ángel del hogar” que para ella

significaba silenciar sus emociones y ser el núcleo organizador de la vida familiar. Y este resquebrajamiento lo hace mediante mecanismos de resistencia: “invadir” el espacio público, resistirse a la mirada masculina, no dejar su defensa en manos ajenas. Con la destrucción final de la estatua rompe no solo con la imagen de la prostituta con la que la identificó la opinión pública (por la metamorfosis de la estatua), sino también con la del “ángel del hogar” ya que asume emociones iracundas, y abandona la pasividad y su papel como agente generador de vida atribuido a la feminidad.

Todo esto lo hace siempre en un profundo silencio: su círculo familiar en ningún momento se percata de lo sucedido. Podría interpretarse este hecho como lamentable, ya que Livia, entonces, sigue atada a ese espacio silencioso al que debían sumirse las identidades femeninas del hogar. No obstante, como dijimos, no es esa la lógica que sigue la protagonista. Durante el relato, la joven explota sus limitaciones en beneficio propio. Todo esto significa, y esta es la conclusión a la que he llegado, que su rebelión final por ser íntima y privada –ella es la única presente en el taller– demuestra que Livia logra independizarse de su búsqueda de la aprobación ajena. La estatua, recordemos, originalmente buscaba representar un ideal femenino celebrado por la cultura dominante, lo que habla de una tendencia de la artista por darle importancia a la mirada y al deseo ajeno. Finalmente, elige no restituir su honra en público, sino cosechar en la intimidad una ira que dará paso a la reconstrucción de su dignidad golpeada.

La difamación, dice Celmira en su obra *Mi padre*, es el gran mal del siglo. La autora de carne y hueso eligió afrontar la acusación y defensa de su padre en público; su personaje de papel,

en cambio, lo hizo en la privacidad. Ambas, no obstante, se niegan a ocupar el lugar pasivo al que estaban ancladas como mujeres del siglo XIX y asumen su indignación. La resistencia que alza Livia Cisneros frente a los mandatos sociales se desarrolla de manera dicotómica, por un lado, mediante el silencio y, por otro, con el grito interior que expresa a través de un acto violento, pero liberador. Y esta dualidad se sintetiza en su rebelión final: íntima, reivindicadora e independiente de la mirada del otro.

Bibliografía

ACOSTA CARDOSO, CELMIRA. [A] *Mi padre*. Buenos Aires: Imprenta Europea de M. A. Rosas, 1898.

ACOSTA CARDOSO, CELMIRA. [B] "La obra". *El Sol: Semanario artístico-literario*, 41, 24 jun. 1899: 1-2.

AHMED, S. "Feministas aguafiestas". *La promesa de la felicidad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2019: 123-91.

ALDARACA, B. *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*. España: Visor, 1992.

BODEI, R. *La ira: Pasión por la furia*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2015.

BOLTANSKI, L. "The topic of denunciation". *Distant suffering: Morality, media and politics*. Cambridge University Press, 1999: 57-76.

KIRKPATRICK, SUSAN. *Las románticas: Escritoras y subjetividad en España*. Madrid: Cátedra, 1991.

Masiello, Francine. [A] "Angels in the argentine house: The women's debate on domestic life, female education, and writing". *Between civilization and barbarism: Women, nation and literary culture in modern Argentina*. University of Nebraska Press, 1992.

Masiello, Francine. [B] *La mujer y el espacio público: El periodismo en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Feminaria Editora, 1994.

PELUFFO, ANA. *En clave emocional: Cultura y afecto en América Latina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo, 2016.

PEREYRA, W. L. *La prensa literaria argentina 1890-1974; 1. Los años dorados 1890-1919*. Buenos Aires: Librería Colonial, 1993.

REICHARDT, DIETER. “‘Humano ardor’ por Alberto Ghirardo, la novela autobiográfica de un anarquista argentino”. *Iberoamericana*, 17, 2, 50, 1993: 79-88.

RONCAL RAMÍREZ, F. R. *Con un pie dentro y otro fuera: El espacio público y privado en la narrativa femenina del siglo XIX*. University of Iowa, 2012.

ZUBIAURRE, MARÍA TERESA. *El espacio en la novela realista: Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México, Distrito Federal: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Redes de sociabilidad y autoría femenina en *El Álbum del Hogar*; Lectoras blancas para una poeta afroargentina: Ida Edelvira Rodríguez (1878-1880)

Sociability and Female Authorship in *El Álbum del Hogar*:
White Readers for an Afro-Argentine Poet: Ida Edelvira Rodríguez
(1878-1880)

Lucía Pose

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
luciabpose@gmail.com

Resumen

En las décadas de 1870 y 1880, la escena pública porteña atestiguó un auge de publicaciones escritas por –y destinadas a– las comunidades afrodescendientes de Buenos Aires y Montevideo. Estas publicaciones y los “intelectuales subalternos” que las promovieron contribuyeron a la creación de una “contra-esfera pública subalterna” [Geler] desde donde periodistas, artistas, militares y demás profesionales afroporteños intervinieron en las discusiones públicas en el contexto de la consolidación del Estado moderno. Una de las poetas mencionadas por los periódicos afroporteños fue Ida Edelvira Rodríguez, mujer autodidacta que vivió de su trabajo intelectual y que encontró un lugar para sus composiciones y para el reconocimiento entre pares en semanarios literarios destinados al público femenino. Entre 1877 y 1880, Ida Edelvira Rodríguez publicó sus composiciones en semanarios como *La Ondina del Plata* (1875-1880) y *El Álbum del Hogar* (1878-1887). El espacio intersticial que ocupó, el ida y vuelta entre publicaciones de la esfera letrada y la contra-esfera afroporteña, el reconocimiento parcial de su comunidad y la participación en las redes de amistad y lógicas de sociabilidad de escritoras como Lola Larrosa o Josefina Pelliza de Sagasta, ubican a Ida Edelvira Rodríguez en un espacio de negociación constante que nos motiva a interrogarnos acerca de las tensiones en la

consolidación de la autoría femenina y del trabajo intelectual en el último cuarto del siglo XIX, especialmente cuando de mujeres subalternas se trató.

PALABRAS CLAVE: Poesía afroargentina, sociabilidad femenina, escritoras, prensa periódica.

Abstract

In the 1870s and 1880s, the Buenos Aires public sphere witnessed a boom in publications written by –and intended for– the Afro-descendant communities of Buenos Aires and Montevideo. These publications and the “subaltern intellectuals” who promoted them contributed to the creation of a “subaltern public counter-sphere” [Geler] from where Afro-Porteño journalists, artists, soldiers, and other professionals intervened in public debate in the context of the consolidation of the modern State. One of the poets mentioned by Afro-Porteño newspapers was Ida Edelvira Rodríguez, a self-taught woman who lived off her intellectual work and who found a place for her compositions and for recognition among peers in literary magazines aimed at a female audience. Between 1877 and 1880, Ida Edelvira Rodríguez published her compositions in magazines such as *La Ondina del Plata* (1875-1880) and *El Álbum del Hogar* (1878-1887). The interstitial space that she occupied, the back and forth between publications of the literate sphere and the Afro-Porteño counter-sphere, the partial recognition of her community and the participation in the networks of friendship and logics of sociability of writers such as Lola Larrosa or Josefina Pelliza de Sagasta, place Ida Edelvira Rodríguez in a space of constant negotiation that motivates us to question the tensions in the consolidation of female authorship and intellectual work in the last quarter of the 19th century, especially when it came to subaltern women.

KEYWORDS: Afro-Argentine poetry, female sociability, female writers, periodical press.

El irresistible poder de la necesidad

En julio de 1878 y con objetivos explícitamente comerciales, Gervasio Méndez comenzó a publicar *El Álbum del Hogar* [EAH], un

impreso dominical presentado como “Semnario de literatura”. En el primer número, el director justificaba su empresa:

[n]o pisamos el campo del periodismo con la esperanza de conquistar laureles para nuestra patria ni para nuestra frente, llegamos a él, cansados con la carga de la vida y débiles para una lucha que solamente aceptamos obligados por el irresistible poder de la necesidad. [EAH, 1, 7 jul. 1878].

El frágil estado de salud del director y la necesidad de un sustento económico motivaron su apuesta por el mundo editorial con un periódico destinado al público femenino. El semanario se perfiló a mitad de camino entre la ilustración de sus lectoras y la sátira, con espacios bien delimitados para la discusión o difusión de ideas –normalmente en las primeras páginas–, la publicación de *nuevas* firmas de la literatura local –Rafael Obligado, Lola Larrosa, Josefina Pelliza de Sagasta, Eduardo Holmberg, Ida Edelvira Rodríguez– y la publicación de composiciones satíricas, retratos literarios y legitimaciones al interior del campo de la escritura femenina firmadas por los seudónimos de algunas de sus principales colaboradoras: “Luciérnaga”, velando el nombre de Raymunda Torres y Quiroga, y “Tijerita”, el de Josefina Pelliza de Sagasta. Como señala María Vicens, prima en la publicación “lo heterogéneo, la polémica jocosa y [...] una asumida relación con la frivolidad” [41], aspectos por lo demás estrechamente vinculados con la faceta comercial que justifica la aparición del semanario.

En el espíritu de ese entrecruzamiento donde las bellas letras, el mercado de los impresos y una incipiente profesionalización de la escritura se encuentran, tiene lugar la

aparición de una nueva firma: Ida Edelvira Rodríguez. Incluida por Rojas en el tomo de *Los modernos* bajo el título “Otras poetas de esta generación”, a la par de Josefina Pelliza de Sagasta y Juana Manso, el nombre de esta poetisa ha ido borrándose. Según una breve biografía incluida en la *Historia argentina*, de González Arrili, Emma de la Barra habría escrito algunas notas para un artículo sobre “la Rodríguez” que el historiador reproduce para trazar la figura de la poetisa. Allí, Emma de la Barra visitaba a Ida Edelvira Rodríguez en un inquilinato de la calle Venezuela:

el conventillo desorientaba, pues dábase por supuesta una buena situación material “a quien se ocupaba tan gallardamente de cosas altas y bellas”. La pésima economía de poetas y literatos resultaba, para leída, demasiado europea. En el país, puesto que el escribir para el público no era una profesión, ni mucho menos, caía de lógica la suposición de que, quien se entregara a ella tenía ya asegurada por otros caminos su más o menos cómoda existencia [González Arrili: 3099].

La supuesta descripción realizada por la autora de *Stella* y su sorpresa ante la situación material de alguien capaz de dedicarse a la poesía apunta a que la literatura no podía ser, en ese período, un medio de vida. El largo camino de la profesionalización femenina, especialmente en actividades intelectuales, tenía todavía por entonces un largo camino por recorrer, pero las publicaciones de fines de la década de 1870 y de 1880 destinadas a públicos femeninos, como *El Álbum de Hogar* (1878-1887), *La Ondina del Plata* (1875-1880) y *La Alborada del Plata* (1877, 1878-1880), y sus colaboradoras, contribuían –mediante polémicas específicas o bien a través del ejercicio de la pluma– a construir un espacio específico

para la socialización, la publicidad y el empleo de ciertas *tretas* que facilitaban tanto su inserción en el circuito letrado como la legitimación de la escritura entre sus pares más inmediatas –otras escritoras– y entre los escritores de la generación del 80. En el caso de la poetisa que nos interpela aquí, el trabajo remunerado y la independencia económica tienen un fondo que la distingue de sus colegas: “la Rodríguez” era una mujer negra, descendiente de esclavizados, que en un período en que la prensa afrodescendiente se encontraba en pleno auge, publicó en semanarios de mediano alcance pertenecientes a la esfera pública letrada –“incolora¹– y que encontró legitimación *antes* entre escritoras/lectoras blancas que entre la intelectualidad de la comunidad afroporteña. ¿Por qué eligió enviar sus composiciones a semanarios de mujeres en lugar de publicar en los periódicos de su comunidad? ¿Hubiera podido su poesía encontrar un lugar en la prensa afroporteña? ¿Cómo obtuvo legitimidad al interior del circuito literario letrado y de qué manera resonó en las publicaciones afroporteñas?

La viril poetisa

El primer número de *El Álbum del Hogar* abre su “sección” literaria con un poema en dos cuartetas titulado “Noventa y tres” y firmado por Ida Edelvira Rodríguez, donde se recuerda la condena a muerte de Luis XVI en 1793 y la libertad de la Francia en

¹ En un contexto de disputa por la constitución de un estado nacional homogéneo, al interior de los periódicos afrodescendientes se puede observar la oposición entre una postura de “blanqueamiento” e integración y una de diferenciación: “los que quieren meterse a indicar cuál es el derecho de ‘coloros’ e ‘incoloros’, cuando no saben ni el suyo propio” [*La Broma*, 1, 36, 15 abr. 1880].

el contexto del pronto aniversario de la Independencia argentina. De allí en adelante y al menos hasta abril de 1880, el vínculo de Ida Edelvira Rodríguez con *El Álbum del Hogar* continuará, publicando diez poemas (algunos muy extensos) y colaborando en la redacción del semanario con al menos una reseña literaria en prosa. Durante el período 1878-1880, la suya fue una de las firmas más presentes en el periódico, excediendo los límites de sus propias composiciones: con cada vez más insistencia se le dedicaron poemas, se citaron sus versos y se comentó su talento hasta ser objeto de la sección “Retratos a la pluma”, donde Raymunda Torres y Quiroga –bajo el seudónimo “Luciérnaga”– reseñaba la labor artística de un escritor o una escritora contemporánea con el objetivo de realzar su figura y fomentar las redes de amistad y sociabilidad que estas publicaciones escenificaban. Se justifica citar el retrato en extenso:

He aquí una niña, que sin bienes de fortuna y nacida en modesto hogar, ha sabido conquistarse con su talento, un nombre envidiable en la república de las bellas letras.

¿Quién no ha leído sus versos? ¿Quién no ha admirado la armonía cadenciosa de su lira dantesca? Su *Canto a la Serbia* es una epopeya sublime.

La imaginación de la viril poetisa, tiene el vuelo majestuoso del águila; que hiende los espacios infinitos! [...] Ida Edelvira Rodríguez, cuenta apenas 19 años de edad y ya su nombre ha repercutido allende el Plata. Cuando un pueblo cuenta entre sus hijos, talentos como Josefina Pelliza de Sagasta y la señorita Rodríguez, se siente orgullo de ser argentina [EAH, 2, 16, 19 oct. 1879].

La publicación de retratos, reseñas halagüeñas y discusiones amistosas propiciaba la propagación de redes de

camaradería que daban el pie a la respuesta de los retratados, al intercambio de cumplidos y a la publicación de nuevas composiciones; para las redes masculinas de la generación del 80, Álvaro Fernández Bravo señala que

(...) el crecimiento acelerado de la esfera cultural y la ausencia de canales oficiales para la circulación de los bienes simbólicos hicieron de esas redes [de amistad] un dispositivo formal para publicar sus obras en diarios, revistas y editoriales, al establecer vínculos con pares y crear circuitos de lectura y edición [394].

Para el caso de las escritoras, María Vicens señala que las mujeres letradas “estaban ante todo interesadas en legitimar la autoría femenina a través de gestos de amistad y reconocimiento que se proyectaban sobre sus colegas y sobre ellas mismas y que pretendían imponerse por sobre cualquier disenso estético-político” [22-3]. La proliferación de comentarios y reconocimientos funcionaron, así, como instancias de legitimación para cada escritora en particular, pero fundamentalmente, como señala Vicens, también para la autoría femenina como práctica intelectual que va ganando terreno en el circuito letrado.

Ahora bien, ¿de qué modo dialogó la legitimidad autoral de la poeta en el circuito letrado con la “contra-esfera pública afroporteña”² [Geler] que se construyó alrededor de los periódicos

² Se trata las esferas públicas de grupos subordinados donde “se sostienen esferas alternativas de discusión que posibilitan la formulación y circulación de contra-discursos y que permiten la interpretación oposicional de identidades, intereses y necesidades” [Geler: 31-2].

afrodescendientes? En principio, las composiciones de Ida Edelvira Rodríguez no tuvieron lugar en los periódicos que fueron contemporáneos a su período más productivo poéticamente: entre 1877 y 1880 la comunidad afrodescendiente de Buenos Aires estaba publicando al menos tres periódicos: *La Broma* (1876-1882), *La Juventud* (1876-1879) y *La Perla* (1878-1879) y si su nombre apareció, lo hizo en calidad de contraargumento y no de reconocimiento: a fines de 1877, desde Florencia, un miembro destacado de la comunidad –el músico y escritor Zenón Rolón– publicaba un folleto muy difundido donde renegaba de sus “hermanos de casta” y describía la degradación en que vivía la comunidad. En este contexto, *La Broma* [LB] mencionaba una participación de Ida Edelvira Rodríguez en los ámbitos de consagración del circuito letrado como refutación de las “mentiras” propagadas por Rolón: “Qué dice, al leer los preciosos versos de la gran poetiza argentina Ida Edelvira Rodríguez, autora del *Himno a Colón* que con aplauso universal se ha escuchado en los certámenes literarios del Coliseo y del teatro Colón. ¿No es esto progreso?” [LB, 1, 20, 08 feb. 1878]. Los tres periódicos mencionados daban lugar a firmas femeninas en correspondencias, discursos alrededor del “ángel del hogar” y en pequeños versos galantes, pero no a las composiciones de la “gran poetiza argentina”. Discursivamente estas publicaciones seguían “los cánones de sociabilidad de la esfera pública burguesa, permitiendo un hipotético ‘diálogo’” [Geler: 32] y celebrando el éxito de algunos de los miembros de la comunidad en el circuito letrado; en este sentido cabe preguntarnos si la tarea poética y periodística de Ida Edelvira Rodríguez no constituía el horizonte de deseo –de integración– de una parte de la intelectualidad afroporteña y de buena parte de los sectores oficiales. Desde la perspectiva de la poeta, no podemos saber si intentó participar de las publicaciones

comunitarias o si el espacio que privilegió para sus composiciones fue el circuito letrado –nos inclinamos por esto último, ya que el tono de sus composiciones poéticas se acerca más a la “alta cultura” de sus referencias (la antigüedad clásica, el romanticismo alemán, el modernismo) que al tono popular, satírico y polémico de los periódicos afroporteños–, pero más allá del reconocimiento que consiguió entre sus pares, su condición dentro del incipiente campo de la escritura femenina parece haber sido lo suficientemente frágil como para que su alejamiento del semanario, justificado por la utilización de su nombre en composiciones satíricas sobre la emancipación de la mujer y la participación política, eclipsara su nombre. Hasta donde hemos podido ver, ni *La Ondina del Plata* ni *El Álbum del Hogar* volvieron a publicar su firma, ni las publicaciones afroporteñas dieron lugar a sus poemas: participar de las redes de camaradería y reconocimiento mutuo parece haber implicado la voluntad de discutir y poner a prueba los límites de lo permitido a las mujeres en la esfera pública desde un discurso satírico que ocultaba, tras el tono jocoso, un verdadero cuestionamiento del *statu quo*.

En la sección “Crónica de la semana” de abril de 1880, las redactoras de *El Álbum del Hogar* explicaban el desacuerdo con la poeta “deplorando este incidente a cuyas causas somos completamente ajenas” [EAH, 2, 42, 18 abr. 1880]. Según González Arrili, a lo largo de la década del ochenta la poeta se habría desempeñado como correctora y colaboradora de periódicos, para cerrar su carrera poética con la publicación del folleto *La flor de la montaña*, en 1887. En ese largo poema caro al modernismo, Ida Edelvira Rodríguez pareció reflexionar sobre su propia caída en el olvido:

Yo quise ser artista. En mi alma ardía
de lo sublime la vivaz centella:
Anhelaba la gloria, y con sus lauros
ansiaba ver ceñida mi cabeza [10] [...];
Es el artista un ave pasagera
que sin descanso marcha;
Es ola que en los mares de la vida
rueda en pos de otra que jamás alcanza;
es meteoro que brilla y desaparece;
es hoja que los vientos arrebatan;
es nube que en los aires se disipa
del sol herida por la ardiente llama [22].

La caída de la artista se le figura inevitable y se nos presenta nuevamente la imagen del conventillo pintado por Emma de la Barra: el anhelo de belleza no ha sido suficiente para sostener su actividad poética y la negativa a aceptar las reglas del juego de las redes de sociabilidad de los periódicos femeninos –quizá motivada por su carácter de advenediza– parece haber marcado su trayectoria poética. Futuras inmersiones en el archivo de semanarios y periódicos de la época nos permitirán seguir complejizando la figura de esta poeta y los vínculos y las tensiones entre los distintos espacios al interior de la esfera pública porteña del fin de siglo.

Bibliografía

EL ÁLBUM DEL HOGAR: SEMANARIO DE LITERATURA [EAH]. Dir. Gervasio Méndez. Buenos Aires: Imprenta del Mercurio (N° 1) e Imprenta de M. Biedma, 1878-1887.

EL INOCENTE. “Varillazos”. *La Broma*, 1, 5ª época, 36, 15 abr. 1880: 2-3.

FERNÁNDEZ BRAVO, ÁLVARO. "Redes culturales del 80: Alianzas, coaliciones y políticas de la amistad". Laera, Alejandra, dir. *El brote de los géneros*. Vol. III *Historia crítica de la literatura argentina*. Dir. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2010: 385-412.

FLETCHER, LEA. "Las poetas". *Cuadernos hispanoamericanos*, 639; Dossier "Escritoras argentinas del siglo XIX", sept. 2003: 23-29.

GELER, LEA. *Andares negros, caminos blancos: Afroporteños, Estado y Nación Argentina a fines del siglo XIX*. Rosario: Prohistoria Ediciones, 2010.

GONZÁLEZ ARRILI, BERNARDO. *Historia de la Argentina según las biografías de sus hombres y mujeres*, tomo IX. Buenos Aires: Nobis, 1964.

LA BROMA [LB]. Dir. Dionisio García. Buenos Aires, 1876-1882.

LUCIÉRNAGA [RAYMUNDA TORRES Y QUIROGA]. "Retratos a la pluma: Ida Edelvira Rodríguez". *El Álbum del Hogar*, 2, 16, 19 oct. 1879: 127, "Plumadas".

MÉNDEZ, GERVASIO. "Nuestro programa". *El Álbum del Hogar*, 1, 1, 7 jul. 1878: 1.

REDACCIÓN. "Crónica de la semana". *El Álbum del Hogar*, 2, 42, 18 abr. 1880: 234.

REDACCIÓN. "Sobre el mismo tema. El folleto de D. Zenón". *La Broma*, 1, 20, 8 feb. 1878: 1.

RODRÍGUEZ, IDA EDELVIRA. *La flor de la montaña*. Buenos Aires: Imprenta La Sud-Americana, 1887.

ROJAS, RICARDO. *Historia de la literatura argentina: Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata; Los modernos*, tomo II. Buenos Aires: Librería La Facultad, 1922.

VICENS, MARÍA. *Escritoras de entresiglos: Un mapa trasatlántico; Autoría y redes literarias en la prensa argentina (1870-1910)*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes, 2020.

Herminia Brumana:

Cuentos para construir otra subjetividad posible

Herminia Brumana: Stories to Build Another Possible Subjectivity

Jéssica Laura Sessarego

Universidad del Salvador
jessica.sessarego@usal.edu.ar

Resumen

En el contexto del grupo de investigación “Ediciones críticas de Literatura Argentina del siglo XIX”, dirigido por la Dra. Lojo y radicado en la Universidad del Salvador, me aboqué a rescatar la figura de la docente, periodista y escritora bonaerense Herminia Brumana, nacida hacia fines del siglo XIX, en la pequeña localidad de Pigüé. Brumana destacó desde su temprana juventud por su inteligencia, su capacidad de observación y su rebeldía, virtudes que volcó prontamente en su obra literaria. En particular, aquí me propongo revisar su colección de relatos *Cabezas de mujeres* (1923), con especial atención en el cuento que cierra la obra, "Las desorientadas". Bajo la luz de los estudios de género y, puntualmente, la noción de ‘desvío’ propuesta por Butler (1990), considero que pueden entenderse estos textos como un aporte que ampliaba el repertorio de subjetividades posibles para las lectoras de la época. El análisis permite observar que no se trata de una propuesta disruptiva por parte de Brumana pero que, al mismo tiempo, en algunos relatos clave, los sentidos de lo aceptable se deslizan subrepticamente hasta poner en discusión los roles de género validados entonces y ofrecer otras formas de comprender la propia identidad tanto para mujeres como para varones.

PALABRAS CLAVE: Herminia Brumana, género, desvío, subjetividad.

Abstract

In the context of the research group “Ediciones críticas de Literatura Argentina del siglo XIX”, directed by Dr. Lojo and based at USAL, I devoted myself to rescue

the figure of the Buenos Aires teacher, journalist and writer Herminia Brumana, born in the late nineteenth century, in the small town of Pigüé. From her early youth, Brumana stood out for her intelligence, her capacity of observation and her rebelliousness, virtues that she promptly turned into her literary work. In particular, here I propose to review her collection of short stories *Cabezas de mujeres*, with special attention to the story that closes the work, “Las desorientadas”. In the light of gender studies and, specifically, the notion of ‘detour’ proposed by Butler, I consider that these texts can be understood as a contribution that broadened the repertoire of possible subjectivities for the female readers of the time. The analysis allows us to observe that this is not a disruptive proposal on Brumana’s part but that, at the same time, in some key stories, the meanings of what is acceptable slip surreptitiously to the point of questioning the gender roles validated at the time and offering other ways of understanding one’s own identity for both women and men.

KEYWORDS: Herminia Brumana, gender, detour, subjectivity.

En el contexto del grupo de investigación “Ediciones críticas de Literatura Argentina del siglo XIX”, dirigido por la Dra. María Rosa Lojo y radicado en la Universidad del Salvador, me aboqué a rescatar la trayectoria de Herminia Brumana, maestra, periodista y escritora nacida en 1897 en la provincia de Buenos Aires. El objetivo del proyecto era publicar un volumen de ediciones críticas de relatos escritos en Argentina por mujeres nacidas en el siglo XIX o publicadas a lo largo de ese periodo. Para cumplimentar dicho propósito, seleccioné el cuento «Las desorientadas», el cual tomé de uno de sus primeros libros, *Cabezas de mujeres*, de 1923. La publicación del texto anotado fue acompañada, además, por un estudio crítico enfocado en los conceptos de género [Scott], de desvío [Butler: A; B] y de ‘guiones de felicidad’ [Ahmed], cuyas ideas principales me propongo compartirles aquí.

Considero que uno de los aportes centrales de la obra de Brumana fue problematizar el modo de pensar las configuraciones de género en su época. Para estudiar cómo aparecen estos llamados a la reflexión en sus textos, partiré de la noción clásica de género como un constructo social que define comportamientos en función de la caracterización “varón” o “mujer” en una sociedad dada [Scott].

Ahora bien, como señala Judith Butler en *El género en disputa*, el género no es algo natural, sino que funciona a partir de la repetición de ciertos caracteres que cada individuo lleva adelante en la sociedad. Eso quiere decir que es posible transformarlo si se suspende o modifica el acto que se repite. Al mismo tiempo, Butler advierte contra el voluntarismo: no es cierto que podamos decidir deliberadamente y en cualquier momento modificar nuestros comportamientos genéricos [B]. Lo que sí podemos hacer es proponer leves desvíos que abran las posibilidades de pensar géneros menos opresivos y, en sus palabras, lograr “una vida más vivible” [Butler A]. Veremos aquí algunos de los desvíos propuestos por Brumana en su libro *Cabezas de mujeres*.

Este volumen es una colección de retratos de mujeres supuestamente inspirados, según el encabezamiento, en personas reales que Brumana conoció en su pueblo, Pigüé. La mayoría tiene un carácter fragmentario y consiste en una breve descripción de un tipo humano, nombrado en el título (“La intelectual”, “La ‘mancillada’”, etc.). Hay cuatro excepciones, cuya longitud es mayor, que tienen un formato intermedio entre el ensayo y el cuento: “Las cobardes”, “Las frívolas”, “Las culpables” y “Las desorientadas”. Este último cierra el volumen y, a diferencia de los demás relatos, que

son más bien críticos con los personajes que retratan, muestra el crecimiento de un personaje que acaba por ofrecer una opción que intenta ser superadora: seguir los impulsos, escuchar la propia conciencia y entregarse al amor auténtico tantas veces como este aparezca.

A lo largo de todo el libro, la voz narradora a menudo juzga con severidad, como puede verse en “Una intelectual”, en la que señala que el personaje: “Ha viajado y leído algo. Resulta interesante. Hasta parece que piensa” [Brumana: 43], y en “La indispensable”, en la que se describe a la protagonista del siguiente modo: “Está de ‘vista’. Algo así como una de esas inutilidades que se ponen para adornar un budín. Lo notable es que la dama lo ignora y se cree indispensable” [44]. En este tipo de comentarios se pone en evidencia su intención de criticar conductas específicas que considera habituales en los pueblos.

La sugerencia más arriesgada, sin embargo, probablemente sea la del texto “La que tuvo un hijo”. Luego de condenar el aislamiento social con el que se castiga a la madre soltera y destacar el dolor que implicaría no tener un compañero en la crianza, Brumana agrega una oración inesperada: “Y a veces se queda pensando santamente, serenamente, en si el hijo se muriera...” [42]. Los puntos suspensivos son, en este caso, elocuentes. Los dos adverbios, “santamente” y “serenamente”, presionan las posibilidades interpretativas. Por un lado, se señala con el dedo acusador a la sociedad que empuja a la joven madre hacia la fantasía de la muerte. Si la mujer piensa “santamente” y “serenamente”, no cabe lugar para culparla por estas ideas. Por el otro lado, Brumana deja entrever un imaginario en torno al aborto

y al infanticidio, a la vez que plantea la necesidad de que el embarazo se dé en un contexto de deseo y afecto. Pareciera sugerir que, en ciertos contextos, sería comprensible pensar en la desaparición del hijo.

Terminados los fragmentos más breves, “Las cobardes”, “Las frívolas” y “Las culpables” narran la vida completa de una serie de personajes que ilustran ciertas actitudes que se presentan como nocivas. Fundamentalmente, critican el matrimonio sin amor, las decisiones tomadas por motivos económicos y la resignación ante la violencia por parte de la pareja.

“Las desorientadas” ofrece, hacia el final del libro, una posible *solución* al sugerir la unión libre por amor y desestimar la importancia de los primeros enamoramientos. Sobre todo, sin embargo, propone un modelo de mujer caracterizado por su alianza con otras mujeres, su pensamiento crítico y su toma de posición en temas de relevancia pública. A continuación, tras resumir brevemente el argumento del cuento, ilustraré estos dos últimos puntos analizando algunas de las anécdotas con las que se presenta a la protagonista, Hilda Romieux.

El relato está narrado en primera persona por una muchacha que se encuentra con Hilda mucho tiempo después de haberla conocido en la Escuela Normal. Sin embargo, en cuanto da comienzo el diálogo en el presente de la enunciación, prontamente este personaje sin nombre cede la voz a Hilda, quien pasará a contar en primera persona las aventuras amorosas que la llevaron a casarse.

La segunda sección del cuento seguirá a Hilda a lo largo de sus diversos intentos por experimentar el amor, coronados por continuos fracasos, hasta que da finalmente con Jorge Díaz, un hombre honesto y reflexivo con quien se casa. El relato termina con esta declaración de Hilda: “–Después, chiquita, fuimos compañeros. Yo soy feliz, muy feliz...” [Brumana: 94].

Veamos ahora qué modelo de mujer se propone en el personaje de Hilda. Hay fundamentalmente tres conversaciones que son relevantes para identificar sus posiciones críticas.

En la primera de ellas, sus compañeras de escuela le consultan a qué partido político pertenece, a lo que Hilda responde que es “mujer”. La narradora explica esta contestación con una pregunta: “¿Cómo habría de mezclarse en política de comité, política con rótulos?” [84]. Aquí pueden verse dos procedimientos simultáneos: por un lado, se propone y enaltece el discurso hegemónico contrario a la participación en la política partidaria por parte de las mujeres, pero, por otro, se les exige a las mujeres un posicionamiento. Hilda no esquiva la conversación ni muestra desinterés, tan solo cancela dicotomías y propone lo que podría llamarse una “tercera posición”.

Esto es más evidente en la segunda conversación seleccionada, cuando, frente a la pregunta sobre si es “aliadófila” o “germanófila”, Hilda repite su anterior respuesta y la desarrolla: “–¿Yo? Mujer. Contraria a todos los gobiernos y a todos los hombres que pelean, porque toda guerra es el deseo de prevalecer por la fuerza, aunque digan[,] ¡qué ironía!, que la impulsa el derecho” [84]. Es decir, las mujeres deben tener una opinión sobre los asuntos públicos, pero esa opinión no debe ser influenciada por los grupos

de poder, por las asociaciones o por las alianzas, sino que debe estar formada por ella misma a partir de una posición ética relacionada con la honestidad y el derecho a la vida digna.

En la tercera conversación, se revisa el concepto de nacionalidad y se exalta en cambio el esfuerzo y el deseo de mejorar como ser humano. En la clase de Instrucción Cívica, Hilda expone lo que la narradora llama “su teoría del patriotismo”:

–Yo, señor profesor, hago del patriotismo una religión. Y[,] como en las religiones, en mi patriotismo no se hace cuestión de raza ni de límites, ni de idioma para admitir súbditos. Mis hermanos de patria son los que tienen mis mismos ideales, mis mismos sentimientos generosos. Profeso un patriotismo espiritual, una nacionalidad de sentimientos. Y considero hermano, bien hermano, al uruguayo, al español o al francés que sueña en mejorarse y mejorar. Pero no es nada para mi corazón, aunque la ley me lo imponga, el puestero criollo cuyo [i]deal sea solamente beber y tenderse borracho junto al caballo [84].

El profesor la acusa de haber leído eso en “libros revolucionarios”, pero ella asegura no haber “leído nada en ese sentido”. Nuevamente, se exaltan los valores personales de Hilda por sobre aquello que podría haber absorbido de un partido o una doctrina. De este modo, Hilda nunca podría pertenecer a un partido nacionalista, pero no porque no fuera apropiado para una mujer, sino simplemente porque tiene un concepto distinto de nación.

Lo más interesante de esto, sin embargo, es que la narración premia a Hilda con un final feliz. Es decir que no solo le

permite manifestar claramente su posición política, divergente respecto de la difundida por el Estado, sino que además se da a entender que esta posición es positiva. Esto diferencia claramente a Brumana de otros autores que han retratado a la maestra normal, como por ejemplo Manuel Gálvez.

Para comprender el valor de la discusión sobre política que se plantea en este texto, debe tenerse en cuenta su cotexto. Tanto “Las desorientadas” como “Las cobardes” habían aparecido en publicaciones periódicas (en *La Novela Elegante*, en 1920, y en *La Novela de la Juventud*, en 1921, respectivamente). Este tipo de revistas semanales se caracterizaba justamente por no tocar temas semejantes, como bien lo señala Beatriz Sarlo en su estudio *El imperio de los sentimientos* [60].

Así, cobra especial relevancia la estrategia con la que la narración presenta las posiciones de Hilda: las disfraza tras una negación. Ella no es nacionalista, ella rechaza las discusiones sobre por quién tomar partido en la guerra... se inmiscuye por los recovecos que le habilitan las protagonistas habituales de las novelas semanales para, finalmente, enarbolar la bandera del pensamiento crítico como su principal valor. En ese sentido, puede verse de qué manera aquí Brumana repite esquemas establecidos pero les introduce un desvío.

Ahora bien, revisemos la cuestión del “final feliz”. Sara Ahmed, en su libro *La promesa de la felicidad*, señala que los guiones de género pueden asimilarse a “guiones de felicidad”, pues se sostiene que seguir las convenciones sociales es el único modo de alcanzar la felicidad, dado que la felicidad depende de ser “natural” o “bueno” [137]. De esta manera, ella rastrea en distintas obras

literarias el hecho de que las protagonistas femeninas que no se atienen a las convenciones deben renunciar a la felicidad. En particular, destaca la figura de la mujer problemática, aquella que “vulnera las frágiles condiciones de paz” [139], que se enfrenta con el hecho de que la felicidad, en tanto dispositivo, es justamente “aquello que nos libra de problemas por el mero hecho de recordar la infelicidad que meterse en problemas trae aparejada” [138].

En “Las desorientadas”, Hilda, sin ningún género de dudas, es retratada como una de estas “mujeres problemáticas” en las anécdotas iniciales que propone la narradora y que aquí sintetice. Enfrenta la autoridad, niega el concepto tradicional de nación y está dispuesta a ser expulsada de la educación formal por mantener sus principios. Esto significa que interrumpe la “paz” de su entorno al dar respuestas inesperadas. Para sus docentes y quizás algunos de sus compañeros y compañeras, Hilda debe de ser un sujeto incómodo, una fuente de incordios. Ahmed constata “cierta relación entre tomar conciencia de la injusticia y que se nos atribuya ser causa de infelicidad” [140].

Sin embargo, Brumana elige contar este relato desde la perspectiva de una persona que admira a Hilda y que, por lo tanto, omite posibles juicios negativos sobre ella. De este modo, se trata de una narrativa que aprueba lo problemático, incluso lo postula como deseable. Eso implicaría modificar los guiones de género establecidos y desafiar el imperativo de sumisión femenina, lo cual la aproxima a posturas feministas.

De esta manera, el relato se pliega a la imposición tradicional de la búsqueda de felicidad en el amor heterosexual y la formación de una familia, pero introduce un importante desvío al

otorgar esa felicidad solo a la mujer “problemática”, aquella que está dispuesta a discutir, que tiene una posición propia y que insta a las mujeres jóvenes a seguir su corazón, mientras que en los relatos anteriores esa felicidad le fue negada a mujeres que cumplían con los valores de la época, como llegar vírgenes al matrimonio o permanecer junto a su marido incluso si este era violento o alcohólico.

Aunque hay mucho más para analizar en *Cabezas de mujeres*, ya estos argumentos iniciales me permiten sostener que estos cuentos de Brumana proponen desvíos que, en el momento de su publicación, pudieron abrir, para sus lectoras, una puerta a otras subjetividades posibles.

Bibliografía

AHMED, SARA. *La promesa de la felicidad*. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.

BRUMANA, HERMINIA. *Obras completas*. Buenos Aires: Edición Amigos de Herminia Brumana, 1958.

BUTLER, JUDITH [A]. “Cuerpos que aún importan” [Conferencia]. Caseros: Universidad Nacional Tres de Febrero, 16 set. 2015.

BUTLER, JUDITH [B]. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós, 2016.

SARLO, BEATRIZ. *El imperio de los sentimientos: Narraciones de circulación periódica en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.

SCOTT, JOAN. "El género: una categoría útil para el análisis histórico". Lamas, Marta, ed. *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. 4° ed. México: Miguel Ángel Porrúa-PUEG, 2013: 265-302.

**DE LECTORES,
EDITORES E IMPRENTEROS**



La primera traducción de Lina Beck-Bernard en la Argentina: ***La Estancia de Santa Rosa: Novela de costumbres argentinas (1864, 1914)***

Lina Beck-Bernard's First Argentine Translation: *La Estancia de Santa Rosa: Novela de costumbres argentinas (1864, 1914)*

María Araceli Alemán

Universidad del Salvador
araceli.aleman@usal.edu.ar

Resumen

La *nouvelle* de la escritora alsaciana Lina Beck-Bernard *L'estancia de Santa-Rosa, scènes et souvenirs du désert argentin* (1864) ha tenido dos traducciones relativamente recientes en nuestro país: una de 1990 y otra de 2018. En un proyecto de investigación radicado en la Universidad del Salvador, hemos recuperado una edición previa a estas dos, de 1914, que constituye la primera traducción de una obra de la autora en el país y que aún no había sido abordada por la crítica. Esta ponencia resume los principales aportes de ese trabajo, que ha sido publicado en un capítulo de un libro digital editado por Marina Guidotti y titulado *Antología de escritoras de narrativa breve en la Argentina: Siglos XIX y comienzos del XX*. El volumen contiene el texto original de 1914, así como un estudio crítico que analiza la *nouvelle* desde una perspectiva cognitivista, para describir las dinámicas conceptualizaciones con las que la autora procura acercar su experiencia a lectores europeos. Asimismo, destacamos ciertos procedimientos paratextuales de la edición de principios de siglo, en particular, el agregado de un prólogo de los editores, en reemplazo del marco costumbrista original, que define las categorías de inmigrante no deseado y “verdadero” criollo como un nuevo encuadre o punto de vista desde el cual se narra la historia.

PALABRAS CLAVE: Beck-Bernard, poética cognitiva, traducción, fusión conceptual, viaje.

Abstract

The novella *L'estancia de Santa-Rosa, scènes et souvenirs du désert Argentin* (1864), by the Alsatian writer Lina Beck-Bernard, has had two relatively recent translations in our country: one from 1990 and another from 2018. In a research project based at the University of Salvador, we have unearthed a previous edition from 1914. Although this marks the first translation of a work by the author in the country, it had not yet been addressed by critics. This paper summarizes the main contributions of that work, which has been published in a chapter of a digital book edited by Marina Guidotti and titled *Antología de escritoras de narrativa breve en la Argentina: Siglos XIX y comienzos del XX*. The volume contains the original text from 1914, as well as a critical study that analyzes the novella from a cognitive perspective, describing the dynamic conceptualizations with which the author seeks to bring her experience closer to European readers. Likewise, we highlight certain paratextual procedures in the 1914 edition, in particular, the addition of a prologue by the editors, replacing the original costumbrista framework, which defines the categories of undesired immigrant and “true” creole as a new framing or point of view from which the story is told.

KEYWORDS: Beck-Bernard, cognitive poetics, translation, blending, travel.

Esta ponencia ha sido concebida para una mesa redonda de investigación, por lo que la presentación será –tal vez excesivamente– esquemática. Comenzaré introduciendo el proyecto del que mi trabajo formó parte. A continuación, destacaré los puntos más relevantes de mi contribución, abordando el objeto de estudio, el marco teórico, la metodología y los aportes más significativos al campo de investigación. Por último, esbozaré las limitaciones identificadas, así como posibles líneas de análisis para

el futuro. A causa de la brevedad de esta presentación, cada uno de estos elementos serán tratados de manera concisa.

Antología de escritoras de narrativa breve en la Argentina: Siglos XIX y comienzos del XX

El proyecto de investigación se tituló “Antología de escritoras de narrativa breve en la Argentina: Siglos XIX y comienzos del XX”. Radicado en el Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales de la Universidad del Salvador, en el marco del Centro de Estudios Críticos de Literatura Argentina, comenzó en 2016 y se extendió por seis años. Resultado de ese proyecto es un volumen homónimo, que se inscribe en la colección de Ediciones Críticas de Literatura Argentina, dirigida por la Dra. María Rosa Lojo y codirigida, en cuanto al siglo XIX, por la Dra. Marina L. Guidotti.

El principal objetivo de la antología es visibilizar textos narrativos breves de escritoras argentinas de los que no se han realizado ediciones académicas o cuyas ediciones anteriores se consideran incompletas o susceptibles de mejora sustancial, a la vez que recuperar textos que aún no forman parte del canon académico, pero que podrían formarlos con razones fundadas. Las autoras estudiadas son Lina Beck-Bernard, Ada María Elflein, Victoria Gucovsky, Carmen Aroff, Raimunda Torres y Quiroga, Celmira Acosta Cardoso y Herminia Brumana. La primera parte de la antología contiene el análisis crítico de cada obra desde diversas perspectivas teóricas; mientras que, en la segunda parte, se reprodujeron las obras respetando la grafía original y las normas de la época sin ningún tipo de intervención textual, aun cuando se

corroboraran erratas, que solo se indican en nota al pie. Se realizaron, asimismo, y teniendo en cuenta las particularidades de una edición crítica, notas biográficas, históricas, geográficas, léxicas y culturales para facilitar el acceso a diversas áreas del conocimiento. El proyecto procuró así acercar los textos no solo a lectores especializados o investigadores, sino también a estudiantes y docentes de nivel medio.

Investigación sobre Lina Beck-Bernard

Objeto de estudio

Mi trabajo dentro del grupo de investigación se enfocó en una única autora, la alsaciana Lina Beck-Bernard, quien vivió cinco años en la provincia de Santa Fe, y una obra, escrita originalmente en francés y publicada en 1864, *L'estancia de Santa-Rosa, scènes et souvenirs du désert argentin* [A]. El primer problema para un proyecto de investigación sobre narrativa argentina es evidente: ¿por qué y en qué sentido se la puede considerar parte de la literatura nacional? En el grupo, ensayamos dos respuestas interrelacionadas para este complejo interrogante. La primera está relacionada con el género: la mirada literaria femenina de la época muestra un encuadre y hasta un campo ausente en la literatura escrita por varones (algo que han señalado, por ejemplo, Lojo, Szurmuk y Torre); y eso las vuelve relevantes para una literatura nacional más allá de su origen. Crolla [B], en particular, sostiene que Beck-Bernard es una figura de suma relevancia para analizar los imaginarios de la inmigración en la Pampa Gringa y, en definitiva, la matriz europea de la identidad nacional. Aquí se esboza la

segunda respuesta posible: una basada en la recepción local. Siguiendo a D'Anna, para que una obra sea considerada parte de la literatura argentina, se necesita, más que una temática argentina, una "interacción propiamente literaria" [11] con el ámbito local, esto es, que las obras sean leídas como fundantes de una tradición, porque llenan un nicho no ocupado por otro autor local o porque permiten cierta renovación de las formas.

En cuanto a la obra estudiada, *La estancia de Santa Rosa*, ha tenido dos traducciones relativamente recientes en nuestro país: en una edición bilingüe de 1990 [Beck-Bernard: D], publicada por la Alianza Francesa de Santa Fe en conjunto con la Universidad Nacional del Litoral; y como parte de un volumen titulado *Lina Beck-Bernard: Trilogía narrativa y ensayos*, editado por Crolla en 2018 [Beck-Bernard: F]. En este proyecto de investigación, hemos recuperado una edición previa a estas dos, de 1914 [Beck-Bernard: C, G], que constituye la primera traducción de una obra de la autora en el país. Este texto había permanecido inédito desde entonces y aún no había sido abordado por la crítica. En comparación con las otras dos traducciones, es la que más licencias (estilísticas, editoriales y narrativas) se toma respecto del texto original, pues demuestra una apropiación selectiva de la *nouvelle*, es decir, una interacción eminentemente literaria con el ámbito local. Con la definición de este objeto de estudio, asumimos que en las traducciones de las obras extranjeras radican aspectos relevantes de las literaturas nacionales [Gizzo y Sverdloff], especialmente en literaturas jóvenes o que atraviesan alguna clase de crisis [Willson].

Marco teórico y metodología

En este estudio, adoptamos la perspectiva de la poética cognitiva, una disciplina que, bajo el presupuesto de que la literatura participa de la cognición general con que damos sentido a la experiencia en el mundo [Steen y Gavins], busca dilucidar los procesos que operan en la creatividad humana para dar cuenta de sus productos como totalidades gestálticas y, al mismo tiempo, cómo es que la creatividad estética puede iluminar el funcionamiento del lenguaje y de la cognición humana. Este abordaje resulta especialmente apropiado para los distintos niveles de estructuración conceptual que aparecen en la pluma de una autora alsaciana radicada en la pampa argentina que escribe para un público europeo, pero que eventualmente es leída, traducida y editada por argentinos con un criterio propio y que, además, es letrada, filántropa y, como alega Crolla [C], feminista *avant la lettre*. Específicamente, aplicamos la teoría de los espacios mentales y de la integración conceptual (elaborada por Fauconnier y Turner, representantes de la semántica cognitiva) para describir el modo de organizar estos distintos marcos cognitivos y la dúctil intermediación que el texto literario permite entre los de los lectores y los de la autora. La reconsideración del autor como una categoría de análisis válida proviene de la narratología posclásica (por ejemplo, Herman; Ginsburg y Rimmon-Kenan). El autor crea una subjetividad textual a partir de fusiones (o *blends*) multidimensionales en los que la experiencia efectiva se corporeiza en un contexto diferente de selección y de comprensión conceptual con los aspectos más salientes de la experiencia física, histórica, psicológica, propia u observada.

Metodológicamente, nos remitimos en el análisis, en general, a la edición de 1914, aunque cotejándola sistemáticamente con todas las ediciones de la obra, a saber: la publicación original en francés en la *Revue des Deux Mondes* [Beck-Bernard: A] y una segunda edición, también en francés, de unos años después [Beck-Bernard: B]; así como las otras traducciones al español mencionadas. Si bien esto enriqueció el análisis de la obra en sí, también supuso, en el apartado antológico, la incorporación de numerosas notas al pie que incluyen, además de la información contextual, aclaraciones acerca de las supresiones, los agregados, y los matices entre las diferentes traducciones y el texto original en francés.

Aportes al campo de investigación

En una primera instancia del proyecto, describimos los patrones narrativos relativos al viaje que estructuran la *nouvelle*, vinculados al propio relato del viaje y afincamiento de la autora, titulado *El río Paraná: Cinco años en la República Argentina* [Beck-Bernard: E]. Analizamos también expresiones metonímicas, como “hijos del desierto” [Beck-Bernard: G, 240, 249, 283] (en referencia a los indígenas), y metafóricas, como “flores del desierto” [274] (para las mujeres blancas de la historia). En el primer caso, “hijos del desierto”, la metonimia consiste en que se denomina a los individuos por el grupo; pero, además, se activan los espacios mentales relativos a las relaciones filiales, por un lado, y el desierto, por otro, como locación geográfica cargada de connotaciones político-culturales. Hablamos de integración conceptual porque se fusionan estos dos espacios (entendidos como estructuras semánticas fuertemente unidas que se evocan en simultáneo), de

manera tal que dan lugar a inferencias que no están disponibles en cada espacio mental por separado: así como nos parecemos a nuestras/os madres/padres, los habitantes del desierto heredan sus características (“las personas son hijas de su lugar de origen” o “el hábitat engendra a sus habitantes”¹), en este caso, negativas. Según se explicita en el marco de la historia, el desierto es el lugar de la barbarie, la que también ha ingresado en la ciudad a través de Rosas, es decir, una conceptualización congruente con la de Sarmiento. Asimismo, identificamos marcas de evidencialidad disminuida en referencia a los indígenas (que, por ejemplo, no “hacen”, sino que “parecen hacer”), y clasificamos diferentes recursos metalingüísticos como introducir palabras en español en el texto en francés con alguna traducción o definición. Todos estos procedimientos muestran una distancia cognitiva, un posicionamiento relativo y metamórfico del narrador respecto del mundo narrado. En este sentido, mostramos cierta permeabilidad (en términos de Pérez Gras [79]) a la nueva cultura, así como un intento de volverla inteligible y digna de atención para el lector europeo, en particular en torno a las mujeres y los vínculos entre ellas. De esta manera, nuestro estudio expande el poder interpretativo de los anteriores (por ejemplo, Szurmuk y Torre) incorporando un exhaustivo análisis estilístico e intertextual.

En una segunda instancia del proyecto de investigación, estudiamos específicamente los procedimientos a través de los cuales los editores de la Biblioteca Selecta Americana buscan, a principios del siglo XX, redirigir la obra a un destinatario argentino

¹ Es decir, la fusión conceptual también da lugar a interpretaciones metafóricas.

o a construir uno con determinadas características. Entre estos, se destacan dos procedimientos paratextuales: la modificación en el subtítulo (*Novela de costumbres argentinas* reemplaza a *Escenas y recuerdos del desierto argentino*) y la incorporación de un prólogo de los editores. Mientras que, en la *nouvelle* original, un marco costumbrista perfila una perspectiva civilizatoria, que se proyecta sobre toda la historia enmarcada, la traducción “adaptadora” de 1914 lo reemplaza con un prólogo que define las categorías de inmigrante no deseado y “verdadero” criollo como un nuevo encuadre o punto de vista desde el cual se narra la historia. El aporte aquí es que esta edición no había sido analizada por la crítica ni el texto había sido publicado desde entonces. En conclusión, aunando el estudio de la obra de Beck-Bernard con el de sus primeros editores argentinos, contribuimos a reforzar el papel de ambos en la historia de nuestras letras, esto es, como dos formas de producir literatura argentina que no son estrictamente literatura argentina.

Limitaciones y posibles líneas de análisis para futuras investigaciones

El texto de 1914 que reeditamos en esta antología no tiene datos de los traductores ni de los editores. Hasta donde conocemos, se conservan dos volúmenes (sin tapa): uno, en la Universidad de Austin, Texas; el otro, en la Biblioteca Digital del Instituto Iberoamericano, de la Fundación de la Herencia Cultural Prusiana². Desde que comenzamos el proyecto hasta ahora, han

² Ambas instituciones nos han confirmado que no poseen las portadas ni datos faltantes.

proliferado sitios “espejo” en internet con el texto en cuestión. No hemos visto que aportaran más información, pero, ciertamente, elucidar los datos faltantes es un camino posible para seguir investigando. En ese sentido, también podría ser fértil el análisis comparativo con otras traducciones de la Biblioteca Selecta Americana de la época, algo que solo hemos alcanzado a plantear en nuestra investigación [Alemán: 43-4].

En cuanto a la obra de Beck-Bernard en sí, el estudio estilístico podría ser enriquecido estableciendo lazos con otras de sus obras, principalmente las otras dos *nouvelles* con las que *La estancia de Santa Rosa* fue editada en 1872, aunque también con sus ensayos. De esta manera, podríamos definir un alcance más amplio de las conceptualizaciones estudiadas y precisar aún más sus implicancias ideológicas, para incluso ponerlas en diálogo directo con la tradición local. El equipo de investigación de la Universidad Nacional del Litoral ha facilitado cualquier tarea en este sentido con una reciente edición de esa trilogía narrativa y parte de la producción ensayística de la autora. Esperamos que nuestra antología, disponible en formato digital en bajalibros.com, también inspire o ayude a quien quiera investigar estos temas.

Bibliografía

ALEMÁN, ARACELI. “La primera traducción de Lina Beck-Bernard en la Argentina”. Guidotti, Marina, ed. *Antología de escritoras de narrativa breve en la Argentina: Siglos XIX y comienzos del XX*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad del Salvador, 2022: 19-52.

BECK-BERNARD, LINA [A]. “L’estancia de Santa-Rosa, scènes et souvenirs du désert argentin”. *Revue des Deux Mondes*, 54, 34, 1864: 315-61. En línea: <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/scenes-et-souvenirs-du-desert-argentin/>

BECK-BERNARD, LINA. [B] *Fleurs des Pampas: Scènes et souvenirs du désert argentin*. Ginebra: F. Richard Libraire Editeur, 1872.

BECK-BERNARD, LINA. [C] *La Estancia de Santa Rosa: Novela de costumbres argentinas*. Buenos Aires: Biblioteca Selecta Americana, 1914.

BECK-BERNARD, LINA. [D] *La Estancia de Santa Rosa. Escenas y recuerdos del desierto argentino*. Trad. Irma Bignon. Santa Fe: Alianza Francesa de Santa Fe-Universidad Nacional del Litoral, 1990.

BECK-BERNARD, LINA. [E] *El río Paraná: Cinco años en la República Argentina*. Trad. Cecilia Beceyro. Introd. y notas Claudia Torre. Santa Fe-Entre Ríos: Ediciones UNL-EDUNER, 2013.

BECK-BERNARD, LINA. [F] *Trilogía narrativa y ensayos*. Ed. y pról. Adriana Crolla. Trad. Verónica Cerati y Silvia Zenarruza de Clément. Santa Fe: Ediciones Universidad Nacional del Litoral, 2018.

BECK-BERNARD, LINA. [G] “La Estancia de Santa Rosa: Novela de costumbres argentinas”. Guidotti, Marina, ed. *Antología de escritoras de narrativa breve en la Argentina: Siglos XIX y comienzos del XX*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad del Salvador, 2022: 222-88.

ROLLA, ADRIANA [A]. “Charles Beck, un colonizador modelo”. Beck-Bernard, Charles. *La República Argentina*. Ed. Adriana Crolla. Pról. Matteo de Nora. Trad. Lutesia Piarrou de Campana. Rev. Silvia Zenarruza de Clément y Verónica Cerati. Santa Fe: Ediciones Universidad Nacional del Litoral, 2015: 11-60.

ROLLA, ADRIANA. [B] “Voces silentes y contrapuntos heterotópicos del fenómeno inmigratorio”. *Civitas*, 15, 3, 2015: 453-72.

ROLLA, ADRIANA. [C] “Lina Beck-Bernard, migración y género”. *Actas de II Jornadas de Migraciones; Migraciones hoy: problemas, alcances y debates en perspectivas interdisciplinarias*. Universidad José Clemente Paz, 2017: 305-13.

D'ANNA, EDUARDO. *La literatura santafesina: Un análisis histórico*. Rosario: Espacio Santafesino Ediciones, 2018.

FAUCONNIER, GILLES; TURNER, MARK. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. Nueva York: Basic Books, 2002.

GAVINS, JOANNA; STEEN, GERARD. *Cognitive Poetics in Practice*. Londres: Routledge, 2003.

GINSBURG, RUTH; RIMMON-KENAN, SHLOMITH. "Is There Life after Death? Theorizing Authors and Reading Jazz". Herman, David, ed. *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbia: Ohio State University Press, 1999: 66-87.

GIZZO, LUCIANA DEL; SVERDLOFF, MARIANO. "Importaciones culturales en la Argentina del siglo XX: omisiones y apropiaciones". *Estudios de Teoría Literaria*, 8, 17, 2019: 48.

GUIDOTTI, MARINA, ed. *Antología de escritoras de narrativa breve en la Argentina: Siglos XIX y comienzos del XX*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad del Salvador, 2022.

HERMAN, DAVID, ed. *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbia: Ohio State University Press, 1999.

LOJO, MARÍA ROSA. "El 'género mujer' y la construcción de mitos nacionales: El caso argentino rioplatense". Arancibia, Juana; Rosas, Yolanda; Dimo, Edith, eds. *La mujer en la literatura del mundo hispánico*. California: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1999: 7-31.

PÉREZ GRAS, MARÍA LAURA. *Relatos de cautiverio: El legado de tres cautivos de los indios en la Argentina del siglo XIX* [Tesis doctoral]. Buenos Aires, 2013. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczg8f7>.

SZURMUK, MÓNICA. *Women in Argentina: Early Travel Narratives*. Florida: University Press of Florida, 2010.

TORRE, CLAUDIA. *Literatura en tránsito*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010.

WILLSON, PATRICIA. "Traducción entre siglos: Un proyecto nacional". Rubione, Alfredo, dir. *La crisis de las formas*. Vol. 5 de la *Historia crítica de la literatura argentina*. Dir. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2006: 661-79.

Genealogía de la figura del lector-corrector en la literatura argentina: *Facundo*, de Sarmiento

Genealogy of the Figure of the Reader-Corrector in Argentine
Literature: *Facundo*, de Sarmiento

Mónica Bueno

Universidad Nacional de Mar del Plata
mbuenoli@yahoo.com.ar

Resumen

Sabemos que *Facundo* inaugura varias tradiciones en la literatura y la cultura argentinas. Elegimos una que define además los atributos de una figura: la del corrector. Una procedencia insoslayable es la carta de Alsina en la que corrige a Sarmiento y con precisión traza los primeros *deleátures*, dibuja los signos superpuestos sobre la letra del autor. Pero no es el único. Nos interesa mostrar una cadena de nombres propios que se transforman en correctores de una escritura que muestra a cada paso omisiones, citas falsas, obliteraciones; en definitiva una escritura excesiva, proliferante que le otorga al lector una nueva potestad, que lo trasmuta a una nueva conciencia judicativa: la figura del lector corrector que arma su escritura sobrepuesta a la escritura ajena.

PALABRAS CLAVE: lector, corrección, genealogía, legitimidad.

Abstract

We know that *Facundo* inaugurates several traditions in Argentine literature and culture. We choose one that also defines the attributes of a figure: the corrector. An unavoidable source is Alsina's letter in which he corrects Sarmiento and precisely traces the first details, drawing the signs superimposed on the author's handwriting. But he's not the only one. We are interested in showing a chain of proper names that become correctors of a writing that

shows at every step omissions, fakes quotes, obliterations, is meaning, an excessive, proliferating writing that grants the reader a new power, which transmutes him to a new judicative consciousness: the figure of the reviser reader who puts together his writing superimposed on the writing of others.

KEYWORDS: reader, correction, genealogy, legitimacy.

*“Dijo el corrector, Sí, el nombre de este signo es deleátur,
se usa cuando necesitamos quitar algo o hacerlo
desaparecer,
la misma palabra lo dice,
y tanto vale para letras sueltas como para palabras
completas...”.*

Historia del cerco de Lisboa, José Saramago

Nos proponemos revisar la formación de una tradición en la lectura del *Facundo* y de la obra de Sarmiento en general que determina figuras y colocaciones y dispone conceptos que se condensan en los efectos que el libro provoca en el lector de época. La figura del lector- corrector determina por parte de ese lector los posicionamientos de sí y del autor del texto que corrige¹.

Nuestra hipótesis es que el *Facundo* genera esa figura en la tradición de la cultura argentina. Nos interesa, en ese sentido, las reflexiones de Eric Auerbach y Jean-Francois Lyotard respecto del concepto ‘figura’.

¹ Este trabajo se desprende de uno anterior de nuestra autoría: “Sarmiento una escritura fuera de la ley” [Bueno].

En el libro *Figura*, Auerbach reconoce que la raíz de la palabra “es la misma que *fingere, figulus, factor y efigies*, significa originalmente ‘imagen plástica’” [43]. La plasticidad es condición del concepto que, desde nuestra hipótesis, permite al sujeto que se constituye en la figura de lector-corrector un movimiento constitutivo de su colocación. Auerbach, quien propone una historia del concepto y sus diferentes conceptualizaciones, reconoce que “el carácter peculiar y persistente de la palabra ha sido precisamente, a través de toda su historia, la expresión de ‘lo que se manifiesta de nuevo’ y de ‘lo que se transforma’” [43-4].

Los atributos particulares de la aparición de un tipo de figura son indicativos de su funcionamiento en ese momento y también respecto de la configuración del tiempo medio y el largo.

Por su parte, Lyotard le otorga tres condiciones a lo que llama “figural”: opacidad, verdad y acontecimiento. Estos atributos, desde nuestra posición, revelan, en la particularidad de la figura que nos ocupa, una tensión entre figura y texto que hace que una y otro se resignifiquen a partir de esa tensión. Asimismo, el pensador francés reconoce tres modos relacionales que se articulan con el espacio inconsciente: la figura-imagen, la figura-forma y la figura-matriz. Si la primera se “realiza en el espacio de la diferencia”, la figura-forma se funda en “la transgresión de la *buena forma*” y la figura- matriz “no es visible ni legible. No pertenece al espacio plástico ni tampoco al textual” [383-6].

La figura del lector-corrector se funda en la imagen que determina una forma diferenciadora y jerárquica para configurarse en un espacio de la diferencia que define una tradición: la del que escribe mal y la del que puede corregirlo.

En ese sentido, sabemos que la carta que Valentín Alsina le escribe a Sarmiento indicándole 51 errores es fundante de la imagen de la figura. Alsina corrige a Sarmiento y con precisión traza los primeros *deleátures*, dibuja los signos superpuestos sobre la letra del autor. Sarmiento le responde en la carta que le envía desde Yungay y que publica como “Carta-prólogo” en la edición de *Facundo de 1851*². Su respuesta reconoce la figura que Alsina se adjudica en la lectura del libro:

Señor Valentín Alsina:

Conságrole, mi caro amigo, estas páginas que vuelven a ver la luz pública, menos por lo que ellas valen, que por el conato de usted de amenguar con sus notas los muchos lunares que afeaban la primera edición. Ensayo y revelación para mí mismo de mis ideas, el *Facundo* adoleció de los defectos de todo fruto de la inspiración del momento, sin el auxilio de documentos a la mano, y ejecutada no bien era concebida, lejos del teatro de los sucesos y con propósitos de acción inmediata y militante” [Sarmiento: C, 319].

Ya en la primera edición de julio de 1845, aparece una nota titulada “Advertencia del autor”. En la segunda –1851– es reemplazada por la carta-prólogo y en la tercera de 1868, por el “Prefacio de la traducción inglesa por Mrs. Horace Mann”. Se restituye en 1874 cuando se publica la última edición en vida del autor.

² Es interesante la salvedad que Alsina hace al final de la última nota: “Es posible, sin embargo, que, acerca de menudencias o detalles, yo también haya incurrido en algunos errores” [Sarmiento: B, 457].

Sarmiento, tanto en la “Advertencia” como en la respuesta a Alsina, concierta la forma de lectura del texto y desarma las argumentaciones en contra. Podemos decir que corrige el modo de leer de sus lectores correctores. Las acusaciones de inexactitud y prisa son rápidamente disueltas frente a la validación de peso que el libro contiene: “un tema del que no se había escrito nada antes”. Por un lado, hace explícita su estrategia de buen romántico, esa falsa “estética de la espontaneidad” que todo lo disculpa, como la bautizara Ana María Barrenechea; por otro, reconoce el carácter fundacional de su libro. La singularidad del texto anula las formas incorrectas; la premura de la denuncia, esto es, la legitimación política del libro, oblitera los excesos del marco.

Esta nota es una suerte de económica teoría de la lectura ya que pauta el sentido último de la manera de entender *Facundo*. El marco de pertenencia genérica de la obra queda suspendido por la eficacia de su objetivo. Corre al lector del lugar del género, lo ubica fuera de los límites seguros y le dice que allí encontrará la verdad.

La “Advertencia” contiene y previene las futuras correcciones de lecturas equivocadas. No son los datos que Alsina le corrige los que darán la clave de la verdad histórica que Sarmiento cree necesaria para modificar los acontecimientos. Encontrar las causas de la situación actual es el enigma que propone y, para ello, el relato del pasado prefigura el movimiento del presente y posibilita los cambios futuros.

Esta figura de autor celoso y atento a su obra se corrobora en las modificaciones que sufriera el libro en las cuatro ediciones en vida de Sarmiento, así como el cambio de título o la

incorporación de la carta de Alsina. Estos paratextos que Sarmiento agrega o quita se tornan, entonces, partes del libro, suplementos de una teoría de la lectura condensada en la “Advertencia”, que polemiza con la figura del lector corrector.

Alsina no es el único que lee y corrige. Podemos reconocer una cadena de nombres propios que corrigen una escritura que muestra a cada paso omisiones, citas falsas, obliteraciones, en definitiva, una escritura excesiva, proliferante que le otorga al lector una nueva potestad, que lo trasmuta a una conciencia judicativa que arma su escritura sobrepuesta a la escritura ajena. Vale como ejemplo el prólogo de Miguel Cané a las *Ciento y una*. Dice Cané en París, en octubre de 1896:

Salgo del taller de Rodin; la figura de Sarmiento va tomando vida y forma. El soberbio viejo, que fue uno de los raros cultos individuales de mi vida, me llena el espíritu [...].

De vuelta, me echo a vagar por las calles de este París que entra a su vida normal, pasado el síncope, y de nuevo Sarmiento surge en mi memoria, como si su personalidad absorbente saltara de la tumba para imponerse a los vivos, como en tiempo de la acción, por el vituperio o el entusiasmo, por el cariño o el odio [5].

Miguel Cané recuerda a Sarmiento pero el dispositivo de la evocación reduplica curiosamente los mecanismos ajenos. Se produce cierta trasposición de una escritura a la otra, armada de una alquimia que trastoca los lugares: el recuerdo casi se transforma en una evocación al espíritu de ultratumba y, de este modo, repite uno de los comienzos más efectistas de nuestra

literatura. La imagen romántica del fantasma que le sirve de recurso de comienzo en *Facundo* para ficcionalizar la multiplicidad de voces que juegan en el espacio textual se transforma en instrumento para el joven escritor culto, fragmentario y autobiográfico, que gusta de recordar ancestros y de armar linajes en su escritura.

Sin embargo, la admiración de Cané no le impide establecer su lugar de lector-corrector:

Todos los que en nuestra tierra lééis, conocéis el estilo general de Sarmiento, ese ímpetu un tanto desordenado, aquel atropellarse de las ideas, que se quitan el sitio unas a otras para llegar primero, aquellas indicaciones bien vagas a veces, que nos obligaban a Del Valle y a mí, a ir metiendo en las frases los verbos ausentes [9].

Potestad para corregir, legalidad para declararlo, Cané como el personaje de la novela de Saramago “tiene ese notable talento para desdoblarse, traza un deléatur o introduce una coma indiscutible y, al mismo tiempo, es capaz de seguir el camino sugerido por una imagen, una comparación, una metáfora” [Saramago, 45]. La figura del corrector, que Saramago ficcionaliza magistralmente en su personaje Raimundo Silva de la novela que citamos en el epígrafe de este trabajo, le sirve para narrar y mostrar la proteica relación de la literatura con la historia, de la literatura con la vida, de la escritura con la lectura y proporciona la medida justa de la imagen especular del autor y el lector. (Esta figura que se heteronomiza, se multiplica en los pasadizos de la crítica argentina y define una tradición con dos aristas: el que escribe mal y el que lo corrige).

La pregunta surge casi como obviedad: ¿Cuál es el mecanismo que activa la escritura sarmientina para permitir esa mirada correctiva? O, tal vez, ¿por qué Sarmiento le permite a sus textos que se muestren tan expuestos al ojo de lince de los otros? ¿Por qué desarma la máquina de regulación de los límites de la propiedad?

Esta ponencia es también un homenaje a Noé Jitrik. No puedo dejar de mencionar un texto inédito en ese momento que Jitrik tuvo la generosidad de ofrecernos en un Seminario que dictara en el Posgrado de la Universidad Nacional de Mar del Plata, hace varios años. Si bien mi trabajo tiene su origen explícito en la lectura casual del prólogo de Cané a las *Ciento y una*, recupero sus reflexiones: “Cada lectura está acechada por otras y todo texto se escapa de todas, en la escritura toda perfección, todo cierre, está amenazado por un movimiento de corrección que, a fuerza de acompañar los procesos de escritura parece inherente a ella” [Jitrik: B]. La corrección tiene entonces, para Jitrik, dos acepciones: la primera, la más corriente, intentaría imponer un orden de acuerdo con un “campo de saber” que se pondría en evidencia en función de un código de leyes y normas; la segunda sería una actividad de ordenamiento “colaborativa, solidaria y selectiva” ya que intentaría llevar a la escritura a aquello que puede ser pero “que no ha intentado todavía realizar” [Jitrik: B].

Nuestra hipótesis trabaja fundamentalmente con el componente ideológico que encierra la acepción corriente de corregir, acepción que por corriente es conocida y aceptada por aquellos que se erigen en sujetos dignos de esgrimir la sanción. La historia de las primeras lecturas críticas de los textos de Sarmiento

muestra la emergencia de una misma figura que utiliza su lugar y su nombre como garantía de su función de corrector.

Entre el acuerdo con la norma y el ordenamiento solidario la escritura de Sarmiento diseña una tensión ideológica y cultural. Una tensión entre dos propiedades: legitimidad y legalidad. Noé Jitrik establece con exhaustivo cuidado las diferencias entre los dos términos: “La legalidad es un aparato que arrincona, o debe hacerlo, el desorden social, lo va limitando y es por eso sinónimo de progreso, requisito elemental de la civilización” [Jitrik: A, 34]. Barthes reconoce que una de las funciones de la retórica es moral ya que funciona como un cuerpo de prescripciones “cuyo rol es vigilar (es decir, permitir y limitar) los desvíos del lenguaje pasional” y es una práctica social porque es técnica privilegiada que permite a las clases dirigentes asegurarse la propiedad de la palabra [10]. Mientras la legalidad se establece en el marco reglado de lo escrito, la legitimidad se funda en un saber previo que no necesita verificarse pues está comprobado y en otra parte, la legitimidad se formula en una dimensión interdiscursiva pues “lo que tiene en cuenta para decirse está en otra parte que su discurso mismo el cual, sin embargo, se impregna de ese gesto”. El discurso de la legitimidad no es uno sino que se pluraliza. Los discursos de las diferentes legitimidades se definen por los mismos campos que vehiculizan. El espacio de intersección de la legalidad con las formas de legitimidad se muestra como una relación constante y dinámica que se diseña entre dos extremos: la adulteración de un sistema legal por predominio de determinados discursos de legitimidad o, por el contrario, los discursos de la legalidad que pueden prever arbitrariedades y minan la validez de los modos de legitimación.

Es en este sentido que aludíamos antes a la eficacia ideológica de la figura social del corrector. El lugar del que corrige está siempre asegurado por el marco de legalidad en el que se inscribe su “campo de saber”. Las leyes –jurídicas, sociales o estéticas– construyen el Texto en el que se apoya el corrector para marcar las desviaciones e irregularidades [Jitrik: A, 31-40].

Si pensamos esta relación en la escritura de Sarmiento, podemos entender mejor su mecanismo doble: por un lado, arma un espacio donde se desenfrena, se torna irrespetuosa de todas las leyes; por otro lado, esa misma escritura le otorga legitimación a Sarmiento como sujeto social. Más que mecanismo resulta estrategia sumamente operativa pues establece su lugar fuera de la ley, fuera de una legalidad que, sobre todo en las polémicas, muestra como dependiente de órdenes de producción que la modelan y la utilizan, que arrinconan su propia eficacia.

Los lectores-correctores determinan sus desafueros, le muestran una a una sus faltas. Sarmiento promete enmendar sus errores pero no lo hace; muy por el contrario, manipula la falta como elemento persuasivo de refuerzo de su legitimidad en los esquemas de su argumentación. Este, nos parece, es el punto de anclaje de una escritura que muestra sus limitaciones frente a la norma y se hace bárbara para los otros. Las reglas prefijadas son ignoradas a sabiendas y entonces el error no es tal, desde el marco de una legalidad no formulada, todavía oculta y que se basa en un saber legitimado. Otras leyes, las propias, le dicen que sus textos son correctos pero sabe que para esgrimir esas normas debe legitimarse, debe ser reconocido como sujeto en el marco de las leyes que no le interesan. La “Advertencia del autor” de *Facundo*,

como veíamos, prepara al lector, de alguna manera, para buscar errores. Sarmiento se hace cargo e inventa un juego de posposiciones y promesas que lo disculpen de sus falencias. El texto se transforma por su propia decisión en un borrador; por lo tanto, en una escritura plausible de modificaciones.

Decíamos que la transgresión a la ley no es tal ya que se funda en una ortografía que “es la que Sarmiento sostuvo como práctica y necesaria para América”, como reconocen Bianchi y Noé en un número de la revista *Nosotros* a principios del siglo XX. Se trata de la afirmación de una legitimidad en el uso del idioma como propio y define la procedencia clara de la Genealogía de una disputa por el lugar de la norma y la construcción de un lenguaje nacional: Roberto Arlt (otro que “escribe mal” y que es corregido) le contesta a Monner Sans en una de sus *Aguafuertes*: “es absurdo pretender enchalecar en una gramática canónica, las ideas siempre cambiantes y nuevas de los pueblos”. “El idioma de los argentinos” es una de las aguafuertes que arma el espacio de la polémica. Arlt contesta a las declaraciones de Monner Sanz en *El Mercurio* de Chile y transcribe un fragmento de estas declaraciones. Monner Sanz, como Bello con Sarmiento, se erige en la figura de la legalidad idiomática; por lo tanto, determina con precisión el buen uso y el mal uso del idioma. Arlt muestra con ironía cómo los argumentos de su oponente acerca de la pureza de la lengua y el uso correcto caen en el absurdo. El desafío arltiano a la ley aparece como otra emergencia de esa tradición que origina la escritura de Sarmiento. Arlt quiere publicar *El juguete rabioso* en la colección “Los Nuevos” de la editorial Claridad, Castelnuovo lo rechaza porque no le parece un libro bien escrito. Güiraldes corrige el manuscrito y lo impulsa para que lo publique. El uso equivocado de un vocabulario mal

aprendido, la falta insistente en la coordinación sintáctica, el error ortográfico convocan la figura de corrector [Arlt: 141-44].

En una carta a José Hernández publicada en *El Nacional* el 22 de marzo de 1879, Miguel Cané marca repetidas veces la incorrección de los versos del *Martín Fierro*, “que harían la desesperación de un retórico”. Señala: “Lo he dicho al principio y se lo repito: su forma es incorrecta. Pero Ud. me contestará y con razón, a mi juicio, que esa incorrección está en la naturaleza del estilo adoptado. La corrección no es la belleza aunque generalmente lo bello es correcto”. De la misma manera, Mitre corrige a Hernández:

Después que Ud. lea mi nota crítica, no extrañará que le manifieste con franqueza, que creo que Ud. ha abusado un poco del naturalismo, y que ha exagerado el colorido local, en los versos sin medida de que ha sembrado intencionalmente sus páginas, así como con ciertos barbarismos que no eran indispensables para poner el libro al alcance de todo el mundo, levantando la inteligencia vulgar al nivel del lenguaje en que se expresan las ideas y los sentimientos comunes al hombre [Leumann y otros: 9-14].

Canon, género, sintaxis, normativa son vistos desde una perspectiva peculiar que aparece como bárbara a los ojos de los correctores que se apropian de la escritura del otro. Apropiamiento efímero, evanescente, porque las leyes que regulan su entramado son desconocidas. Fuera de la ley, la letra adquiere cuerpo y diseña un espacio diferente, genealógico, el del “libro extraño”. Ricardo Piglia, en una entrevista de Roberto Guareschi y Jorge Halperin,

utiliza la metáfora del “libro extraño como una tradición propia –cuya procedencia está en *Facundo*– una larga cadena de textos de forma inclasificable”. Para Piglia esta tradición que inaugura el libro de Sarmiento se puede continuar con la *Excursión...* de Mansilla, el *Libro extraño* de Sicardi, *Los siete locos*, *Adán Buenosayres*, *Rayuela*, *Museo* de Macedonio, entre otros. Ya el propio Sarmiento había usado esa imagen en ocasión de la traducción del libro al italiano. Dice así: “el tirano cayó abrumado por la opinión del mundo civilizado, formado por este libro extraño, sin pies ni cabeza, informe, verdadero fragmento de peñasco que se lanza a la cabeza de los titanes” [Sarmiento: B, 46]. “El libro extraño” define entonces una línea recurrente en la literatura argentina de textos que se construyen fuera de las normas que la institución literaria regula y por lo tanto la aparición de la figura del lector-corrector.

En esa genealogía del libro extraño y el lector corrector podemos ubicar también la figura inventada de Washington Cucurto y la controversia que genera con su aparición en la crítica argentina o los efectos que las operaciones de lectura de Pablo Katchadjian provocan. Basta pensar en la acusación de **violación** de la propiedad intelectual por parte de María Kodama del libro *El Aleph engordado* o el malestar de algunos críticos ante la propuesta de Katchadjian sobre un *Martín Fierro* ordenado alfabéticamente.

Esta tensión que genera la escritura sarmientina entre el saber enmarcado en las leyes y un lugar que se construye con un orden diferente llega a su punto más álgido en la célebre polémica entre Sarmiento y Alberdi. En esa lucha agónica entre la letra

legalizada y la letra bárbara se genera una zona de atracción y los triunfos pueden estar repartidos: Sarmiento legitima una forma de escribir que queda reconocida por el campo intelectual pero que viola todas las reglas de la retórica (anula la divisoria entre lo íntimo, lo privado y lo público, por ejemplo). Por otra parte, es evidente que sus textos lo construyen como mito político como denuncia Alberdi en la polémica. De todos modos, Sarmiento logrará la comprobación de la fuerza de su escritura bárbara al asumir la presidencia. Sin embargo, Ricardo Piglia se refiere a una anécdota que se torna paradójica: el discurso que Sarmiento escribe para inaugurar su presidencia no lo puede leer porque sus ministros lo rechazan; en su lugar, lee un texto escrito por Avellaneda. ¿También en ese momento los correctores hacen valer la ley? De cualquier manera, su escritura siempre dispuesta a un nuevo *deleatur*, potencia el signo de la corrección porque como señala Harold Bloom: “La angustia de las influencias cercena a los talentos más débiles, pero estimula el genio canónico”. Es por eso que: “Un signo de originalidad capaz de otorgar el status canónico a una obra literaria es esa extrañeza que nunca acabamos de asimilar, o que se convierte en algo tan asumido que permanecemos ciegos a sus características” [34]. Esa extrañeza reclama al lector que corrige.

Bibliografía

AAVV. *La revista Nosotros*. Selec. y prólogo de Noemí Ulla. Buenos Aires: Galerna, 1969.

ALSINA, VALENTÍN. “Notas a Civilización y Barbarie”. Sarmiento, Domingo. *Facundo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977: “Apéndice”.

ARLT, ROBERTO. *Las aguafuertes porteñas*. Buenos Aires: Losada, 1991.

AUERBACH, ERIC. *Figuras*. Madrid: Trotta, 1998.

BARTHES, ROLAND. *Investigaciones retóricas I: La antigua retórica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974.

BLOOM, HAROLD. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 1995.

BUENO, MÓNICA. "Sarmiento una escritura fuera de la ley". *Estudios: Revista de investigaciones literarias*, 14-15, 1999-2000: 173-90.

CANÉ, MIGUEL. "Sarmiento en París". Prólogo a *Las Ciento y una*. Buenos Aires: Sopena, 1939: 5-29.

JITRIK, NOÉ. [A] "Apuntes sobre legalidad/ legitimidad". *SyC*, 2, ago. 1991: 31-40.

JITRIK, NOÉ. [B] Manuscrito sobre la escritura para el Seminario de Posgrado dictado en la Maestría en Letras Hispánicas con el título *El conflicto de las semióticas*; jul-ago. 1993.

LEUMANN, BORGES, MARTÍNEZ ESTRADA. *Martín Fierro y su crítica: Antología*. (Capítulo: Biblioteca Argentina Fundamental, 24). Buenos Aires: C.E.A.L., 1980.

LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *Discurso, figura*. París: Klincksieck, 2017.

PIGLIA, RICARDO. "Una trama de relatos" y "Sobre Borges". *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1988: 59-71, 137-154.

SARAMAGO, JOSÉ. *Historia del cerco de Lisboa*. Barcelona: Seix Barral, 1990.

SARMIENTO, DOMINGO. [A] *Artículos críticos i literarios; 1841-1842*. Vol. I de *Obras completas*. Santiago de Chile: Montt y Belin Sarmiento, 1885-1903.

SARMIENTO, DOMINGO. [B] *Facundo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.

SARMIENTO, DOMINGO. [C] *Facundo*. Barcelona: Altaya, 1995.

Tipos franceses para Sarmiento

French Printing Types for Sarmiento

Josefina Cabo

Universidad de Buenos Aires
josefina.cabo@gmail.com

Resumen

Entre fines de la década de 1840 e inicios de la de 1850, parte de la obra de Domingo F. Sarmiento se imprimió, en español y en francés, en los talleres de la familia Belin. El lazo con el tipógrafo Jules Belin, que se forjó durante el viaje del escritor a Francia, desembocó en la migración del primero a Chile y en la creación por parte de ambos de la Imprenta de Julio Belin y Cía. en 1848. Algunas de las obras de Sarmiento fueron compuestas con los tipos móviles y papeles que Jules mandaba a pedir a su hermano Eugène, que regenteaba el centenario establecimiento impresor que la familia mantenía en el centro parisino y en la localidad de Saint-Cloud. A la vez, algunos de los escritos de Sarmiento harían el camino inverso: enviados a París para ser traducidos al francés, serían impresos y distribuidos en Europa por la misma dinastía editora. Esta doble localización impresora y traductora no solo caracterizó la materialidad de las publicaciones, sino que también definió sus aspectos escriturarios y proyecciones políticas. Esto puede verse, por caso, en la publicación de *Argirópolis*, que sale en 1850 en Santiago de Chile y al año siguiente, en francés, por la firma de los Belin en París; o en la de *Protestation contre le Gouvernement du Général Rosas*, que los Belin imprimen en 1850 en Saint-Cloud como traducción del artículo “Protesta” que Sarmiento había publicado en 1849 en *La Crónica*. Para Sarmiento, que en 1886 dirá que, un día antes de la batalla de Caseros, las máquinas de Belin se rompieron de tanto poner el sello en textos contra Rosas, las prensas de esta familia funcionaron como herramienta y soporte para producir y difundir su programa literario y político.

PALABRAS CLAVE: Sarmiento, imprenta, Francia, Belin, panfleto.

Abstract

Between the end of the 1840s and the beginning of the 1850s, part of Domingo F. Sarmiento's work was printed, in Spanish and French, in the workshops of the Belin family. The bond with the typographer Jules Belin, forged during the writer's trip to France, led to the former's migration to Chile and the creation by both of them of the Julio Belin y *cía.* printing house in 1848. Some of Sarmiento's works were composed with the movable types and papers that Jules ordered to his brother Eugène, who ran the centenary printing establishment that the family maintained in the Parisian center and in the locality of Saint-Cloud. At the same time, a number of Sarmiento's writings would take the reverse route: sent to Paris to be translated into French, they would be printed and distributed in Europe by the same publishing dynasty. This double printing and translating location not only characterized the materiality of the publications, but also defined their scriptural aspects and political projections. This can be seen, i.e., in *Argirópolis*, published in 1850 in Santiago de Chile and the following year, in French, by the Belin firm in Paris; or in *Protestation contre le Gouvernement du Général Rosas*, which the Belins printed in 1850 in Saint-Cloud as a translation of the article "Protesta" that Sarmiento had published in 1849 in *La Crónica*. For the author, who in 1886 will say that, one day before the battle of Caseros, Belin's machines broke from putting the stamp on texts against Rosas, the presses of this family functioned as a tool and support to produce and disseminate his literary and political program.

KEYWORDS: Sarmiento, printing press, France, Belin, pamphlet.

“Hablar es bueno, escribir es mejor, pero nada hai como publicar por la prensa”. La frase bien podría pertenecer a Sarmiento, quien puso en práctica como pocos no solo la idea de que “escribir es mejor”, sino que, mejor aún, es “publicar”. No es del escritor el sintagma, pero aparece en la primera edición de *Argirópolis* (1850) dando paso a su palabra; es la parte final de una cita de Paul-Louis Courier que constituye uno de los dos epígrafes que encabezan la

obra y que, como diría Gerard Genette, actúan como uno de sus umbrales. No se indican, en el fragmento, más datos que el nombre de autor, pero al rastrear su proveniencia observamos (cuándo no) que el texto original difiere levemente de la cita sarmientina. “Hablar es bueno, escribir es mejor; imprimir es una cosa excelente”, rezaría una traducción más ajustada de Courier. A esto se suma que la frase tampoco es, realmente, del escritor francés, pues este está refiriendo entre comillas un largo texto que le ha dirigido su amigo sir John Bickerstaff. A los efectos de lectura de *Argirópolis*, sin embargo, no importa tanto esta exactitud; lo que tal vez importa más es el nombre que autoriza, el de Courier, porque, aunque no se mencione el título de la obra citada, el epígrafe pertenece a la más conocida de ellas, célebre en su momento: el *Pamphlet des pamphlets* (1824) o, en español, el *Panfleto de los panfletos*. Por medio de Courier, Sarmiento pareciera ligarse a y autorizarse en una tradición textual, material y política que él mismo venía ejerciendo: la del panfleto, escrito breve cercano al libelo, como lo ha trabajado Robert Darnton, y uno de los géneros agónicos, como lo ha caracterizado Marc Angenot, que encuentra su sentido en la puesta en evidencia, en la batalla textual, de una inversión conceptual que se ajusta a una autorización testimonial de la palabra. “Panfleto” era, por lo demás, uno de los términos que, en tono acusatorio, aparecía en muchas de las comunicaciones que, desde territorio argentino, se emitían contra las publicaciones de Sarmiento en Chile, sobre todo contra aquellas diatribas antirrosistas que este venía sacando por la prensa (por aquellos años, en *La Crónica* y, también, en *Sud-América*). Quizás en ese marco pueda leerse el porqué del reemplazo, en el epígrafe, del verbo “imprimir” por el sintagma “publicar por la prensa”, que se parecen, aunque este último es tan característico de la práctica

cotidiana del publicista. Escribir y publicar, escribir *para* publicar, los tiempos de una y otra actividad se acompañan, se solapan en la producción de la obra sarmientina.

La urgencia por publicar como acción política, que el propio Sarmiento problematiza, fue bien trabajada para el caso de *Facundo* [Palcos; Pagliai; Scarano, entre tantos otros]. Pero en 1848, transcurrido el hiato de su viaje intercontinental, y nuevamente estando en Chile, otra polémica encarnizada con el gobierno de Juan Manuel de Rosas se desenvuelve. De hecho, entre fines de 1849 y principios de 1850, el escritor también escribe y publica *Recuerdos de provincia* y saca en *La Crónica* una serie de artículos contra el gobierno de Rosas en los que lo ataca pero, a la vez, como en su autobiografía, defiende su propia figura como autor y hombre público. Entre estos textos, como un punto cúlmine, se destaca “Protesta”, de diciembre de 1849.

Lo cierto es que, como es obvio, para imprimir y para publicar se necesitan de soportes y condiciones materiales. Y si el espacio de la prensa, concretamente las páginas del periódico, era el más conocido, ejercitado y transitado por el publicista (recordemos su paso por *El Mercurio* y *El Progreso* en Chile, entre 1841 y 1845, que lo convirtieron en verdadero *diarista*), es la imprenta, en un sentido específico, la que, a fines de la década, se convierte en eje de sus preocupaciones.

Sus años como redactor de periódicos en Chile le otorgaron a Sarmiento una serie de saberes sobre el mundo del libro en sus dimensiones económicas y simbólicas [Subercaseaux] y, como ha propuesto Adriana Amante, “además de la cantidad de cosas que él podía abarcar y a las que se dedicaba porque formaban

parte de su enciclopedia, los términos materiales de los impresos eran parte de su proyecto estético o político”, aún antes de ejercer él mismo como hombre de imprenta [B: 90]. Entre 1848 y 1849, las preocupaciones sobre el libro y los impresos de Sarmiento decantaron en la fundación de un taller tipográfico, que le permitió no solo concretar proyectos intelectuales (la publicación, por ejemplo, de obras educativas para el uso de escuelas, que además constituían el centro de los ingresos económicos del taller), sino también literarios y políticos.

En el prospecto de *La Crónica* se plantea que para lograr esta publicación “un impresor debía venir de Francia, y una imprenta fundarse en Chile, y no en otro punto de América [...]” [“Prospecto”, cit. en Pas: 217]. Recién vuelto de su viaje por Europa, el norte de África y los Estados Unidos, en 1848, el escritor funda el semanario pero, lo que es más importante, se asocia para esto con el tipógrafo y sericicultor francés Jules Belin, a quien por vía diplomática trae de Francia, y con quien establece el taller de impresión que editará no solo la publicación periódica, sino prácticamente toda su obra entre fines de la década de 1840 y 1855. De la mano de Belin, Sarmiento tuvo la posibilidad de controlar el proceso editorial de sus impresos en su totalidad: su composición material, sus tiempos de salida de imprenta, su envío y comercialización tanto en Chile como –clandestinamente, en principio– en Argentina, en la Banda Oriental y en otros territorios vecinos. Hernán Pas ha indagado, asimismo, cómo *La Crónica* no solo funcionó como “el órgano de difusión de sus ideas o programas”, sino también, por medio de los avisos, del “emprendimiento comercial que sostenía su propia imprenta”.

Práctica, esta, que caracteriza, según Pas, una entidad aún incipiente: la del diario-empresa editorial.

Desde sus inicios, la imprenta de Belin y Cía. centró su promoción en la idea de novedad. Atenta a la escasez de papel en Chile, por ejemplo, comunica a los colegas que ha recibido de Europa un cargamento de 600 resmas y que “está esperando otros papeles de superior calidad, tipos de adorno, viñetas y útiles tipográficos desconocidos hasta ahora en Chile” [*La Crónica*, 4, 1849: 8]. Si esta imprenta tenía una provisión especial que marcaba un diferencial en Chile era porque, con la llegada de Jules Belin, se había habilitado otro canal de intercambio comercial de materiales de imprenta: el taller, en efecto, mandaba a pedir utensilios, tipos móviles y papeles al establecimiento familiar de los Belin en París y en Saint Cloud, del cual el hermano mayor, Eugène, se haría completamente cargo en 1851 al fallecer el padre, Auguste-Jean Belin [Hubert: 102-3]. Durante los años en que Jules sostiene la imprenta en Sudamérica, los hermanos mantienen una fluida comunicación no solo referida a temas familiares sino también comerciales, tal como se desprende del análisis de sus cuentas y de su correspondencia, que consignan pedidos de tipografías, papel, ornamentos y viñetas desde Chile a la casa parisina en 1849 y 1850. Aunque no era el único proveedor de materiales para el taller de Belin, sí es muy posible que Eugène, desde París, solo vendiera materiales a la imprenta de su hermano y Sarmiento y no a otras, frente a las cuales Jules sí actuaría como distribuidor.

Pero el vínculo entre la imprenta de Chile y la de Francia no era solo de provisión. La publicación de dos obras de Sarmiento en París, por aquellos años, da cuenta de que la filial gala

también funcionaría como editora de la obra del sanjuanino en francés. Y que, de hecho, este lazo constituye otra de las formas en que los escritos de Sarmiento penetraron en el universo político y libresco europeo, ahora ya no desde aquel continente, sino desde Sudamérica.

Es sabido que durante su viaje a Europa Sarmiento se ocupó de que su obra se difundiera. En 1846, saldría en la *Revue des Deux Mondes* el *compte-rendu* sobre *Facundo* de Charles de Mazade, episodio que por tan conocido no recuperaré aquí. A esto se suma que en 1847, en Burdeos, su amigo Eugène Tandonnet había publicado una traducción del *Aldao*, primero en el periódico *Courrier de la Gironde* y luego como folleto por separado. Tres años después, las circunstancias habían cambiado, y si en 1846 y 1847 lo que se ponía en juego era, fundamentalmente, la constitución de una figura de autor, ahora se suma la divulgación de un programa político de coyuntura y la defensa –ya no la presentación– de un nombre y una obra.

El 23 de diciembre de 1849, Sarmiento saca en *La Crónica* el texto titulado “Protesta”, que ocupa las primeras páginas del número 48 del semanario. Si cuando se inició la publicación, en enero de 1849, el abanico de intereses proponía al menos tres ejes principales (crónicas sobre actualidad francesa; educación popular; inmigración), en diciembre de 1849 el editor y redactor de la publicación ya está envuelto –nuevamente, como en 1845– en una polémica de alcance internacional. Los lectores del semanario venían siguiendo las circunstancias que habían llevado a que el gobierno de Rosas acusara a Sarmiento de conspirador por su defensa de la ocupación chilena del estrecho de Magallanes y por el

envío de una carta política al general Ramírez, lo que había puesto otra vez al escritor en el centro del conflicto diplomático entre naciones. Sarmiento redacta su “Protesta” en paralelo a la escritura y publicación de *Recuerdos de provincia*, y una finalidad similar parece determinar ambos escritos: defender el nombre, rechazar los epítetos injuriantes. Pero si *Recuerdos* está dirigido “A mis compatriotas solamente”, la “Protesta” trasvasará los límites nacionales y provinciales para circular por Europa. Es este texto el que, poco tiempo después de salir en español en el diario, será impreso y distribuido por la imprenta de Eugène Belin en Francia, con traducción de Ange Champgobert. El lacónico “Protesta” de *La Crónica* daba por sentado el entendimiento de quienes venían leyendo sábado tras sábado acerca del conflicto, pero en la versión francesa se agrega un título explicativo: *Protestation contre Le Gouvernement du Général Rosas, a Buénos-Ayres, par Domingo F. Sarmiento*, así como información sobre el autor y contexto en “Introducción” y notas al pie. A Sarmiento no se lo presenta por sus obras, sino por su colocación política: lo primero que se dice de él es que es un “réfugié argentin”, y luego se enumera su participación como miembro en la Facultad, la Sociedad de Agricultura, la Sociedad Sericícola, el Instituto Histórico de Francia, la Sociedad de enseñanza primaria de Madrid. Si sus obras no aparecen entre sus credenciales, sí lo harán en la presentación que realice el traductor, joven francés a quien Sarmiento había conocido en Roma, que desde el inicio forma parte del proyecto intelectual de *La Crónica* como corresponsal en Francia con su “Correspondencia Europea”, y a quien posiblemente el escritor haya encargado la traducción del texto. Pero, además de la autonomización del escrito, que rompe la secuencialidad del periódico, lo que se agrega en esta edición es un epígrafe que no corresponde al autor –tan afecto a ellos– sino al

traductor: se trata de un texto sobre las “repúblicas de América del Sud” que el ex cónsul en Perú M. de Botmiliau venía publicando en la *Revue des Deux Mondes*, y que el traductor retoma para presentar a Sarmiento a partir de su fórmula más conocida: *civilización y barbarie*. Se resignifica, así, la importancia de la obra de Sarmiento en función de lo que puede interesar y ya estar circulando dentro del imaginario francés sobre Sudamérica.

El mismo año de 1850, y poquísimos meses después de que saliera la edición en español, la librería e imprenta de Eugène Belin en Francia –entonces llamada, también, de Belin-Mandar– publica otra obra de Sarmiento: *Argyrópolis*, con traducción de Benjamin Lenoir, otro francés instalado en Chile y cuñado de Sarmiento. La edición incluye una nota suya en la que indica que el tiempo de preparación fue muy breve, apenas 48 horas. Evidentemente, las circunstancias para enviar el material apremiaban, porque en junio de 1850 Jules Belin, desde Santiago, le escribe a Lenoir apurándolo para que envíe a su hermano Eugène, en París, la traducción de la obra que le ha encargado Sarmiento; y el mismo día, según indican documentos conservados en el Museo Histórico Sarmiento¹, Jules también le indica al comisionista Mariano de Sarratea que debe mandar, por el vapor siguiente, 1000 libras a Eugène Belin y menciona instrucciones sobre la “reproducción en francés, i la impresión de la obra que acabamos de imprimir (*Arjirópolis*), i también la publicación en París de artículos extractos de *La Crónica* y i *compte-rendu* de La cuestión

¹ Agradezco a la dirección y las archivistas del Museo Histórico Sarmiento por su asesoramiento y colaboración en la consulta del fondo documental, indispensable para la realización de mi trabajo.

del Plata” [Belin]. Es decir que, al menos la primera impresión de la obra, junto con sus costos, se planificó y cubrió desde el cono sur. Al año siguiente, ¿también a pedido de Sarmiento?, la librería de Eugène Belin vuelve a publicar una versión de *Argyrópolis*, esta vez corregida y ajustada por Ange Champgobert. En un breve período de tiempo, Belin imprime en París dos ediciones de *Argirópolis*. ¿Entre quiénes circulaba? ¿Quién las compraba? Y, ¿por qué la insistencia de su publicación en francés? Sabemos por el intercambio epistolar que al menos dos ejemplares fueron enviados a Sarmiento, en Chile, en agosto de 1851, pero el objetivo parecía ser que circularan en Francia, donde se potenció su repercusión con notas periodísticas. En la segunda edición, su composición textual, que incluye no solo una introducción de Champgobert, sino, al final, un “Bulletin Bibliographique” con un listado de publicaciones diversas sobre los *affaires* del Río de la Plata producidas en inglés, en francés y en español, completa información para que un lector extranjero pudiera comprender los asuntos del Plata. Se delinea, entonces, en el folleto, un horizonte de lectura.

Otra clave está en el nombre del autor, asociado al problema político. Amante ha notado lo “inusitado” de que *Argirópolis* se editara por primera vez en español de forma anónima, y que recién en las dos ediciones en francés el nombre del autor se incluyera en portada. “En un gesto que no lo caracteriza”, explica, “Sarmiento se decide por el anonimato para evitar prevenciones contra su persona y lograr, entonces, que circulen las ideas que propone” [Amante: A, 11]. Al publicar, tiempo antes, su “Protesta”, y estando ya su figura en el eje de la tormenta, el escritor anunciaba el próximo fin de *La Crónica* porque las circunstancias políticas obturaban su salida y lo ponían en problemas a él mismo y

al gobierno que lo hospedaba. El anonimato de *Argirópolis*, que sale poco después, puede vincularse con esto. A la vez, en la “Protesta” y otros textos de la época puede verse cómo se constituye la figura de Sarmiento como *mito político*: como ha planteado Roberto Madero, Sarmiento también se proponía “agitar las preocupaciones del interior” y constituirse, por la prédica de sus enemigos, en un enemigo que estuviera a la par del propio Rosas.

A diferencia de “Protesta” y los textos que lo rodean, *Argirópolis* es un texto que se dirige a las provincias (particularmente, convoca a la figura de Justo José de Urquiza) pero también al gobierno francés [Cfr. Fernández, quien rastrea bien la coyuntura política en que se publica el texto]. Y es esta vertiente la que intensifica la primera traducción al francés, la realizada por Lenoir, pues la dedica a François Arago, político francés, con una carta que reemplaza los epígrafes sarmientinos pero que presenta ciertos ejes que ya venían definiendo el ideario del autor. Tanto en esta como en la edición de 1851 (la de Champgobert), los preliminares hacen hincapié en la cuestión civilización-barbarie para caracterizar la obra sarmientina, y ponen el foco, a partir de ello, en la relación entre los países y repúblicas americanas, incitando a Francia a que continúe interviniendo en los asuntos del Plata.

En 1886, Sarmiento dirá sobre Jules Belin que “lo invitó a venirse a América, donde fundarían una imprenta colosal, así que cayese el tirano Rosas”; en el mismo artículo, escribiría que:

tantas veces se puso al pie de libros, diarios, revistas y panfletos contra Rosas, o simplemente sobre cosas argentinas ‘Imprenta de Belin Ca.’, que un día antes de la

batalla de Caseros [...] a la imprenta de Belin y Ca. se le había *quebrado* la máquina a falta de sebo para engrasar sus muelles [Sarmiento: F, 28-9].

Décadas después de cerrada esta empresa editorial, Sarmiento conceptualiza su actividad impresora en estrecho vínculo con su obstinación antirrosista; como si a su combate político no solo hubiera contribuido su escritura, sino también, como elementos inescindibles, las condiciones materiales para su publicación: las máquinas, la impresión, el taller de imprenta, los vínculos comerciales y societarios. En esta dimensión ingresan los materiales y saberes provistos desde Francia, que posibilitaron y potenciaron el desarrollo de la Imprenta de Julio Belin, y la centralidad de los talleres europeos en la divulgación de la escritura sarmientina y de sus propuestas políticas y, también, de una figura autoral y pública².

Bibliografía

AMANTE, ADRIANA. [A] “El letrado y el poder”. Prólogo. Sarmiento, D. F. *Argirópolis*. Buenos Aires: Losada, 2007.

AMANTE, ADRIANA. [B] “Domingo Faustino Sarmiento, escritor, editor y traductor como *continuum* autoral”. Entrevista. *Huellas en Papel*, IV, 8, 2016.

ANGENOT, MARC. *La parole pamphlétaire*. Paris: Payot, 1982.

BELIN, JULES. Carta a Mariano de Sarratea, 26 jun. 1850. Archivo Histórico Sarmiento.

² La ponencia resume, de forma necesariamente acotada, algunas líneas sobre el vínculo entre Sarmiento, Jules Belin y la sede francesa de la imprenta y librería Belin (o Belin-Mandar) que vengo trabajando desde hace largos años y que hoy son parte de la tesis doctoral que estoy culminando, dedicada a *Facundo* y sus impresores.

COURIER, PAUL-LOUIS. *Pamphlet des pamphlets*. Paris: Les Marchands de Nouveautés, 1824.

DARNTON, ROBERT. *Los best sellers prohibidos en Francia antes de la revolución*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

FERNÁNDEZ, HERNÁN. "Sarmiento y *Argirópolis*: repensar la obra en base a sus ediciones". *Res Gesta*, 58, 2022.

GENETTE, GERARD. *Umbrales*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.

HUBERT, JEAN. *Librairie Belin, 1777-1977*. Paris : Librairie Classique Eugène Belin, 1977.

MADERO, ROBERTO. "La edición y el nombre en Sarmiento". Amante, Adriana, dir. *Sarmiento*. Vol. 4 de la *Historia crítica de la literatura Argentina*. Dir. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2012.

PAGLIAI, LUCILA. "*Facundo*: la historia del libro en vida de Sarmiento". Amante, Adriana, dir. *Sarmiento*. Vol. 4 de la *Historia crítica de la literatura Argentina*. Dir. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2012.

PALCOS, ALBERTO, ed. *Facundo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

PAS, HERNÁN. *Sarmiento, redactor y publicista*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2013.

SARMIENTO, DOMINGO F. [A] "Protesta". *La Crónica*, 48, 23 dic. 1849: 1-4.

SARMIENTO, DOMINGO F. [B] *Argirópolis, o la capital de los Estados Confederados del Río de la Plata*. Santiago: Imprenta de Julio Belin y Cía., 1850.

SARMIENTO, DOMINGO F. [C] *Argyrópolis, ou la Capitale des États Confédérés*. Traduit de l'espagnol par J. M. B. Lenoir. Paris: Librairie d'Eugène Belin, 1850.

SARMIENTO, DOMINGO F. [D] *Protestation contre le gouvernement du général Rosas, a Buénos-Ayres, par Domingo F. Sarmiento*. Paris: Imprimerie de Belin-Mandar, 1850.

SARMIENTO, DOMINGO F. [E] *Argyrópolis, ou la Capitale des États Confédérés*. 2ª ed., revue et complétée par Ange Champgobert. Paris: Librairie d'Eugène Belin, 1851.

SARMIENTO, DOMINGO F. [F] "Imprenta Belin Hnos. y cía". *Obras de D. F. Sarmiento*, Tomo VIII, *Comentarios de la Constitución*. Buenos Aires, Imp. y Lit. Mariano Moreno, 1895: 26-9.

SUBERCASEAUX, BERNARDO. *Historia del libro en Chile*. Santiago de Chile: LOM, 2010.

SCARANO, MÓNICA. "El libro y su autor: Las mutaciones textuales del *Facundo*". *Estudios de Teoría Literaria*, 1, 1, 2012.

Mansilla lector en las *Páginas breves*

Mansilla Lector in the *Short Pages*

Natalia Crespo

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas-UBA
nmcrespo@gmail.com

Resumen

Son varios los pasajes de las “Páginas breves” (1906-1911) –la columna que Lucio V. Mansilla publicó entre 1906 y 1911 en el periódico porteño *El Diario*– en donde se comentan libros. Mansilla era un lector omnívoro: además de varios periódicos por día (y de diversos orígenes: diarios franceses, ingleses, españoles y hasta rusos), el autor de *Un país sin ciudadanos* (1907) devoraba –y se encargaba de detallar en sus columnas– todo tipo de libros. Desde novedades literarias sudamericanas, tanto de prosa como de poesía, que los mismos autores le remitían por correo a su casa en París, hasta libros de historia, estudios sociológicos o informes educativos. Todo era leído y comentado en las “Páginas breves”. Tan prolíficas y variadas eran las lecturas de Mansilla, tan vigorosa su tarea de reseñador y comentador de obras recientes y viejas, que en una ocasión llegó a bromear así respecto de esta tarea: “Tengo consultorio de literomanía” (Página breve del 13 de marzo de 1908). Esta ponencia se propone dar cuenta brevemente de algunas de las lecturas de Mansilla durante sus últimos años de producción, sobre todo de aquellas obras de origen sudamericano que más valoraba.

PALABRAS CLAVE: Lucio Mansilla, *Páginas breves*, archivo, prensa, lectura.

Abstract

There are several passages from “Páginas breves” –the column published in the Buenos Aires newspaper *El Diario* from 1906 until 1911– where several books are reviewed and recommended. Mansilla was an omnivorous reader: in

addition to different newspapers per day (and of diverse origins: French, English, Spanish and even Russian newspapers), the author of *Un país sin ciudadanos* (1907) read and commented all kinds of books. From South American literary new works, both in prose and poetry, to History books, sociological studies or educational reports. Everything was read and commented on in the “Páginas breves”. So prolific and varied were Mansilla's readings, so vigorous was his work as a reviewer and commentator on recent and old works, that on one occasion he even joked about this task: “I have a literomanía clinic” (*Páginas breves*, March 13 1908). This paper aims to give a brief account of some of Mansilla's readings during his last years of production, especially those works of South American origin that he most valued.

KEYWORDS: Lucio Mansilla, Brief pages, archive, press, reading.

Entre los años 1906 y 1911, Lucio V. Mansilla escribe desde su residencia en París las que serían sus últimas intervenciones periodísticas: la columna “Páginas breves”, que aparecía en el periódico porteño *El Diario*, editado por Manuel Láinez. Las *Páginas breves* [en adelante: PB] aparecían con frecuencia impredecible: a veces día por medio, a veces cada quince días, podían no aparecer por un mes entero, si acaso Mansilla estaba de vacaciones en las playas francesas (cosa que ocurría generalmente en julio) o si padecía algún malestar físico, dada su avanzada edad. Discontinuada en septiembre de 1911, cuando el autor ya estaba casi ciego, las *Páginas breves* fueron tan irregulares en su periodicidad como abundantes en su escritura. (Para tener una medida de su extensión en parámetros actuales, pensemos que cada una de estas columnas –en actual proceso de rescate y reedición– tipeada en Word, Times New Roman, letra 12 interlineado doble, ocupa en promedio unas diez páginas. A lo largo de los seis años en

que duró la columna, se publicaron 250 artículos, es decir que el material de las *Páginas breves* ocupa estimativamente unas 2500 páginas en el formato Word antes mencionado. Respecto de esta escritura prolífica e irrefrenable, cabe la siguiente reflexión del Mansilla octogenario, atravesado por las tecnologías del siglo XX:

Tengo la visión interior tan instantánea y tan múltiple que a la manera de un mecanismo cinematográfico las imágenes cerebrales se suceden con tal rapidez, que si no me detengo ante la que primero aparece, corro el riesgo de que las que se siguen borren la huella mnemónica de las anteriores. En términos corrientes: se me ocurren tantas cosas al mismo tiempo que no es posible hilvanarlas metódicamente, sino como caen, con precipitación fugaz. Ahora mismo, en este mismísimo instante, rápido como el movimiento de una chispa eléctrica, queriendo concluir lo que voy diciendo, ya estoy pensando en otros párrafos inconexos entre sí que vendrán sucediéndose en pos del que concluyo aquí [PB, 10 feb. 1908].

La ubicación de la columna dentro del diario también era variable: podía aparecer en las primeras páginas, en un lugar de cierta centralidad, o bien hacia el final. También eran variable sus temas: Mansilla podía comentar desde una conferencia de historia romana en la Sorbonne hasta los hábitos de limpieza de los franceses, o el presupuesto militar de Alemania, las enfermedades más comunes en los caballos, cualquier noticia de cualquier periódico o de cualquier libro. Pero esta variedad de temas no impide ver ciertas preocupaciones recurrentes en las *Páginas breves*, a saber: 1. los conflictos entre las naciones europeas (el clima de tensión previo a la Primera Guerra Mundial, que Mansilla

como sagaz analista político ya anticipa en 1906); 2. la progresiva pérdida de poder de la Iglesia católica frente a la ley de separación de Iglesia y Estado promulgada en Francia en 1905 y la consecuente mirada afligida de un Mansilla devenido con los años un ferviente católico; 3. el avance de nuevos movimientos populares e ideologías en auge a principios del siglo XX tales como el socialismo, el anarquismo, el feminismo, fenómenos que lo horrorizaban; 4. la vida cultural francesa, ante la cual se mostraba por lo general fascinado (conferencias, exposiciones, museos, nuevos libros y publicaciones de todo tipo).

Mansilla era un lector omnívoro: además de varios periódicos por día (y de diversos orígenes: diarios franceses, ingleses, españoles y hasta rusos), el autor de *Un país sin ciudadanos* devoraba –y se encargaba de detallar en sus columnas– todo tipo de libros. Desde novedades literarias sudamericanas, tanto de prosa como de poesía, que los mismos autores le remitían por correo a su casa en París –como fue el caso del poemario *Claridades*, del uruguayo Alberto Nin Frías; *Transfusión*, de Enrique de Vedia, o *La gloria de Don Ramiro*, de Enrique Larreta–, hasta libros de historia, estudios sociológicos o informes educativos. Todo era leído y comentado en las *Páginas breves*. Tan prolíficas y variadas eran las lecturas de Mansilla, tan vigorosa su tarea de reseñador de obras recientes y viejas, que en una ocasión (en su *Página breve* del 13 de marzo de 1908) comentó, haciendo referencia a la pila de libros aún por leer, “Tengo consultorio de literomanía”. Con el humor narcisista que caracterizaba su escritura, con frescura, resabios de oralidad, desparpajo y de manera clasista e implacable, Mansilla no dejaba ningún “envío” sin comentar. En esta ponencia me detendré en algunos de sus comentarios a sus lecturas literarias y, dentro de

ellos, en los comentarios a obras que Mansilla lector consideró, “de chuparse los dedos”.

No es de sorprender que a nuestro dandy del 80, de cuna aristocrática y formación francófila, lo fascinaran los autores del país en el que eligió pasar sus últimos años de vida. Si además de franceses eran católicos, conservadores, pertenecían a la *Academia Francesa* y/o escribían con escándalo sobre el adulterio, el avance del socialismo o el retroceso moral de la sociedad laica, Mansilla los adoraba. En esta línea, reciben cuantiosos elogios el escritor Emile Ollivier, los académicos y críticos literarios Georges Valois y Maurice Donnay [PB, 20 mar. 1907], Anatole France (de quien dice: “es un prestigio. Tiene que encaminarlos a la librería. ¡Y qué buenos y qué provechosos ratos van a pasar!”), [PB, 25 nov. 1908]); y el periodista Henri Rochefort, a quien Mansilla admira y cuya escritura, según dice en su *Página breve* del 12 de setiembre de 1908, quiere emular.

En el ámbito nacional y latinoamericano, son varios los autores que despiertan los elogios de Mansilla. Dentro del género poético, reciben su aprobación: el poemario *Claridades*, del uruguayo Alberto Nin Frías; el libro de Mayol de Senillosa, con el seudónimo “Tragacanto” (libro “de cepa criolla”, comenta en su PB, 28 dic. 1908); las *Poesías* de Rafael Obligado, editadas por Mendevsky en 1906. En sus lecturas de corte histórico, pondera el libro *Mitre*, del historiador José María Niño [PB, 27 nov. 1906]; *Cartas sobre la guerra del Paraguay*, el libro de su amigo Francisco Seeber, el cual le despierta una serie de recuerdos personales [PB, 02 dic. 1908]; la obra *Historia de Europa*, de Clemente Ricci [PB, 13 feb. 1907], entre otras. En cuanto a escritos sociológicos y/o urbanos,

reciben aplausos mansillanos el estudio “Curso de transportes y comunicaciones militares”, del Teniente Gerardo Aranzadi [PB, 30 may. 1906]; el libro *La mala vida en Buenos Aires*, sobre usura y prostitución, de Eusebio Gomes; las últimas publicaciones de su amigo Juan A Alsina sobre policía y delincuencia [PB, 05 ago. 1908]; el libro *La estancia argentina*, de Ramón Cárcano [PB, 02 feb. 1909], entre otros.

El poemario *El enigma interior* (1908), de Manuel Gálvez hijo, le suscita un abierto rechazo [PB, 28 ene. 1908]. Lo considera un libro del montón, producto de la época, que ha convertido a la literatura en un oficio y no ya en un arte, como era antes. Su reflexión da cuenta de la importancia que lo moral ha cobrado para el católico y octogenario dandy:

Es un momento este en el que la “literatura” (empleo la palabra en el sentido de carrera de las letras), hace una evolución. De arte se convierte en oficio, de modo que los autores se multiplican al infinito, como las arenas del mar, y que sus productos se computan diariamente por toneladas. No hay tiempo material para leer, y el elogio y el juicio crítico degeneran en reclamo para la venta. De ahí un peligro. Si uno no ha leído, estudiando, es decir, con atención escrupulosa y se atiene a lo que otros dicen, ensalzando, se corre el riesgo de inducir mal al lector. [...]. Con el libro está sucediendo lo que con el teatro. No hay espectáculos para las jóvenes decentes, para la modestia sino excepcionalmente, las mismas señoras ya iniciadas en las flaquezas de la vida suelen ponerse como tomates. Antes, allá cada cincuenta años aparecía un “las amistades

peligrosas”. Ahora, la competencia las hace pulular como materia industrial [PB, 28 ene. 1908].

También es reprobable desde el punto de vista moral, “no apto para las damiselas que buscan novio” [PB, 08 oct. 1908] la novela o drama social titulado *Iris*, del santafesino Dermidio T. González. Pero hay un libro, dentro de las obras de literatos latinoamericanos, que le resulta especialmente fascinante: *Un viaje a Bolivia*, del uruguayo Alberto Blancas. Sobre él comenta Mansilla en su PB del 12 de enero de 1906:

Está escrito corrientemente, como se habla, sin afectación y en una lengua asaz castiza, confirmando así el dicho de Boileau: “antes de escribir aprende a pensar”. O lo que tanto vale: he ahí un libro pensado sobre un gran pedazo de rica tierra sud-americana, libro lleno de información útil, plagado de referencias anecdóticas, eso que con linterna buscan tanto los que escriben sobre historia y viajes –en una palabra– libro que consagra un escritor de mérito y cuyo título es “Un viaje a Bolivia”. [...] es de chuparse los dedos. Me he reído como un niño y me he instruido. [...] Lean, lean ustedes desde el principio hasta el fin este “Viaje a Bolivia” y apuesto que a nadie se le ocurre poner en duda la imparcialidad de mis elogios” [PB, 12 ene. 1906].

La Biblioteca Nacional conserva un único ejemplar del libro de Blancas, publicado en 1900 en la revista *El pensamiento latino*, editada en París por Enrico Piccione, y autor de la carta que oficia de prólogo al libro. La revista buscaba dar visibilidad a las voces de exiliados latinos en Francia, una publicación que, al decir

de su editor “conecta dos mundos” con un interés “científico y social” hacia “los intelectos sinceros”.

Tal vez la fascinación de Mansilla por la obra *Un viaje a Bolivia* se debe, además de las razones de estilo que él mismo alega, se deba a la existencia de ciertas similitudes con su *Excursión a los indios ranqueles*. Se trata del relato de una expedición militar realizada por el chileno Blancas desde Buenos Aires hacia Bolivia entre julio de 1894 y enero de 1896 en donde se narran las andanzas y avatares del viaje a caballo hasta Potosí, vía Jujuy, y en donde el autor se detiene especialmente en la descripción de las características del terreno y en las costumbres de los indios de la zona, siempre con el ojo puesto en el futuro aprovechamiento del terreno y de la mano de obra y siempre con el registro coloquial muy presente en su escritura. Veamos un pasaje de Blancas que puede ejemplificar la cercanía de estas escrituras:

A las 7 AM del 29 de julio ya estábamos de pie y a las 8:25 de nuevo en marcha. A poco andar pasamos por Runtuyo, dejando a un lado la laguna de ese nombre, cruzando más adelante el Río de Abra Pampa. Tanto la laguna como el río estaban helados y esta indicación demostrará que la temperatura que llevábamos no era de las más gratas. La pampa siempre igual, monótona pero simpática, que se extendía recordándonos nuestras inmensas planicies de la provincia de Buenos Aires, nos permitía adelantar camino porque el suelo no ofrecía las dificultades de los ascensos ni las cuestas que en la montaña se encuentran. Por eso a las 11 y media y después de haber recorrido seis leguas desde nuestro punto de partida, paramos en el *Puesto del Marques* a almorzar y dar descanso a las mulas, para

continuar a la 1 y cruzar la *Abra de Piedra Negra* y entrar a la quebrada de este nombre. Entre el *Puesto del Marques* y Piedra Negra se encuentra el *Tolar*, que es un gran bosque de tolas. En el Puesto del Marques pude conocer también una industria india, la de tejidos de lana, que los naturales del lugar fabrican y tiñen y cuyo costo, según me dijeron, era de 3 pesos el pantalón y 4 pesos el saco. Otra industria curiosa y del mismo origen es la fabricación de vasijas y ollas de barro, que las hacen de todo tamaño y formas, aunque por lo general el modelo más común es simple. El viaje ese día fue más bien grato, porque habíamos ganado tiempo y la marcha feliz y sin contratiempos ni dificultades hacía que el espíritu se animase y mantuviera ese estado. Pasamos *Toroara* y llegamos a la *Quiaca*, donde nos esperaba un gran recibimiento, cuya manifestación empezamos a recoger como una legua antes, pues gran número de caballeros habían salido a recibir el carruaje que nos conducía y nos acompañaron formando una guardia de honor [Blancas: 32].

Un viaje a Bolivia, al igual que *Una excursión a los indios ranqueles*, es el relato en primera persona de un militar blanco (perteneciente a una elite, tanto por su participación en la política como por su abolengo patricio) que se adentra, con actitud humanista y sensible pero ojo capitalista, en tierras indígenas. Los pormenores de la marcha diaria a caballo por extensas tierras, para ellos ignotas, los detalles de los lugares y el paisaje, alternan con las descripciones fascinadas y etnográficas sobre el otro racial.

Pero quizás también el libro de Blancas le fascina a Mansilla porque la situación del autor se asemeja un poco a su

propia realidad: ambos son militares sudamericanos emigrados a París, ambos se dedican a escribir en periódicos y revistas latinos postulándose como comentaristas y explicadores del mundo europeo para sus compatriotas del Cono Sur. Intelectuales puentes entre dos culturas, sus saberes y competencias en la capital francesa solo cobran sentido si son leídas y ponderadas por el lectorado de sus respectivos países de origen. Quiero cerrar retomando las preguntas de uno de los ejes de este coloquio: la cuestión de las fronteras geoculturales y de la circulación de la literatura: ¿Qué espacios abarca la denominada “literatura argentina” durante ese tiempo de fronteras externas e internas en continuo movimiento y de desplazamientos individuales y colectivos? Escritores argentinos que publican en el exterior, escritores extranjeros que publican en la Argentina... ¿En qué medida los medios de circulación literaria (libro, folleto, folletín y demás formas de la prensa) condicionan y hasta determinan la configuración de la literatura argentina decimonónica? Han tenido que pasar más de cien años para que estas *Páginas breves*, coletazo final de un escritor consagrado, fueran revisitadas y reeditadas.

Bibliografía

BLANCAS, ALBERTO. *Un viaje a Bolivia*. Santiago de Chile: Imprenta Barcelona, 1900.

MANSILLA, LUCIO. [A] “Páginas breves”. *El Diario*, Buenos Aires, 1906-1911.

MANSILLA, LUCIO. [B] *Páginas breves (El Diario, 1906-1911); Tomo I: 1906*. Ed. crítica y notas Natalia Crespo. Buenos Aires: Teseo, 2020. Digitalizado en: <www.teseopress.com/paginasbreves1/>

MANSILLA, LUCIO. [C] *Páginas breves (El Diario, 1906-1911); Tomo II: 1907*. Ed. crítica y notas Natalia Crespo. Buenos Aires: Teseo, 2021. Digitalizado en:

www.editorialteseo.com/archivos/20656/paginas-breves-el-diario-1906-1911-2/

MANSILLA, LUCIO. [D] *Páginas breves (El Diario, 1906-1911); Tomo III: 1908*. Ed. crítica y notas Natalia Crespo. Buenos Aires: Teseo, 2021. Digitalizado en: www.editorialteseo.com/archivos/20658/paginas-breves-el-diario-1906-1911/

**NOSOTROS
Y LOS OTROS**



Relatoría:

Nosotros y los otros

Marina L. Guidotti

Universidad del Salvador
mguidott@usal.edu.ar

Los trabajos que aquí se presentan han sido agrupados en torno a la idea “Nosotros y los otros”. Estas ponencias se articulan en torno a un recorrido diacrónico, ya que parten de memorias escritas entre 1853/54 y finalizan con una novela de 2005.

A partir de las ideas nucleares expuestas en estos trabajos, que recuperan las memorias y las obras de autores y autoras, les proponemos reflexionar sobre la temática que vertebró esta mesa para pensar si “Nosotros y los otros” se constituyen en términos antagónicos o se trata de propuestas que muestran la permeabilidad entre ambos conceptos.

Partimos del relato de cautiverio de Santiago Avendaño (1834-1874) y el análisis del rasgo que lo determina como género: la doble negociación, o negociación en dos instancias (por la supervivencia y por la reinserción), como lo define María Laura Pérez Gras, en su trabajo: “Breve poética del relato de cautiverio en el siglo XIX”. La autora, a partir de la recuperación crítica de los manuscritos que el cautivo Santiago Avendaño escribió entre 1853 y 1854, da cuenta del posicionamiento del autor desde un lugar empático con los Ranqueles, por quienes había sido tomado cautivo a los siete años. Convivió con ellos hasta los catorce años, entre 1842

y 1849, y en esta parte de sus relatos pone de manifiesto el afecto que sentía por la familia que lo había criado, lo que aprendió de su cultura y el valor de la adquisición de la lengua, lo que le permitiría, posteriormente, convertirse en lenguaraz del ejército. Esta etapa corresponde a lo que Pérez Gras denomina “negociación por la supervivencia”. Luego de huir, a su regreso a Buenos Aires, pasó a servir en el ejército y, al no presentarse a una práctica militar Avendaño fue encarcelado hasta la caída de Rosas, lo que implicó un nuevo cautiverio. Las vicisitudes de su vida entre los blancos conforman lo que la autora denomina “negociación por la reinserción”. A partir de su liberación, luego de la caída de Rosas, debe construir una nueva identidad y legitimarla, como excautivo. Como adelantamos, esta ponencia trabaja, desde otras perspectivas, la temática “Nosotros y los otros”.

Elsa Trejo estudia, en su presentación “Siluetas contemporáneas, entre el ethos político de la convicción y la ficcionalización de la nostalgia (1889)”, la obra del escritor santiagueño Pablo Lascano. En su ponencia, la autora subraya que se trata de una obra poco trabajada por la crítica, que reúne un compendio de estampas de la vida pública que el autor dio a conocer, entre otros medios, en *Caras y Caretas* y *La Nación*, y diarios de la provincia. Trejo destaca que este joven político presenta una galería de notables, la mayoría de ellos designados por sus nombres y apellidos, que evocan a personajes del pasado provinciano o son hombres relevantes en el orden nacional, a la que vez que incluye una serie de cuadros que se diferencian del resto porque perfilan la semblanza de personajes singulares, de raigambre popular y subalterna. De esta manera establece una

relación entre “nosotros y los otros”, en los que lo nacional y lo provincial se dan cita.

En mi presentación, Marina L. Guidotti, que he titulado “Victoria Gucovsky, raíces decimonónicas para un enfoque social”, abordo parte de la obra narrativa breve de la autora, para analizar cómo sus narraciones, en especial los cuentos de *Tierra adentro* (1921) trascienden las coordenadas de su contexto histórico y pueden ser leídas, en el siglo XXI, como ejemplos de denuncia social, a la vez que presentan una propuesta esperanzadora mediada por la educación. Mi investigación parte de un recorrido biográfico para dar a conocer a esta intelectual y escritora nacida en Génova, Italia, en 1890, que llegó siendo niña a Entre Ríos, en donde se estableció con su madre –que había quedado viuda– y con los integrantes de la familia materna, los Chertkoff, de ideas socialistas. Su madre, Fenia, se destacó como traductora y educadora, además de estar al frente de instituciones que fomentaron la lecto-escritura y consiguieron mejoras laborales para los obreros. Estos logros continuaron de la mano de su hija y de otras mujeres socialistas. En sus cuentos, Victoria Gucovsky se centró en temas relacionados con la inmigración, la lucha de los trabajadores rurales, la educación y los roles de género. A pesar de la preeminencia de personajes masculinos, las mujeres también ocupan un lugar; son cuerpos situados que intervienen en sus entornos y, si bien están vinculados al espacio doméstico y al espacio laboral rural, con su accionar más que con sus palabras intervienen en la sociedad. Los protagonistas viven distintas experiencias de manera dinámica, se mueven en un entramado social que transforma las coordenadas físicas en *lugares*, por lo que cada narración de *Tierra adentro* trasciende el cuadro de costumbres y va más allá de ser una fotografía estática de un

hábitat, en un tiempo determinado, para convertirse en un texto significativo. Siguiendo a Lotman y el concepto de Semiosfera, también pueden estudiarse los contactos que se establecen entre inmigrantes y nativos desde la idea planteada por Finol sobre Corposfera, ya que las relaciones entre los personajes están mediadas a través de sus cuerpos, que ocupan un espacio en el que la comunicación y el diálogo son posibles. De esta manera, Gucovsky demostró que no existía un enfrentamiento entre “nosotros y los otros”, ya que tanto nativos como extranjeros padecían las mismas injusticias, la falta de oportunidades y eran víctimas de la corrupción y del accionar de los poderosos.

Angelina Cazorla trabaja una de las obras del teatro quimérico de Leopoldo Lugones, incluida en el *Lunario sentimental* (1909). Titula su ponencia “Dos ilustres lunáticos o La divergencia universal”, y propone un análisis comparativo-contrastivo con sus hipotextos. Destaca la diversidad de formas literarias y géneros que Lugones exploró en su producción: cuentos, ensayos, teatro y poesía. Cazorla se enfoca, en especial, en el *Lunario sentimental*, texto que evidencia la experimentación escritural de Lugones, que sienta las bases para las vanguardias posteriores en la literatura argentina. El artículo destaca, asimismo, la falta de atención que el teatro de Lugones ha recibido en comparación con otros dramaturgos argentinos contemporáneos al autor y señala que “Dos ilustres lunáticos o La divergencia universal” se presenta como un ejemplo clave de su teatro quimérico, un subgénero del modernismo literario que se diferencia de la dramaturgia más tradicional de la Generación del Centenario. En el examen propuesto de la obra dramática, también se plantea la relación entre “nosotros y los otros” ya que los dos personajes, identificados

como H (Hamlet) y Q (Alonso Quijano), representan dos posiciones ideológicas opuestas, el socialismo y el conservadurismo, el progresismo y el *statu quo*, lo que refleja las propias oscilaciones políticas y filosóficas de Lugones. Los protagonistas debaten sobre diferentes temas: la justicia social, las leyes, el ocultismo, la muerte, el amor, la luna, la mujer, el poder y la violencia, entre otros.

Por último, Agustina Bogado propone el análisis de la novela de María Rosa Lojo, *Finisterre* (2005), a partir de la idea de silenciamiento del pasado y el concepto de mestizaje. Se centra, en particular, en la construcción de la figura de la mujer mestiza en el contexto de mediados del siglo XIX, desde lo historiográfico y lo discursivo. Ha titulado su ponencia “Silenciamiento del pasado y mestizaje en la novela de María Rosa Lojo, *Finisterre*: La mujer mestiza en la Argentina de la segunda mitad del siglo XIX”. Se trata de una novela epistolar, en la que la historia se construye a través de la correspondencia que mantienen dos de las protagonistas: Rosalind –una exautiva extranjera– y Elizabeth, una joven mestiza cautiva de la autoridad de su padre. Este formato permite que ambas mujeres visibilicen sus historias personales, en el contexto histórico de Argentina en el siglo XIX, cruzado por las ideas dicotómicas entre civilización y barbarie, que asociaban la civilización con lo europeo y la barbarie con lo autóctono. En cuanto al tema del mestizaje, analiza cómo la estigmatización proviene, en la novela, de una voz masculina, blanca y europea, la de Olivier Armstrong, padre de Elizabeth, que la educa bajo las normas de la cultura inglesa. Bogado propone que la correspondencia entre Rosalind y Elizabeth tiene un efecto liberador en la joven, permitiéndole reconectarse con su identidad mestiza y aceptar su herencia aborígen; de esta manera se desestigmatiza el mestizaje y

se promueve la aceptación de la diversidad cultural en la construcción de la identidad argentina.

Dos ilustres lunáticos *o La divergencia universal,* de Leopoldo Lugones (1909)

Dos ilustres lunáticos o La divergencia universal
by Leopoldo Lugones (1909)

María Angelina Cazorla

Universidad Nacional del Nordeste
angelinacazorla@hotmail.com

Resumen

Miguel de Cervantes y William Shakespeare son considerados los autores capitales de Occidente (al menos desde Dante) ya que ningún otro escritor ha podido igualar la virtuosidad artística de ambos autores. Es por eso, que la bibliografía sobre el ingenioso hidalgo de la Mancha y el Príncipe de Dinamarca es muy profusa. Incluso el argentino Leopoldo Lugones escribió una breve obra de teatro quimérico como contribución a la difusión del conocimiento de dos íconos de la cultura universal. “*Dos ilustres lunáticos o La divergencia universal*” está publicada en el poemario *Lunario sentimental* (1909). En ella la cuestión de las fronteras histórico-culturales y los espacios físico-geográficos son permeables. La obra relata el encuentro imaginario de H (Hamlet) y Q (Alonso Quijano) una noche muy oscura, en una estación de ferrocarriles a principios del siglo XX. A modo de (in)determinar la configuración de la literatura argentina moderna, nos aventuramos a encarar esta pieza de Lugones para decodificar la cosmovisión de estos dos personajes, sus concepciones opuestas (pero complementarias), sus modos y estilos diferentes de lucha contra la injusticia, la miseria y las bajezas humanas. Para entender a Lugones repasaremos (con un ejercicio comparativo-contrastivo), algunos temas fundamentales como la justicia, el amor, el poder y la violencia (entre otros) surgidos de *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* y *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.

PALABRAS CLAVE: Lugones, Shakespeare, Quijote, Hamlet.

Abstract

Miguel de Cervantes and William Shakespeare are considered fundamental authors from the West Hemisphere (at least since Dante Alighieri) because no other writers have been able to exceed the artistic virtuosity of both authors. That is why the bibliography on the ingenious nobleman of La Mancha and the Prince of Denmark is extensive. Even the Argentinian Leopoldo Lugones wrote a short chimerical play as a contribution to familiarize these two universal icons. “Dos ilustres lunáticos o la divergencia universal” was published in a collection of poems: *Lunario Sentimental* (1909). In the volume, the issue of historical and cultural borders and physical or geographical spaces are permeable. The play is about the imaginary meeting of H (Hamlet) and Q (Alonso Quijano) in a very dark evening, at a railway station at the beginning of the 20th century. In order to (in)determine the configuration of modern Argentinian literature, we venture to face this piece of work written by Lugones and, thus, decode their world view: their opposite (but complementary) conceptions of life, their different ways and styles of fighting against injustice and human misery. To understand Lugones we will review (with a comparative-contrastive exercise) some fundamental topics such as justice, love, power and violence (among others) arising from *The Tragedy of Hamlet*, *Prince of Denmark* and *The ingenious hidalgo Don Quixote de La Mancha*.

KEYWORDS: Lugones, Shakespeare, Quixote, Hamlet.

Introducción

En la actualidad, Leopoldo Lugones (1874-1938) no es un autor ampliamente leído, fuera de algunos círculos académicos. Esto se debe, probablemente, a que su legado intelectual y literario se veía comprometido con las continuas oscilaciones en su postura política

y en el apoyo ideológico a las dictaduras militares argentinas¹. En este sentido, Lugones siempre tuvo algo de hereje: defendía una idea o la contraria [Mucci]. Sin embargo, fue, en su tiempo, una personalidad relevante en la literatura argentina y, por extensión, latinoamericana.

La escritura lugoniana abarcó una infinidad de temáticas y formas literarias: cuento, ensayo, teatro (brevemente), columnas periodísticas, una novela, pero fundamentalmente poesía. En 1909, Leopoldo Lugones publica *Lunario sentimental*, cuyo nombre ya es en sí un poema, una experimentación escritural irreverente e ingeniosa que incluye una variedad de géneros: cuatro relatos en prosa, cuatro breves obras de teatro en la sección *Teatro Quimérico*, no obstante es, esencialmente, un poemario². La propuesta de todo el volumen es romper con el movimiento literario modernista y sentar las bases para las vanguardias posteriores de la literatura argentina. En consonancia con ello, su escritura está repleta de ironías, sarcasmo, habla urbana, neologismo, juegos verbales, metáforas absurdas, variaciones en la métrica y rimas extravagantes.

Una de las vertientes menos investigadas en el amplio campo del modernismo literario argentino es la de su teatro. Las causas de este descuido radican, en primer lugar, en la inexistencia de un nutrido corpus dramático que pueda adscribirse a esta

¹ En 1924 escribe el tristemente célebre discurso conocido como *La hora de la espada*, donde sienta las bases intelectuales para los gobiernos militares que comenzarán con el golpe encabezado por el General José Félix Uriburu (1930).

² Lugones adelanta en el prólogo que son treinta y cuatro los poemas incluidos en *Lunario...* [A, 13].

corriente estético-cultural entre 1890 y 1910, años en que el Modernismo rioplatense adquiere su mayor presencia. Por esta razón y, en segundo lugar, difícilmente se podrían plantear sus líneas definitorias y sus características fundamentales con tan pocos modelos para analizar. Como contribución a aquella revitalización de la literatura que acompañaba el crecimiento urbano de la ciudad de Buenos Aires, el teatro quimérico de Leopoldo Lugones representa un ejemplo fundamental del subgénero del arte escénico modernista. *Dos ilustres lunáticos o La divergencia universal* relata el encuentro imaginario entre H (Hamlet) y Q (Alonso Quijano) una noche muy oscura, en una estación de ferrocarriles a principios del siglo XX. En esta obra, igualmente como en el resto del libro, aparece la luna: astro testigo del encuentro posible, aunque improbablemente irrealizable. El término quimérico refiere a lo ilusorio, irreal, ficticio, imaginado, figurado, fantástico, inexistente o misterioso. Por otra parte, el término “lunáticos” hace referencia a la demencia con la privación del juicio o del uso de la razón por intervalos intermitentes. Es particularmente significativo, además, que la primera palabra que pronuncia Alonso Quijano en la escena inicial es: “locura” [Lugones: B, 37]. La divergencia a la que se alude en el subtítulo de la obra, se relaciona con la discrepancia de opiniones y confrontación de pareceres y la disparidad de ideas que intercambian ambos protagonistas durante la fugaz reunión.

Dos ilustres lunáticos o La divergencia universal

Dos ilustres lunáticos o La divergencia universal es una farsa de contenido político y filosófico a partir del diálogo de dos personajes identificados en la *Dramatis Personae*, como H y Q: “Q sabe que su interlocutor se llama H. porque al llegar traía en la

mano una maleta con esta inicial. H. ha visto por su parte, que el otro tiene un pañuelo marcado con una Q” [Lugones: B, 35]. Los protagonistas se encuentran, casualmente, en el andén vacío de una estación solitaria de ferrocarril, esperando la llegada del tren (que nunca arribará) debido a una huelga general. En la espera y, entre bagajes amontonados por los rincones, los personajes discuten, entre otras cuestiones, sobre dos posiciones ante la vida: el socialismo y el conservadurismo; el progresismo y el *statu quo* (dos fuerzas extremas entre las que osciló el mismo poeta).

Según nos lo advierte el autor, Q (Quijote) “gallardea un talante alto y enjuto; una cara aguileña, puro hueso y parece español” [B, 35]. Por otro lado, el tipo físico de H (Hamlet) que representa Lugones en esta obra coincide con la clase de hombre más boreal: “rubio, bajo y lampiño, tirando a obeso, pero singularmente distinguido y parece escandinavo” [35].

Debidamente presentados los interlocutores en la extensa didascalía inicial, nos sumergimos en la primera escena, la más extensa, del único acto de la obra. H y Q dialogan sobre la huelga general de los obreros que interrumpirá, por toda esa semana, el servicio de ferrocarriles. Esta situación desafortunada sirve como pretexto para develar las ideas sociales y político-filosóficas de estos dos únicos protagonistas. Leopoldo Lugones apela a la extravagancia, la desmesura, el disparate, la esperpéntica gesticulación y el entretejimiento grotesco de tropos y figuras para dar forma impecable a una sátira farsesca muy lugoniana. Desde el inicio del primer acto, el materialismo socialista e intelectual de H es evidente al criticar a los “pobres diablos” que no lograrán nada con violencia.

Su porte presumido, aristocrático (un tanto narcisista y vanidoso), su vestuario siguiendo los lineamientos de la moda húngara, un bastón de puño orfebrado y los zapatos de charol que le chillan al caminar, lo dotan con aire de despectiva superioridad que lo lleva a expresar su incredulidad en la democracia.

En apariencia, es el modelo perfecto de *gentleman*. Sin embargo, la humildad y las maneras sosegadas constituyen el signo distintivo del hombre de bien. Q, entonces, tiene pleno derecho a ese título. Al rebatir los argumentos de H, se expresa con un bello lenguaje desusado lleno de pronombres solemnes y de metáforas inesperadas.

Su traje gris es ridículo, pero no vulgar ni desalineado. Se trata de una miseria respetable muy diferente a la apariencia de charlatán impertinente de H. Las ideas de anarquismo idealista de Q se manifiestan claramente.

Es evidente que, para el autor del texto, Q se aproxima a una línea de pensamiento “anarquista” [38] y “espiritualista” [39] mientras que Hamlet es ideológicamente “socialista” [38] y “materialista” [39]. La idea del hombre dividido entre el escepticismo egocéntrico de H y la generosidad idealista del Q parecen penetrar la propia historia de Lugones. El personaje cervantino recreado por Lugones ve la justicia como víctima de las leyes en tanto que el protagonista shakesperiano entiende que los obreros deben conformarse con el alcance general de las leyes vigentes.

La luna tiene, según lo habíamos anticipado, un rol extensamente evocado en todo el poemario. En esta pieza en

particular, la intención de Lugones habría sido ridiculizar a la luna como lugar común de la poesía. El propio autor corrobora este juicio al adelantarlo, en el prólogo del poemario.

Siguiendo la línea de reflexión del autor de la obra, H coincide en mofarse de la emotividad lírica y del sentimentalismo patético, de la luna en tanto tropo poético. La burla de la figura lunar está diseminada a lo largo de todo el Lunario.

Para el romántico meridional, la luna es generadora de poesía y, por ende, llega a tomarla por doncella desamparada bajo un claro ideal caballeresco. Para el escandinavo, la luna pertenece a la infame raza de las mujeres. H la llena de insultos y concluye: “Hembra es, y como tal, bribona sin remedio” [47].

Además de la luna, el sonido es otro protagonista más, pues la obra contiene una gran cantidad de audios. De repente: “óyese a lo lejos el rebuzno de un asno” [39] que los estimula a cambiar de tema de conversación. Para matar el tiempo y mientras esperan un tren que nunca arribará, hablan de la venganza, los espíritus, la demencia, el amor y (la perfidia de) las mujeres³ que no se analizarán aquí debido a los límites necesarios de este trabajo, puesto que un examen sobre estas *divergencias universales*, aunque fuera superficial, nos llevaría demasiado lejos.

Al final, en la brevísima escena segunda de este primer y único acto, ambos personajes protagonistas desaparecen, se

³ Sobre Ofelia y Dulcinea, Turguénev comenta: “Las relaciones de nuestros dos modelos con las mujeres también son muy significativas” [7].

esfuman, se desvanecen sin que el lector lo perciba. Solo permanecen en escena la luna llena y el destello rojo intermitente de un semáforo a lo lejos. Esta súbita desaparición genera una idea de *quimérico* misterio al tiempo que se aclara la incógnita de la identidad de los *ilustres lunáticos* denominados hasta entonces con las siglas Q y H.

Conclusión

Intercalado entre los poemas del *Lunario Sentimental* hay una sección de piezas en prosa narrativa bajo el acápite de *teatro quimérico*, que constituyen un componente fundamental del poemario. El teatro quimérico de Leopoldo Lugones está en las antípodas de la dramaturgia rioplatense contemporánea de la Generación del Centenario como la de Martín Coronado (1850-1919) o la de Florencio Sánchez (1873-1910), por ejemplo, quienes respondían directamente al gusto del auditorio burgués decimonónico. El montaje costumbrista, el realismo escénico o los temas gauchescos y sociales, no tienen ninguna vinculación con la dramaturgia lugoniana que se define más cosmopolita, más elevada y destinada a un espectador más culto.

Como en tantas otras resignificaciones de escrituras de siglos pasados, Leopoldo Lugones dirige la mirada a dos inmortales obras: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* y *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, en una reescritura convertida en herramienta de percepción de la contemporaneidad. Aunque no fue el primero en intentar establecer un paralelismo de corte comparatista entre los dos personajes, en este minúsculo drama urbano, Lugones vuelve a contar y descontar las historias de Hamlet

y Alonso Quijano, multiplicándolas en nuevas líneas de fuga, recreando y revisando tópicos universales.

Temáticamente, las réplicas monologantes de H y las lapidarias respuestas de Q permiten, al autor, establecer una doble vía de pensamiento que el lector/espectador debe percibir. La justicia social, las leyes, el ocultismo, la muerte, el amor, la luna y la mujer son ideas *universales* que entran en *divergencia*.

Técnicamente se trata de una obra de un solo acto, dos escenas y dos personajes que dialogan, gesticulan y se mueven sobre el proscenio. En tal sentido, la obra pertenece al conjunto de piezas que no siempre llenan las salas de los teatros. Por ello, nos aventuramos a etiquetar la pieza dentro del subgénero del radioteatro o, aún mejor, del teatro leído; aunque mantiene una dimensión escénica perfectamente representable.

Tanto William Shakespeare como Miguel de Cervantes Saavedra y Leopoldo Lugones fascinaron por la sonoridad de sus textos (cada uno en su propia lengua), por la virtuosidad artística, la fraseología antigua y la exuberancia de sus mundos. Leopoldo Lugones, personalidad relevante en la literatura argentina y latinoamericana contribuyó con *Dos ilustres lunáticos o La divergencia universal* a la difusión del conocimiento de dos personajes literarios (en *Lunario sentimental* no hay seres humanos reales), íconos de la cultura universal.

Bibliografía

- BORGES, JORGE LUIS. *Leopoldo Lugones: Antología poética*. Madrid: Alianza, 1982.
- LUGONES, LEOPOLDO. [A] *Lunario sentimental*. Buenos Aires: Manuel Gleizer, 1926.

LUGONES, LEOPOLDO. [B] *Dos ilustres lunáticos o La divergencia universal*. Buenos Aires: Eudeba, 2016.

LUGONES, LEOPOLDO. [C] *Dos ilustres lunáticos o La divergencia universal*. Fundación Shakespeare Argentina (FSA). En línea: <https://shakespeareargentina.org/presentacion-del-libro-dos-ilustres-lunaticos-en-la-biblioteca-nacional/>

MILLÁN MARTÍNEZ, JUAN MANUEL. *Astrana Marín, Cervantes y Shakespeare: Paralelismos y convergencias*. España: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2018.

MUCCI, CRISTINA. *Leopoldo Lugones: Los escritores y el poder*. Buenos Aires: B Ediciones, 2009.

PERALTA LUGONES, TABITA. *Retrato de familia*. Buenos Aires: Emecé, 2009.

RUIZ MANTILLA, JESÚS. *El encuentro (y si Cervantes y Shakespeare se hubieran conocido...)*. España: Galaxia Gutemberg, 2020.

TURGUENEV, IVAN S. *Hamlet y Don Quijote*. Madrid: Sequitur, 2008.

Victoria Gucovsky, raíces decimonónicas para un enfoque social

Victoria Gucovsky, Nineteenth-century Roots for a Social Lens

Marina L. Guidotti

Universidad del Salvador
mguidott@usal.edu.ar

Resumen

Victoria Gucovsky (1890-1969), autora de dos colecciones de cuentos, *Tierra adentro* (1921) y *El Santo de la Higuera* (1930), fue también periodista, docente y ensayista. El análisis de su narrativa breve, en especial los relatos de *Tierra adentro*, nos permite observar la manera en que construye los espacios en los que se mueven los personajes, colonos extranjeros afincados en el país que entablan relación con los criollos. Asimismo, se puede establecer una correspondencia con el momento histórico en el que transcurren sus historias y tomar contacto con los valores socioculturales de la escritora. Interesa rescatar su figura como la de una intelectual y escritora nacida en el siglo XIX que luchó por las ideas que había conocido y compartido en su hogar: las del Partido Socialista. Muchos de esos postulados subyacen en estas historias y ponen de relieve la difícil situación laboral que se vivía tanto en el campo como en las grandes ciudades y la precariedad en cuanto al respeto por los derechos civiles que alcanzaba por igual a niños, mujeres y hombres. Las narraciones de Gucovsky pueden ser leídas, en el siglo XXI, como ejemplos de denuncia social y como una propuesta esperanzadora para superar esas desigualdades a partir de la educación y de la conservación de valores éticos, en suma, a través de una visión humanista llevada al plano social.

PALABRAS CLAVE: Victoria Gucovsky, narrativa breve, socialismo.

Abstract

Victoria Gucovsky (1890-1969), author of two collections of short stories, *Tierra adentro* (1921) and *El Santo de la Higuera* (1930), was also a journalist, educator, and essayist. The analysis of her short fiction, especially the stories in *Tierra adentro*, allows us to observe how she constructs the spaces in which her characters move, foreign settlers in the country who establish relationships with the locals. Likewise, a correspondence can be established with the historical period in which her stories take place, allowing us to engage with the socio-cultural values of the writer. It is of interest to highlight her as an intellectual and writer born in the 19th century who fought for the ideas she had known and shared in her home: those of the Socialist Party. Many of these principles underlie these stories and highlight the difficult labor situation that was experienced both in rural areas and in large cities, as well as the precariousness of respect for civil rights that affected children, women, and men equally. Gucovsky's narratives can be read, in the 21st century, as examples of social criticism and as a hopeful proposal to overcome these inequalities through education and the preservation of ethical values, in short, through a humanistic vision applied to the social sphere.

KEYWORDS: Victoria Gucovsky, short fiction, socialism.

En el marco del proyecto de investigación “Ediciones críticas de Literatura Argentina del siglo XIX”, que llevamos adelante en la Universidad del Salvador entre 2017 y 2020, nos propusimos rescatar las producciones de narrativa breve de autoras argentinas y de otras nacionalidades del siglo XIX que produjeron sus textos durante ese siglo o en las primeras décadas del siglo XX. Nos ocupamos de escritoras que ya contaban con destacados estudios sobre sus trayectorias, como Ada Ma. Elflein, Lina Beck-Bernard y Herminia Brumana, quienes fueron estudiadas desde otras perspectivas, y rescatamos a otras narradoras como Carmen Arolf,

Celmira Acosta Cardoso, Raimunda Torres y Quiroga y Victoria Gucovsky, poco abordadas por la crítica. Luego de un arduo trabajo de archivo, seleccionamos a un grupo de creadoras y armamos un corpus con las obras de cada una de ellas. En algunos casos, no pudimos trabajar con autoras que habían llamado nuestra atención por la imposibilidad de ubicar las obras que se citaban en la bibliografía crítica como de su autoría, como nos ocurrió con Gabriela Laperrière de Coni.

Mi investigación se centró en Victoria Gucovsky, intelectual y escritora nacida en Génova, Italia, el 20 de febrero de 1890 y fallecida en la Argentina, el 18 de octubre de 1969. Se desempeñó como profesora de Ciencias Naturales, incursionó en el periodismo y en la narrativa breve, como se comprueba en las dos colecciones que publicó: *Tierra adentro* (1921) y *El Santo de la Higuera* (1930); también produjo la obra dramática *Juanita* (comedia infantil) (1926), que obtuvo el primer premio del Concurso Municipal Labardén de Obras para Teatro Infantil.

Para comenzar el análisis de su producción narrativa fue crucial realizar un rastreo de sus orígenes, pues hay muy pocos datos biográficos sobre ella. Victoria fue hija de los socialistas Fenia Chertkoff (Odessa, Ucrania, 1869-Buenos Aires, 1928) y Gabriel Gucovsky, de quien no hay datos biográficos fehacientes, quienes habían militado contra el régimen zarista y adherían a las ideas del socialismo internacional. Gabriel Gucovsky fue encarcelado y deportado a Siberia por sus opiniones políticas y luego de obtener su libertad, el matrimonio se trasladó a Italia, donde nació la hija de ambos, Victoria. Tras la muerte de Gucovsky, la familia Chertkoff emigró a la República Argentina, gracias a la ayuda brindada por la

Asociación de Colonización Judía; fueron parte de la llamada primera ola inmigratoria (1889-1914), compuesta por quienes provenían de Rusia, Rumania y Turquía [Feierstein: 67], conocida como inmigración ashkenazí, denominación dada a los judíos que huían del acoso zarista. Los Chertkoff se radicaron en la Colonia Santa Clara o Colonia Clara, provincia de Entre Ríos, que había sido fundada por el Barón Maurice Hirsch (1831-1896), el destacado filántropo que financió el traslado de judíos del Este de Europa hacia la Argentina. Fenia y su hija, posteriormente, se trasladaron a Buenos Aires, donde su madre se unió con el líder socialista Nicolás Repetto.

Era necesario realizar este breve recorrido para comprender por qué Victoria Gucovsky se aleja, en sus escritos, de una mirada edulcorada de la naturaleza o de la visión de América como tierra de promisión donde todas las esperanzas podían cumplirse, para producir textos en los que se comprueban sus raíces socialistas y progresistas. Sobre el silenciamiento de que fue objeto su obra, Boldini afirma que “la crítica obliteró el sentido político de estos relatos de ‘tierra adentro’” [28].

Victoria Gucovsky se convierte en una activista no solo a través de su narrativa sino como periodista del diario socialista *La Vanguardia*; bajo su dirección se publicó la sección “Literatura y Arte”, entre 1918 y 1923 [Tarcus: 297-8], que salía en la edición dominical del diario¹ y en el que dio a conocer varios de sus

¹ El diario *La Vanguardia* de los años 1918 a 1923 fue consultado en los microfilms del CEDINCI, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas.

cuentos. Durante esos años se divulgaron textos de importantes autores como I. Turgueniev, L. Tolstoi, M. Gorki y A. Chéjov, traducidos por su madre; H. G. Wells, M. Twain, B. Shaw, G. de Maupassant y E. Zola, entre otros. Los intelectuales socialistas eran conscientes de la importancia de compartir autores y reflexiones con los obreros mediante publicaciones que les fueran accesibles. La labor de Victoria en *La Vanguardia* no quedó constreñida a los estereotipos de un periodismo que delegaba en las escritoras los artículos sobre temas familiares y sociales, sobre moda o educación. La inclusión de notas firmadas por otras mujeres y las temáticas allí tratadas confirman las demandas de los lectores de su época.

En cuanto a su narrativa breve, me ocupé del primer volumen que publicó, *Tierra adentro* (1921), pues en sus historias puede observarse la ideología que había conocido y compartido en su hogar: las del Partido Socialista. Se trata de un volumen extenso de 240 páginas, compuesto por dieciséis cuentos que se articulan a torno a la figura de un narrador protagonista, Don Marco, quien a través de sus relatos y de los consejos que va brindando a los protagonistas, en especial al criollo Zenón, vertebraba las distintas historias.

Ya desde el título de la colección los lectores se adentran en un espacio semiotizado [Finol: A, 156] en el que los personajes viven distintas experiencias de manera dinámica, se mueven en un entramado social que transforma las coordenadas físicas en *lugares*, por lo que cada narración de *Tierra adentro* trasciende el cuadro de costumbres y va más allá de ser una fotografía estática de un hábitat, en un tiempo determinado, para convertirse en un texto significativo. Siguiendo a Lotman [23-4] y el concepto de

‘semiosfera’, también pueden estudiarse los contactos que se establecen entre inmigrantes y nativos desde la idea planteada por Finol sobre ‘corposfera’, ya que en los cuentos las relaciones entre los personajes están mediadas a través de sus cuerpos, entendiéndolos como “conjunto[s] de significaciones vividas” [B, 209] que ocupan un espacio en el que la comunicación y el diálogo son posibles. La denuncia social que vertebra los relatos posibilita que puedan estudiarse diferentes tipos de relaciones que se establecen entre los protagonistas, entre ellas las de complementariedad (Marco-Zenón), de reciprocidad (Zenón-Chiquina), de resistencia (Zenón- don Santos) y de equilibrio (Ña Ciriaca-mujeres que trabajan en los telares), entre otras.

Los cuentos están ambientados en dos espacios topológicos bien definidos: las zonas rurales de Córdoba y la zona cordillerana andina; a ellos se suma la incorporación de un espacio femenino que gira en torno a la realización de las actividades domésticas y al trabajo rural. Las mujeres, en esos ámbitos, además del trabajo físico que realizan, intervienen en pos de conseguir la prosperidad familiar y demuestran su fortaleza al luchar contra problemáticas sociales como la bebida y el juego que acechaban a la población masculina, como se ejemplifica en el cuento “En tierras de riego” [Gucovsky: A, 175-89]. Entre los relatos que se enfocan en el espacio doméstico, entre otros temas, se encuentran “Vida rústica” [139-59] y “Despertar” [121-37], centrados en la descripción del entorno social y de las duras labores realizadas por las mujeres en el campo y en el hogar. Por tanto, se puede comprobar en estas historias la existencia de un *topos* exterior y de un *topos* interior, dos micro-universos semióticos que coinciden en cuanto a la imposibilidad, para las mujeres, de alcanzar el bienestar y el

desarrollo personal mediados por el respeto a sus derechos y el acceso a la educación.

Como ya mencioné, me interesa destacar algunas de las propuestas del Socialismo presentes en *Tierra adentro*. En primer lugar, varios de los textos giran en torno a la situación de los inmigrantes en la Argentina, en especial los italianos, como se lee en “Pietro” [53-66] y, a diferencia de lo esperado, no hay referencias a personajes judíos, ni a sus tradiciones ni a cuestiones alusivas a lo religioso; tal vez esto se deba al haber llegado tan pequeña a la Argentina, sumado a las ideas liberales familiares, en cuanto a la religión. Asimismo, se evidencia su intención como emisora de llegar a todos los lectores, de allí que emplee el hiperónimo “colonos” para hacer referencia a todos aquellos que desarrollaban sus labores en el campo, sin importar su nacionalidad y sin establecer separaciones arbitrarias ni culturales. En cuentos como “Cuadros campestres” [25-40] y “La sequía” [41-52] pone en contacto a quienes habitan un mismo espacio y sufren las mismas penurias, visibilizando así la simetría de las situaciones vividas por los personajes. La primera historia es protagonizada por Carabinié, italiano radicado en el país desde hacía más de veinticinco años, quien había fundado una familia, constituida por hijos y nietos, pero que no había podido progresar ni comprar un campo. En “La sequía”, se ponen de manifiesto las vicisitudes que deben vivir los arrendatarios frente a desastres naturales que traerán pérdidas irreparables y la imposibilidad de cumplir con los compromisos económicos contraídos. En ambos relatos se evidencian las dificultades de los trabajadores rurales para acceder a la propiedad; asimismo, se denuncia la actividad usurera de los bancos que

convierten las deudas de los colonos en perpetuas y cómo la falta de educación coadyuva para que esas situaciones no cambien.

En segundo lugar, el ahondar en la problemática educativa, presente en la mayoría de los cuentos analizados, como se comprueba en “Junto al monte” [171-4] o en “En tierras de riego” [175-89], responde a las actividades que tanto Fenía Chertkoff como V. Gucovsky llevaron adelante. Las socialistas realizaron una importante labor en el ámbito pedagógico que, además, les permitía conversar con otras mujeres sobre la igualdad de sus derechos civiles y laborales. Fenía Chertkoff había fundado, en Colonia Santa Clara, una escuela primaria y una biblioteca, acorde con sus pensamientos que consideraban primordial impartir instrucción a los niños, así como despertar inquietudes políticas en los jóvenes. Victoria, quien estaba afiliada al Centro Socialista Femenino², luchó para que el derecho a la lectoescritura alcanzara a todos los que no poseían esas destrezas, en especial para quienes se habían refugiado en los conventillos. Propició, además, la formación integral de la persona; consideraba que para alcanzar ese objetivo era fundamental el contar con la posibilidad de acceso a la música, al comentario de textos y a actividades que eran organizadas y fomentadas en ámbitos culturales específicos, las bibliotecas, y en salas de estudio y recreo para niños. Estos principios los puso en práctica en la Asociación Recreos y Bibliotecas Infantiles³, que estaba destinada a proteger a los niños de los barrios populosos de

² El Centro fue fundado, en 1902, por Fenía Chertkoff y sus hermanas Adela y Mariana, por Gabriela Laperrière de Coni, por Justa Burgos Meyer y por Raquel Messina.

³ La Asociación Recreos y Bibliotecas Infantiles había sido creada por su madre y por María C. de Spada, en 1913 [Barrancos: 126-7].

la ciudad de Buenos Aires de los peligros que los acechaban. Victoria también fundó y presidió, en 1930, la Liga Pro-Alfabetismo de Adultos. Estas ideas y principios se observan en sus narraciones, como en “Clodomiro Laguna y el Comisario” [191-205], en la que el comisario enseña a leer y escribir a los presos y en “Alegría de la chacra” [161-9], que revaloriza el lugar de la lectura.

En tercer término, reparé en que los problemas sociales, laborales y de desarrollo personal, en relación con los roles femeninos, también están presentes en su obra, aunque solo uno de los textos está protagonizado por una mujer, cuyo nombre da título al cuento: “Ña Ciriaca” [227-39]. La protagonista, con el manejo del telar que posee, se constituye en la única fuente de ingresos para la economía familiar. El trabajo recae en las mujeres que han sido entrenadas por Ña Ciriaca, quien además ha organizado, a partir de la división de tareas, las distintas operaciones necesarias para tejer la lana; no obstante, la labor no es continua por problemas relacionados con la salud de las operarias o por la falta de materia prima que les impide realizar las prendas para la venta. La narración pone de manifiesto el amor de la protagonista por los suyos, el cuidado hacia los más pequeños y deja entrever la esperanza en un porvenir mejor –mediado por la educación– para sus descendientes.

Además de las ya citadas, pueden rastrearse otras ideas socialistas en el volumen, en consonancia con las denuncias que en materia laboral, económica, política y moral llevaban adelante los miembros del partido. Entre ellas, el abuso de autoridad y la injusticia, como se observa en “Corrida de sortija” [15-24], relato en que don Santos –hermano del juez de paz y mayordomo de una

gran estancia del sur- de manera artera gana la corrida de sortija a Zenón y lo deja sin el trofeo, un par de botas de cuero que necesitaba para el invierno. También se evidencia el accionar de los políticos que les prometían a los colonos beneficios antes de las elecciones y que a cambio de sus votos les daban comida, vino y algún dinero para el juego. La corrupción, las condiciones de insalubridad y la ignorancia de los que no sabían leer quedan plasmadas en “Vísperas electorales” [67-82] y “Clodomiro Laguna. Unidad electoral” [207-25].

Como ya se comentó, y creo necesario enfatizar, los cuentos revelan cuestiones referidas a la situación laboral femenina, al maltrato físico y verbal del que eran objeto, en distintas ocasiones, las mujeres. Los sufrimientos personales y morales que aquejaban sus cuerpos se tornan visibles y cobran carnadura filtrándose entre los intersticios de las narraciones. Las mujeres todavía no tenían la fuerza suficiente para manifestarse verbalmente en pos del respeto por sus derechos ni para conquistar espacios de crecimiento personal y social. Con respecto a este último punto, si bien es marcada la preeminencia de personajes masculinos, se puede comprobar que las mujeres también ocupan un lugar; son cuerpos que intervienen en la sociedad, son cuerpos situados que, si bien están vinculados al espacio doméstico y al espacio laboral rural, con su accionar más que con sus palabras intervienen en la sociedad. Desde sus *topos* exteriores e interiores se defienden, luchan y se convierten en resguardo de la moral y la unión familiar.

En síntesis, Victoria Gucovsky formó parte de una familia de emigrados por casusas políticas, los Chertkoff, quienes

llegaron con sus aportes socialistas a la Argentina. En los relatos de *Tierra adentro* se evidencia la nostalgia por la tierra que se ha dejado, especialmente Italia. Hay una desvinculación con el territorio originario, una desterritorialización, al decir de Deleuze y Guattari [60], pero en las voces y cuerpos de los hombres y las mujeres que transitan por sus historias está presente el objetivo de vivir en la Argentina y de reterritorializarse al tomar contacto con sus habitantes, con los “otros”, en interacción, y compartir con ellos luchas y desvelos, vivenciar la felicidad de los escasos logros obtenidos y, en definitiva, integrarse y enraizarse corporal y espiritualmente en un espacio común que adoptan como propio.

Bibliografía

BARRANCOS, DORA. *Mujeres en la sociedad argentina: Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2012.

BOLDINI, MARÍA GABRIELA. “Puntos de fuga: Representaciones femeninas de ‘tierra adentro’ en obras de Victoria Gucovsky y Ada María Elflein”. *Confabulaciones: Revista de Literatura Argentina*, 2, 4, jul.-dic. 2020: 19-36.

DELEUZE, GILLES; GUATTARI, FÉLIX. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez; colab. Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-textos, 2004.

FEIERSTEIN, RICARDO. *Historia de los judíos argentinos*. Buenos Aires: Planeta, 1993.

FINOL, JOSÉ ENRIQUE. [A] “Antropo-Semiótica y Corposfera: Espacio, límites y fronteras del cuerpo”. *Opción*, 30, 74, 2014: 154-71.

FINOL, JOSÉ ENRIQUE. [B] *La corposfera: Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo*. Ecuador: CIESPAL, 2015.

GUCOVSKY, VICTORIA. [A] *Tierra adentro*. Buenos Aires: Agencia General de Librería y Publicaciones, 1921.

GUCOVSKY, VICTORIA. [B] *Juanita*. Comedia infantil. (Serie Cuentos y Relatos para grandes y para chicos). Buenos Aires: Sociedad Luz, 1926.

GUCOVSKY, VICTORIA. [C] *El Santo de la Higuera*. Buenos Aires: Nosotros, 1930.

LOTMAN, IURI. *La Semiosfera*. Madrid: Cátedra, 1996.

TARCUS, HORACIO, dir. *Diccionario biográfico de la izquierda argentina: De los anarquistas a la "nueva izquierda"; 1870-1976*. Buenos Aires: Emecé, 2007.

Siluetas contemporáneas, entre el *ethos* político de la convicción y la ficcionalización de la nostalgia

Siluetas contemporáneas, between the Political Ethos
of Conviction and Fictionalization of Nostalgia

Petrona Elsa Trejo

Universidad Nacional de Santiago del Estero
naeltrejo@hotmail.com

Resumen

Siluetas contemporáneas, libro del escritor santiagueño Pablo Lascano, impreso por la casa Jacobo Peuser de Buenos Aires, es un compendio de estampas de la vida pública que se originaron como notas de prensa en diferentes medios escritos –*Caras y Caretas* y *La Nación*, y diarios de Santiago del Estero– y posicionaron como escritor a este joven político cultor de un estilo cercano a la crónica modernista hispanoamericana. La obra –publicada en 1889– presenta una galería de notables designados con nombres y apellidos en su mayor parte, hombres relevantes en el orden nacional y personajes del pasado provinciano, a excepción de una serie de cuadros que se diferencian del resto porque perfilan la semblanza de personajes singulares, de raigambre popular y subalterna. En esta comunicación se buscará destacar que este tipo de género discursivo emparentado con otras producciones de la época –como *Croquis y siluetas militares*, de Eduardo Gutiérrez; *Juvenilia*, de Miguel Cané; *Retratos y recuerdos*, de Lucio V. Mansilla y *Entre nos: Causeries del jueves*, del mismo autor–, que incluye escritos que nacieron bajo la forma folletinesca y cuyas configuraciones enunciativas revelan el *ethos* de la convicción política, ha mutado hacia el relato costumbrista, atenuando las marcas propias del artículo decimonónico de costumbres, cuadros o semblanzas de época.

PALABRAS CLAVE: *Siluetas contemporáneas*, Pablo Lascano, literatura de Santiago del Estero, artículo de costumbres.

Abstract

Siluetas contemporáneas, a book by the writer Pablo Lascano, printed by the Jacobo Peuser house in Buenos Aires, is a compendium of prints of public life that originated as press releases in different written media –*Caras y Caretas* and *La Nación*, and newspapers in Santiago del Estero– and positioned this young politician as a writer, a cultist of a style close to the Spanish-American modernist chronicle. The work, published in 1889, presents a gallery of notables designated with names and surnames for the most part, relevant men in the national order and characters from the provincial past, except for a series of paintings that differ from the rest because they outline the semblance of singular characters, with popular and subaltern roots. In this paper, we will seek to highlight that this type of discursive genre is related to other productions of the time –such as *Croquis y siluetas militares*, by Eduardo Gutiérrez; *Juvenilia*, by Miguel Cané; *Retratos y recuerdos*, by Lucio V. Mansilla; and *Entre nos: Causeries del jueves*, by the same author–, which includes writings that were born in the form of folklore and whose enunciative configurations reveal the *ethos* of political conviction, has mutated towards the costumbrista story, attenuating the marks of the nineteenth-century article of customs, paintings or semblances of the time.

KEYWORDS: *Siluetas contemporáneas*, Pablo Lascano, literature from Santiago del Estero, article on customs.

Siluetas contemporáneas, del escritor santiagueño Pablo Lascano, impresa en 1889 por la casa Jacobo Peuser de Buenos Aires, es un compendio de estampas que se originó como notas de prensa de diferentes medios escritos y que posicionó a un político de provincia como escritor con un estilo cercano a la crónica modernista hispanoamericana. La obra presenta una galería de notables designados con nombres y apellidos en su mayor parte, hombres relevantes del orden nacional y personajes del pasado provinciano, a excepción de una serie de cuadros que se diferencian del resto porque perfilan la semblanza de personajes subalternos. El género

discursivo elegido se acerca a producciones de la época como la novela *Juvenilia*, de Miguel Cané (1884); *Charlas literarias*, del mismo autor (1885); *Entre Nos: Causeries del Jueves*, de Lucio V. Mansilla (1890); *Retratos y recuerdos*, del mismo autor (1894) y *Croquis y siluetas militares: Escenas contemporáneas de nuestros campamentos*, de Eduardo Gutiérrez (1896); la mayoría de estos escritos nacieron bajo la forma folletinesca.

Para este análisis se toma la noción de *ethos* propuesta por Dominique Mainguenaeu, quien define al *ethos* como una corporalidad: una instancia enunciativa caracterizada por un carácter específico demostrado por una voz en el texto. El enunciador se constituye en *garante* por su legitimación de lo dicho y, a su vez, encarna las representaciones colectivas del cuerpo social al que pertenece [48]. Desde una tendencia teórica similar, Patrick Charodeau relaciona este concepto con las estrategias de construcción de identidad de un enunciador y permite inferir sus representaciones de vinculación con una comunidad discursiva en una época determinada y de su posición en ella.

En el caso de Lascano, las configuraciones enunciativas de su obra revelan el *ethos* de la convicción política; su capital cultural y social [Bourdieu] lo ubica en una tradición de intelectuales de provincia, en este caso con adscripciones políticas de apuesta al proyecto modernizador institucional de cuño liberal y positivista: “Era Ceballos de los míos: un liberal probado, salido de los antros mismos del fanatismo, como Renán. Esos son los de buena ley” [Lascano: 153]. Es por esta razón que *Siluetas contemporáneas* refiere a asuntos políticos de los que el autor da sus puntos de vista, a saber:

- **Acciones de gobierno (educación, obras públicas):** “Durante el Ministerio del Dr. Avellaneda fueron los estudiantes exonerados del pago de tan fuerte impuesto” [20]; “Ponce había hecho ya su 4° año de preparatorios y se quedaba encallado ahí por haberse suprimido el 5° y 6° en el Colegio Nacional” [27].
- **Guerras civiles:** “La Rioja, como todos los pueblos que han soportado los desbordes de la guerra civil [...]” [9]; “Iba á predicar la buena nueva de la civilización á masas barbarizadas por la guerra civil y llevaba como arma de combate la palabra multiplicada del progreso” [82].
- **Alusiones al binomio civilización-barbarie:** “la barbarie que durante larga época ha postrado los pueblos dificultando el armónico y fecundo desarrollo de las instituciones republicanas” [53].
- **La Guerra del Paraguay:** Los que regresaban del Paraguay, de aquella campaña homérica, como si hubieran vencido á la muerte, traían á la patria un temperamento agresivo que las masas populares contribuían a hacer más inaguantable [332].
- **Sobre los caudillos:** “Militar, abogado, diputado á la Legislatura, tribuno, periodista, -todo lo es á la vez. Combate al Chacho, á Varela, á Guayama, á Chumbita y á cuantos asolan la Provincia; y mientras redacta un escrito jurídico en su bufete, le anuncian que la montonera está ahí, en la puerta de su casa, reclamando su cabeza para exhibirla como un trofeo de sus bárbaras incursiones: toma un fusil y sale á morir con honor” [88]; “Cuando peligraba la paz de su provincia con la invasión vandálica de Varela, fue el primero en ceñirse la espada para combatir al enemigo”

[98]; “Rosas era demasiado bárbaro en su tarea de deshonorar al país y esquilmar las fuentes de la riqueza nacional” [235]; “...los años pasaban, la tiranía seguía avergonzando á los pueblos civilizados del mundo...” [235]; “De esa escuela económica implantada por Ibarra, hále quedado al paisano santiagueño la mania de apoderarse de lo ageno” [208]; “...solo obtuvo su absoluta emancipación cuando el inhumano don Juan Manuel de Rosas hizo la increíble buena obra de suprimir la esclavatura” [199].

Con respecto al *ethos*, los alocutarios pueden identificarlo en la obra al inferirlo de situaciones estereotípicas o representaciones cristalizadas asociadas a comportamientos del proceso enunciativo como la atenuación o severidad del tono y la selección de palabras y frases. Un ejemplo de ello se da en la Introducción, donde los editores le otorgan al enunciador determinados atributos favorables: “Quien lea este libro verá bajo las líneas á un hombre sano y bien intencionado” [6]. En cuanto a los personajes de renombre retratados, prevalece en sus descripciones el afán ensalzador de sus condiciones humanas y profesionales hasta mostrarlos –en grado exacerbado y con tintes de abstracción tendiente a la generalización estática– como seres singulares con atributos como la generosidad, la nobleza, la honestidad, el desinterés material, la honrada austeridad, la honorabilidad. Estos sujetos habitan en las provincias del NOA (Salta, Tucumán, La Rioja, Catamarca, Santiago del Estero) y se trasladan a estudiar a Córdoba o a Paraná, aunque, según sus aseveraciones, cuentan con habilidades eruditas para vivir y disputar poder en la gran metrópoli. Observamos aquí la búsqueda de visibilización del interior del país por encima del centralismo

portuario. Las tres primeras siluetas están dedicadas a amigos suyos de la infancia quienes desde posiciones relegadas se encumbran hasta ocupar cargos públicos mediante trayectorias educativas plagadas de duras peripecias algunas, y de colorido anecdótico otras. Estas preceden al artículo dedicado a la figura de Sarmiento, a quien el enunciador destaca por los rasgos sobresalientes en su vida cotidiana: “Muchas veces, por la mañana, le he visto podando las plantas, sacando agua del algibe, dando de comer a los pájaros o preparándoles el baño” [57]. De manera similar plasma su visión de Nicolás Avellaneda y figuras del ámbito educativo como rectores, funcionarios e inspectores de escuela. Opera aquí como estrategia del autor la construcción encomiable de personajes para sostener su convicción política afín a las flamantes instituciones de instrucción pública y a la creencia en el progreso.

En relación con las categorías de espacio y tiempo que conducen a la diferenciación entre artículo y relato de costumbre, cabe mencionar que en el primero un autor perspicaz transmite referencias a la exterioridad del mundo narrado a través de la creación de escenas intensas y breves en las que abundan los tipos sociales. Se apela a la memoria de los lectores para reponer las menciones incompletas porque estos cuadros se basan en los contextos compartidos. Así, los espacios referenciados son los paisajes de cada provincia, como lo manifiesta la siguiente cita:

Salvador de la Colina es el producto más genuino del espíritu riojano. Su organización moral se ajusta al medio en que ha nacido: tiene la apacibilidad que imprimen' las montañas, la calma casi benedictina que es como reflejo de un cielo siempre azul y espléndido, resignación musulmana de las zonas arenosas [Lascano: 8-9].

También instituciones públicas como la Universidad de Córdoba, el Colegio de Monserrat (se describe la vida de los internos: “Lo único de que participaba, y eso porque proveía el establecimiento, era del fuego que ardía en la amplia estufa”, “los viejos muros del colegio”), el Seminario de Loreto, las ciudades (“le ofrecía pan y reposo en el Colegio Nacional! ...Ponce respiró, recorrió en espíritu todo el camino andado desde Santiago á Buenos Aires”; “...si el postulante no era de Córdoba, ya podia echarse á nadar en un mar sin orillas! Se explica que así marcharan las cosas en un pueblo cuyos habitantes en su mayor parte permanecían hincados en cruz, mientras un número reducido se prendía al presupuesto, á lo que debe agregarse la ausencia de comercio y de industrias”; “la tranquila Córdoba con sus noches de luna lánguidas y hermosas!”), la casa de Sarmiento (“Sentámonos á la mesa. El general comió de prisa, levantóse en seguida y fuese á la galería [...]”), y otros espacios prototípicos.

En este análisis también se muestra la mutación de algunas de las siluetas hacia el relato costumbrista, atenuando las marcas propias del artículo decimonónico, el cuadro o la semblanza de época. El cambio se observa en que hay un narrador que presenta personajes que van siendo construidos en el entramado escriturario; van viviendo sus historias en las que la temporalidad va a reemplazar al eje de la espacialidad. Esto significa que se narra el proceso de estos acontecimientos en un desarrollo cronológico lineal, en constante tensión y distensión, con un mayor número de rasgos de ficcionalización como los siguientes: desarrollo de una intriga, intensidad en la trama, la presencia del diálogo que muestra la psicología de los personajes y su lenguaje, algunas matizaciones a través del uso de frases en quichua santiaguense no solo en boca de

personajes subalternos (negra Manuela: "Me han robado las sandías; pero no se las han llevado peladas: cajta y mana cajta nipucuni [...]"); Julicho: "Yo soy hombre de una pieza, agregaba, y huajcha caskairaicu mana sonkoita huajchillisaj (no porque sea mendigo he de corromper mi corazón)"; maestro Bonifacio: "–Pero, señor, contestaba Maestro Bonifacio, si recién dejo de hachear leña"), sino también de notables ("Vieyra se empeña en un acalorado debate con el Dr. Velez y le propina una lista de autores como Sajra feo, Uyan-puka cara colorada, Humasapa cabezón y otros nombres igualmente extraños"); y la creación de un mundo verosímil que, si bien conserva las descripciones del espacio al estilo del artículo costumbrista, busca plasmar lo fugaz y cambiante de los hechos con mayor dinamismo mediante la sucesión de escenas desencadenadas por una simple anécdota. El móvil de la narración no es externo, aparece impuesto o propuesto por el discurso narrativo que supera la simple exposición de retratos modélicos. Es observable entonces –principalmente a partir de la segunda mitad del libro– un conjunto de relatos cuya construcción del verosímil se produce por la ficcionalización que se asienta en la nostalgia de un pasado solariego. Estas historias tienen entre los distintos protagonistas solo a dos mujeres: una extranjera solitaria, Dolores Velazco ("Quería honrar la memoria de una anciana muerta lejos de sus patrios lares, olvidada de los mismos que en otro tiempo encontraron apoyo y estímulos en ella...") y Manuela, una negra liberta:

¡Negra Manuela! Has muerto como viviste: en el trabajo que dignifica y levanta; si alguna culpa turbó tu conciencia en este mundo, los sufrimientos y las rabetas, que acaso yo también contribuí á proporcionarte, han sido el Jordan

para permitirte ascender purificada donde si te ocupas de revendedora te encargo que me guardes un queso y un peine, pues he de llegar con hambre y con mis rulos enredados [213].

En “Julicho, el ciego de Millij”, hay pasajes que se constituyen en auténticas secuencias narrativas nostálgicas:

Por aquí no se tiene una idea del cuadro que ofrecen las romerías que se forman cuando el sol alumbra y dora con todo su esplendor los bosques seculares de Santiago, llenando el ambiente de perfumes que despiertan los' apetitos báquicos de la carne. Los ancianos, estos patriarcas de la antigua era, presiden la marcha llevándose en pós á sus' hijos é hijas jóvenes, y al arribar al pié de los añosos árboles inauguran con un baile el acto del *tako pallana* (la cosecha de la algarroba) [224-5].

En “Francisco Lares alias *Sina Sina*” relata la salvación de un chasqui negro de una peligrosa caída. Es perceptible allí que el narrador satiriza aquello que impide a la sociedad pensar como requieren los nuevos tiempos. El hombre se precipita accidentalmente desde lo alto del campanario de una iglesia pero no sufre ningún daño. Todos lo toman como un milagro de la virgen del Carmen pero el narrador apela a una explicación científica ya que la acción del viento en el poncho del personaje amortigua la caída. No obstante, el narrador rememora con sentido afecto a su madre y acepta su condición de creyente:

[...] y desde entonces el jóven pasó á la leyenda, y el hecho corrió de boca en boca, multiplicando devotos é imprimiendo á las fiestas del Cármen un lujo y compostura

á que mi madre contribuía no poco anualmente con su profundo sentimiento religioso que me la vuelve más querida porque la pobre lo hacía con sinceridad y sin ruido [268].

Otro pasaje revelador del cambio de plano hacia el relato es la historia de un barbero, el maestro Bonifacio:

Será objeto de otra página más tierna y más íntima lo que á mi padre se refiere, de quien no puedo recordar sin que las lágrimas me embarguen. He llorado demasiado y hoy quiero suavizar con una nota alegre y juguetona los melancólicos recuerdos de mi vida [310].

En síntesis, algunos rasgos que definen al artículo de costumbres del siglo XIX como la tendencia autobiográfica, los personajes históricos reconocidos o populares, las referencias históricas o el rol de testigo del autor, no están presentes de manera fehaciente en los cuadros indicados en los párrafos anteriores. Estas formas se alejan del tono de estampa somera, ideada como un boceto o bosquejo para darle espesor a la trama a través de la construcción de los personajes anclados en un mundo que no está y no volverá, pero que permanece como una remembranza entrañable hasta estos días.

Bibliografía

BOURDIEU, P. *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Akal, 1985.

CHARAUDEAU, P. "Lenguaje, acción, poder: De la identidad social a la identidad discursiva del sujeto". *Patrick Charaudeau - Livres, articles, publications*. En línea: <www.patrick-charaudeau.com/Lenguaje-accion-poder-De-la.html>

LASCANO, P. *Siluetas contemporáneas*. Santiago del Estero: Biblioteca Sociedad Sarmiento, 2017.

MAINGUENEAU, D. *Términos clave del análisis del discurso*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999.

EXTRANJERÍAS
ARGENTINIZADAS



Relatoría:

Extranjerías argentinizadas

Carlos Hernán Sosa

Universidad Nacional de Salta
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
chersosa@hotmail.com

“No podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad, y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara.

Creo que si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama creación artística, seremos argentinos y seremos, también, buenos o tolerables escritores”.

*Jorge Luis Borges, “El escritor argentino y la tradición”
(1951).*

Los trabajos que integran esta sección postulan diversas aproximaciones renovadoras para pensar algunas líneas de estudio para las literaturas del (largo) siglo XIX argentino. En principio, porque acercan miradas que amplían el corpus de estudio tradicional para este período, al detenerse en autores prácticamente desconocidos –como Manuel Rogelio Tristany–, poco estudiados –en el caso de Aníbal Latino (Giuseppe Ceppi)– o sobre zonas menos abordadas de la producción de un escritor apreciado como William Henry Hudson. Además, porque la preocupación recurrente de cada uno de estos autores ha llamado la atención –e intervenido cuando fue posible– sobre temáticas vinculadas a la esfera de la nacionalidad argentina (el relato de su historia, sus aspectos más representativos en materia literaria y cultural, los aportes foráneos

a su constitución identitaria, etc.). Todo ello constituye una invitación a discutir los aportes de estos enfoques tan interesados sobre un objeto tradicionalmente estabilizado en su (falsa) homogeneidad –la literatura nacional argentina–, que logra reformularse desde estas perspectivas “otras”, diagramando así todo un arco con matices divergentes: del distanciamiento histórico y renuencia contextual de Tristany al escepticismo progresista de Ceppi y la autoficcionalada intimidad argentina de Hudson.

En el caso de “Cristóbal Colón, misterioso numen de un poema épico tardío del siglo XIX”, Silvia Tieffemberg analiza *La Argentíada: Poema histórico-descriptivo escrito en variedad de metros por un solitario de América* (1857), del catalán Manuel Rogelio Tristany. Durante el recorrido por el contenido histórico del poema, la autora se detiene particularmente en el tratamiento de la seductora figura de Colón. Algunas determinaciones que el escritor nos ofrece, por ejemplo, la filiación heroica del almirante con Hernando Arias de Saavedra –primer gobernador criollo del Río de la Plata y del Paraguay– o el cese del relato en las invasiones inglesas –sin hacer referencia a la formación de las tres incipientes naciones aludidas (Argentina, Paraguay y Uruguay)–, dan cuenta de hallazgos imaginarios sugerentes. Estas resoluciones, verdaderamente disonantes en el horizonte de afianzamiento del romanticismo latinoamericano, son producto –hipotetiza la autora– de las variables sociohistóricas del difícil contexto de emergencia de *La Argentíada*, apremiado por los vaivenes del bloqueo anglo francés; por ello, mediante las estrategias de su lectura épica de largo aliento, el poema aboga tácitamente por la urgencia de una consolidación institucional capaz de revertir los intentos espurios de dominación de los enemigos externos.

Por su parte, Fernanda Elisa Bravo Herrera, en “Escritura en viaje: *Tipos y costumbres bonaerenses* de Aníbal Latino (Giuseppe Ceppi)”, presenta en detalle la figura de Ceppi, cuya prolífica producción, en el campo del periodismo y la literatura, resulta sintomática de una trayectoria autoral atravesada por el proceso de profesionalización en el campo cultural porteño de la transición al siglo XX, donde el escritor desempeñó de manera sostenida tareas de cronista, corresponsal viajero y literato, especialmente en los diarios *La Libertad* y *La Nación*. Bravo Herrera concentra su atención en el volumen *Tipos y costumbres bonaerenses* (1886), con un abordaje que prioriza enfoques desde las literaturas comparadas, de modo de poder analizar las representaciones identitarias, las vicisitudes del viaje y otras percepciones propias de un autor atravesado por su “doble condición de italiano argentinizado” o “e(in)migrante”. Este volumen recoge las primeras impresiones del Ceppi, establecido en Buenos Aires en 1883. Sus consideraciones son pues pioneras, anteriores incluso a los aportes canónicos de Edmondo De Amicis en *Sull’Oceano* (1889), en materia de representación del emigrante italiano a América. La dimensión irónica –de a ratos exotista– sobre las costumbres locales y una percepción desmitificadora de la Argentina moderna como “tierra de promisión” nos devuelven una versión estrábica, más compleja, del proceso inmigratorio finisecular.

Eva Lencina focaliza su análisis en una obra muy poco estudiada de Hudson. En su intervención, “Una obra recuperada para la literatura infantil argentina. Fronteras idiomáticas y literarias en *A Little Boy Lost* (1905) de W. H. Hudson”, destaca una doble inscripción de esta novela infantil, hacia la narrativa

victoriana y la literatura nacional argentina. Por otra parte, la presencia de componentes biográficos de Hudson le permite reconocer en la obra ciertas anticipaciones (por la común ambientación pampeana e infantil, aunque enfocada aquí desde distintas apropiaciones procedimentales como el cuento de hadas), que cobrarán luego mayor relieve en su texto autoficcional más famoso, *Far Away and Long Ago* (1918). Tras problematizar la no inscripción contemporánea de esta obra en las tradiciones de la literatura infantil gestadas en Argentina, la autora sugiere repensar críticamente esta situación en función de las ricas posibilidades de matices que permite ubicar la novela de Hudson en sintonía con otras propuestas nacionales de comienzos de siglo XX (Horacio Quiroga, Ada Elflein). Resituada así, mediante una operación de lectura, en un contexto que efectivamente nunca compartió, la obra de Hudson permite recoger aspectos disidentes en su proposición de un mundo infantil pre-industrial, atravesado por los signos residuales e inequívocos de la crisis del sujeto de la modernidad.

Con “William Henry Hudson en la revista ornitológica *El Hornero*: Traducción, homenaje y biografía”, Carolina Maranguello continúa revisando la figura de Hudson, esta vez en una serie de cinco artículos con temática ornitológica. La autora recompone el contexto de emergencia de estas publicaciones, tanto el panorama disciplinar que los paradigmas naturalistas ponían en debate durante la década de 1920 como los circuitos de edición de las revistas especializadas extranjeras y nacionales que albergaron los textos. El análisis pone su atención en las modificaciones que Hudson fue realizando en las distintas versiones de sus artículos, en función del público al que estaban dirigidas. Amplificando las derivas de adecuación al destinatario, se destaca la labor

complementaria de los traductores al español, quienes no sólo intervinieron en las versiones discursivas sino que contribuyeron a cimentar el proceso de “nacionalización” de Hudson, incluso en estas producciones de orientación científica, que terminaron acompañadas por ejemplo con estratégicas fotografías que acentuaron componentes identitarios (como la imagen del mate en el artículo dedicado al avestruz petizo). Estas intervenciones se prolongaban en las semblanzas biográficas sobre Hudson publicadas en *El Hornero*, que fortalecían también el proceso de “reconquista patrimonial” de un escritor “extraterritorial”.

Dentro de los aspectos generales cercanos, que pueden derivarse a partir de los recorridos de lectura de las cuatro propuestas de análisis, puedo señalar como tratamiento común la problematización del lugar de enunciación fronterizo – (semi)extranjero, (filo)nacional–, caracterizado por variables anfibas, que se tensiona en las voces de los escritores abordados. Seguramente, el caso de Hudson sea el que mayor suerte tuvo en materia de polémicas del campo crítico y resoluciones de canonización literaria, ya que contamos con una tradición sedimentada que discutió tempranamente su inserción en el ámbito de la literatura nacional argentina; una disputa que, en buena medida, en clave historiográfica parece haberse saldado con su inclusión en el selecto apartado de los “Autores” del 80, dentro del volumen 3 de la *Historia crítica de la literatura argentina* (2010) que dirigió Noé Jitrik. Sin embargo, el proceso complejo de las discusiones que desmadra la figura autoral de Hudson (la nacionalidad, la lengua, la (im)pertinencia cultural, etc.), enmarcadas desde perspectivas críticas renovadoras (como la decolonialidad, la traducción cultural, la imagología, entre otras),

continúa perfilándose como un itinerario de indagación crítica plenamente vigente.

Respecto de los otros autores, pienso que constituyen una franca invitación al diseño de nuevas líneas de estudio que permitan la alternativa de recomponer redes poco transitadas, para el caso de Tristany, entre su obra y toda una serie de poemas épicos que tanto en España como en Latinoamérica revisitaron, con insistencia performativa, el momento de la conquista durante el siglo XIX. Mientras que la ingente producción de Ceppi no sólo resulta fructífera para revisar nudos canónicos de la literatura nacional argentina, como el referido a la representación de los inmigrantes en el trayecto de la modernización finisecular, sino también para propiciar deslindes transatlánticos que la figura de este escritor, como emigrante italiano, nos permite encarar. El asunto devendría, además, capitalizable como posibilidad de afianzamiento de vínculos por desentrañar entre el sistema literario argentino y otros sistemas (latinoamericano, italiano, español, etc.), en la medida en que, desde las dinámicas de sus tradiciones críticas particulares, sobre todo durante el trayecto decimonónico, se favorecieron recorridos de investigación y análisis que suelen presentarse aún de manera muy compartimentada.

Los campos de estudio son, ciertamente, territorios en permanente disputa. El de la crítica especializada en las literaturas de la Argentina del siglo XIX tiene una historia particular, tan antigua como la propia emergencia del campo literario porteño. A la luz de este camino férreamente asentado, tan canonizado como el objeto que más preciadamente engendró: la literatura nacional argentina, los temas, autores y problemáticas que los trabajos aquí

reseñados ponen en relieve apuestan, aunque con desigual nivel de debate, en innovar y complejizar las posibilidades de estudio de un corpus literario y sus tradiciones de lectura satelitales que, muchas veces, han sido celosamente resguardados por las intervenciones críticas metropolitanas.

Escritura en viaje: *Tipos y costumbres bonaerenses*, de Aníbal Latino (Giuseppe Ceppi)

Writing on the Travel: *Tipos y costumbres bonaerenses*
by Aníbal Latino (Giuseppe Ceppi)

Fernanda Elisa Bravo Herrera

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas-UBA
fernandabravoherrera@gmail.com

Resumen

Este trabajo se propone estudiar *Tipos y costumbres bonaerenses* (1886), de Aníbal Latino (seudónimo de Giuseppe Ceppi), escritor y periodista italiano que se estableció en Argentina en 1884, después de una estadía en España, y trabajó en el diario *La Nación* como secretario de redacción, vicedirector y director suplente. Fue autor, además, entre otros textos, de *Cuadros sud-americanos* (1888), *Guida dell'emigrante italiano alla Repubblica Argentina* (1901), *Lejos del terruño* (1905), *La Heroína del Sud* (1909), *El concepto de la nacionalidad y de la Patria* (1910). El propósito es analizar, desde el comparatismo, es decir, la imagología y los estudios referidos a las escrituras odepóricas, las representaciones y configuraciones de la alteridad inscriptas en la escritura de Aníbal Latino, para establecer las construcciones identitarias y las marcas correspondientes al desplazamiento por el viaje. Con este trabajo se espera, por una parte, rescatar una producción marginal y marginada, de múltiples fronteras, y, por otra, reflexionar sobre las fronteras geo-culturales, en cuanto Giuseppe Ceppi no solamente usaba un seudónimo, sino que había adoptado el español como lengua de escritura y siendo extranjero, ya residente en Argentina, la mayor parte de sus publicaciones se realizó en este país.

PALABRAS CLAVE: escrituras odepóricas, imagología, identidades / alteridades, Giuseppe Ceppi / Aníbal Latino.

Abstract

This work aims to study *Tipos y costumbres bonaerenses* (1886) by Aníbal Latino (pseudonym of Giuseppe Ceppi), Italian writer and journalist who settled in Argentina in 1884, after a stay in Spain, and worked in the newspaper *La Nación* as editorial secretary, vice director and substitute director. He was also the author, among other texts, of *Cuadros sud-americanos* (1888), *Guida dell'emigrante italiano alla Repubblica Argentina* (1901), *Lejos del terruño* (1905), *La Heroína del Sud* (1909), *El concepto de la nacionalidad y de la Patria* (1910). The purpose is to analyze, from comparatism, that is, the imagology and studies referring to the odeporic writings, the representations and configurations of otherness inscribed in the writing of Aníbal Latino, to establish the identity constructions and the marks corresponding to the displacement through trip. With this work we hope, on the one hand, to rescue a marginal and marginalized production, with multiple borders, and, on the other, to reflect on geo-cultural borders, since Giuseppe Ceppi not only used a pseudonym, but had adopted Spanish as a writing language and being a foreigner, already resident in Argentina, most of his publications were made in this country.

KEYWORDS: odeporic writings, imagology, identities / alterities, Giuseppe Ceppi / Aníbal Latino.

Según información que brindan Gastón Gori [A], Dionisio Petriella [30] y Enrique Mario Mayochi, Giuseppe Ceppi (José Ceppi) nació en Génova en 1853 y emigró a España a los 18 años, no pudiendo encontrar una ocupación laboral en su país, tras quedar huérfano y abandonar sus estudios en Jurisprudencia. En Cataluña se incorporó al ejército adonde cumplió intensamente tareas como oficial de caballería en los Lanceros de Numancia, hasta que se retiró de la carrera militar comenzando en la ciudad de Lérida, en 1880, la profesión de periodista en el diario *El País* y la de docente privado de italiano y francés. En 1883 emigró a Argentina, radicándose en Buenos Aires, como periodista en *La Libertad*, gracias a dos cartas de recomendación extendidas por el periodista

y escritor uruguayo Héctor Varela: una, al Dr. Victorino de la Plaza, salteño que en esos años ejercía como ministro de Hacienda bajo la Presidencia de Julio Argentino Roca, y otra a Francisco Seever, militar de gran relieve en la Guerra del Paraguay, político y empresario en el sector de construcción, de Buenos Aires. Estos contactos le permitieron incorporarse enseguida al periódico *La Libertad* y en julio de 1884, solo seis meses más tarde, al diario *La Nación*, dirigido por Bartolomé Mitre, quien lo había fundado en 1870. En este diario José Ceppi ejerció su profesión de periodista, firmando sus artículos con el seudónimo de Aníbal simplemente o de Latino Latino, que había adoptado durante su estadía en España y que sería el nombre con el que firmaría también algunos de sus libros. En el diario *La Nación* ejerció diferentes tareas, demostrando no solo su disponibilidad e interés en el trabajo, sino también sus inquietudes intelectuales: fue corresponsal viajero, traductor, cronista, secretario general, subdirector, director interino, encargado de la sección telegráfica y de los asuntos europeos. A partir de enero de 1906 comenzaron sus tareas como colaborador libre rentado.

Este cambio en sus funciones se debió a que en diciembre de 1905 el Dr. José Figueroa Alcorta, entonces vicepresidente de la Nación durante el gobierno del Dr. Manuel Quintana, lo nombró primer director de la Biblioteca del Congreso. Como señala Sara Sabor Villa, si bien esta biblioteca había sido fundada en 1859, hasta entonces nunca se había designado un director, pues esas tareas las cumplía un encargado que, en el momento de su nombramiento, era Ceppi. Desempeñó sus tareas como director de la Biblioteca del Congreso hasta febrero de 1911, cuando se jubiló, siendo reemplazado por Félix Carrié.

Fue un escritor prolífico que, además de sus tareas como periodista, publicó numerosos libros, tanto en italiano como en español predominantemente, denotando así su integración a la cultura argentina y su voluntad de ser leído por los hablantes en lengua española. Su primer libro, *Tipos y costumbres bonaerenses*, fue publicado en 1886 y es el que en esta oportunidad se aborda. Es importante señalar que, además de la primera edición, ha sido reeditado en 1943 por la Editorial Losada y en 1984 por la Editorial Hyspamérica. Además de este volumen, como enumera Enrique Mario Mayochi, José Ceppi publicó *Cuadros Sud-americanos* en 1888, *Guía del inmigrante a la República Argentina* en 1898, que sería republicado en 1901 en Florencia, en italiano, con el título *Guida dell'emigrante italiano alla Repubblica Argentina*. También en 1901 publicó *Gentes y paisajes de Italia*; en 1905, *Lejos del terruño*; cuatro años más tarde, en 1909, las novelas cortas *La heroína del Sud* y *Remedio radical* y las novelitas *La bella criollita* y *Un drama marplatense*. En 1910 publicó *Los factores del progreso de la República Argentina* que amplía el artículo “La inmigración y su influencia en los destinos de la República Argentina”, que había salido en el diario *La Nación* ese mismo año; en 1912, *Problemas y lecturas*; dos años más tarde, *El concepto de la nacionalidad y de la patria*; en 1922, *La nueva literatura* y en 1925, su último libro, *Viajes ideales*. Estos libros se publicaron en, su mayor parte, en Buenos Aires, mientras *Gentes y paisajes de Italia* en Barcelona, *El concepto de la nacionalidad* en Valencia, y *Problemas y lecturas* en Madrid. Según información que brinda Mayochi, Ceppi dejó una autobiografía inédita.

En 1929 y en 1933 visitó Italia y, en 1939, a la edad de 85 años, falleció en Buenos Aires.

El propósito de este trabajo es analizar *Tipos y costumbres bonaerenses*, desde el comparatismo, es decir, la imagología y los estudios referidos a las escrituras odepóricas, las representaciones y configuraciones de la alteridad que se inscriben en la escritura de Aníbal Latino, para establecer, por una parte, las construcciones identitarias y las marcas correspondientes al desplazamiento por el viaje en su doble condición de italiano argentinizado y, por otra parte, para colaborar en el trabajo de recuperación y revalorización de la figura de Ceppi, tan central en su tiempo, significativa para entender procesos ideológicos y culturales representativos.

El texto elegido, así como otros de su vasta producción incluso como cronista y como corresponsal viajero en el ámbito del periodismo, se inscriben en un espacio escritural signado por la experiencia hermenéutica del viaje en su doble dimensión, ya que además de ocuparse de crónicas que relataban viajes, Ceppi asumía una vivencia como “e(in)migrante” [Bravo Herrera: A; B: 33-34]. Armando Minguzzi y Raúl Illescas estudian en este texto y en *Guida all'emigrante italiano alla Repubblica Argentina* las marcas que, como inmigrante definen su mirada de Argentina y como emigrante de Italia. Esta mirada bifronte es la que caracteriza a la escritura de Ceppi, así como la observación de la sociedad a partir de sus desplazamientos y desde la posibilidad de colocarse en posiciones privilegiadas como periodista. Martín Servelli [A; B] estudia sobre todo los artículos de Ceppi, publicados en los periódicos, que dan cuenta de dichos desplazamientos y de las observaciones en el territorio argentino.

Por lo que se refiere puntualmente a *Tipos y costumbres bonaerenses* es un texto en el que el primer encuentro con el territorio argentino es reciente. Como se señaló, Ceppi llegó a Argentina en 1883, por lo que este libro, publicado en 1886, recoge las impresiones y experiencias de los primeros tres años, sobre todo en la provincia de Buenos Aires. Se trata de una mirada, entonces, circunscripta en un tiempo y en un espacio, en una instancia decisiva de transformaciones de la sociedad argentina, especialmente por los flujos inmigratorios provenientes de Europa. Desde el principio del texto, en el capítulo “Un paseo por la ciudad”, Aníbal Latino manifiesta su voluntad de describir Buenos Aires, esperando llegar a un público extranjero. Hace referencia no solamente a su experiencia directa, como viajero de Buenos Aires, sino limitarse a la capital, sino también como lector de toda la vasta producción dedicada a los viajes en Argentina. El tono es irónico y demuestra, por una parte, cierta distancia frente a esa producción, que no ha llegado a despertarle interés por su naturaleza pesada, aburrida o árida y, por otra, la gran cantidad de libros de viaje dedicados a Argentina. Así lo dice, como forma de darle un valor mayor a su propia escritura:

armándome del valor necesario, hé podido consumir el no pequeño sacrificio de engullirme todo el fárrago de descripciones que de la República Argentina, y por consiguiente de Buenos Aires, se han hecho en *La Vuelta al Mundo Vuelta al Mundo* y en otras revistas europeas... [9]¹.

¹ Las citas siguen la ortografía del texto original en su edición de Hyspamérica (1984).

Hay, además, una referencia importante al libro de Edmondo De Amicis que se esperaba tras su viaje a Argentina en 1884, invitado por el diario *El Nacional* de Buenos Aires para dictar conferencias y tal como había acordado por su editor Emilio Treves de Milán, quien le había solicitado un libro dedicado a su viaje a Argentina y que tenía que tener como título *I nostri contadini in America*. Para 1886, fecha de publicación de *Tipos y costumbres bonaerenses*, De Amicis todavía no había publicado la novela-libro de viaje *Sull'Oceano*, que sería el texto con el que daría cuenta de su travesía en el océano Atlántico y sería la narración de su viaje observando a los emigrantes italianos que se dirigían a Argentina. Tampoco se había publicado la colección de artículos reunidos en *In America*, que vería recién la luz en 1897. El libro de Ceppi, por lo tanto, no recibe la influencia de esos textos fundamentales en la configuración del imaginario alrededor de la emigración italiana en Argentina ni sigue el modelo de escritura sobre los viajes impuestos por Edmondo De Amicis. Se trata, por tanto, de una mirada directa a Argentina desde su experiencia, cuyo propósito es ofrecer una visión correcta y verdadera de esas tierras y de su gente, desmontando las construcciones negativas o idealizadas. Esta objetividad es una de las características que dominan la escritura de Ceppi y que, probablemente, derivan de una compleja formación que incluye no solamente su actividad como periodista, publicista y escritor, sino también como militar con formación jurídica.

La primera mirada es, en cierta manera, polémica, pues declara su dificultad para ofrecer una descripción de lo “bueno [...] y notable de las calles y plazas de Buenos Aires” [9], ya que Ceppi señala que no encontraba “las cosas notables de Buenos Aires, que merezcan una reseña especial” [10]. Son, pues, como él mismo

afirma, las “impresiones recibidas al llegar á la tierra de promisión” [10]. Este término concentra la mitologización e idealización de América, especialmente de Argentina, como tierra de realización de utopías que sostenían el proyecto de migración tanto en Argentina como en Italia. De esta manera, al indicar, como primera observación, el carácter no-extraordinario de esta tierra, está desmontando un mito en el cual las proyecciones construían imágenes positivas, hiperbólicas de realización. Este término, “promisión”, por otra parte, será sucesivamente empleado por Carlos María Ocantos en 1897, en su novela *Tierra de promisión*, para tratar el tema de la inmigración.

En las primeras instancias de su relato, dedicadas al momento del desembarco, indica los puntos críticos de Buenos Aires, es decir, la ausencia de un verdadero puerto, los peligros e incomodidades que ello derivan. Luego anuncia la construcción de un puerto, que fue impulsada durante el gobierno de Roca y por el comerciante Eduardo Madero, sobrino del vicepresidente Francisco Bernabé Madero, que comenzó en 1882 y prosiguieron en 1887 y 1898. Después de esta descripción del esquema urbano y social, se detiene a describir el viento pampero y los daños que ocasionan en la ciudad, es decir, cómo la naturaleza afecta la estructura urbana y social. El viento pampero, en el siglo XX, será motivo de atención de Giacomo Pavoni, otro viajero y periodista italiano que publicó en 1930 “*Pampero*” (*Vento delle “pampas”*). La atención de Ceppi pasa por la necesidad de sanear Buenos Aires con grandes obras, especialmente después de describir las calles, la monotonía, el escaso gusto y mérito de la ciudad. Lo más curioso es que, si bien es crítico, señala que no hay mucha diferencia respecto a las ciudades de Francia, España e Italia. Es decir que, más allá de las deficiencias

urbanísticas, la mirada curiosa de Ceppi estaba buscando lo exótico, la diferencia y el extrañamiento resulta, entonces, no de diferencia o de lo extranjero o extraño que no encuentra, sino de la familiaridad, de la cercanía que descubre. Resulta, en consecuencia, una mirada, en cierta manera, desilusionada, al no cumplirse sus expectativas y al encontrar espacios y puntos en común con lo conocido. Así, la normalidad [13] es lo que observa tras un paseo por la ciudad, como guía para su amigo Ramón Puyolá, español que había conocido durante su permanencia en ese país y que hacía poco había llegado a Buenos Aires. En estas observaciones se detiene a describir el verdor del Paseo, los edificios de la Aduana, la Casa de Gobierno, las casas del paseo. Describe a Buenos Aires como una “ciudad grande, laboriosa, activa, trabajadora y de gran movimiento” [14] que, sin embargo, no se presenta como una de “las grandes ciudades marítimas europeas” [13], por lo que, si bien señala sus aspectos positivos, hay, no obstante, una condición de cierta inferioridad respecto a sus parámetros.

La mirada está atenta a los trazos de modernidad, es decir a la presencia del ferrocarril de los tranvías, de los carros, al movimiento de los medios de transporte y de los transeúntes. Se trata, sin embargo, tomando un concepto de Beatriz Sarlo, de una modernidad periférica.

Hay, además, una impresión desagradable por parte de los viajeros europeos, que hace que las ciudades americanas se identifiquen y homologuen entre sí, es decir, Montevideo, Buenos Aires, Río de Janeiro y los problemas que señala son la configuración de los centros urbanos, la pequeñez de los edificios, la

sencillez de los mismo, en otras palabras, la “falta casi completa de pintorescos paisajes” [14].

En esta mirada, Ceppi resalta cómo la sociedad argentina esté marcada por el lucro, predominando el espíritu mercantilista, la atención al comercio, justificando esto por la presencia de inmigrantes, ansiosos de progresar. Esto deriva en un contraste entre los nativos, amantes del lujo, y los inmigrantes, propensos al ahorro, por lo que sostiene los estereotipos, que continuarán en contemporáneas y sucesivas producciones, entre las cuales la de Gastón Gori, autor de *La muerte de Antonini*, que dedicó a *Cuadros sud-americanos*, un artículo de *Ha Pasado la nostalgia* (1950).

La mirada de Ceppi resulta, por tanto, articulada en varios niveles, estratificando realidades y espacios, que vuelven compleja su escritura, contradictoria ideológicamente, rica en imaginarios y estereotipos que se construyen, deconstruyen y reafirman, en un momento de re-definiciones tanto de su propia identidad personal, como de las comunidades italiana y argentina.

Bibliografía

BRAVO HERRERA, FERNANDA ELISA. [A] “Viajes y fronteras en torno a la e(in)migración”. *Cuadernos de Humanidades*, 12, 2002: 234-44.

BRAVO HERRERA, FERNANDA ELISA. [B] *Huellas y recorridos de una utopía: La emigración italiana en la Argentina*. Buenos Aires: Teseo, 2015.

CEPPI, GIUSEPPE. *Guida dell'emigrante italiano alla Repubblica Argentina*. Firenze: Tipografia Cooperativa, 1901.

CEPPI, JOSÉ. [A] *Cuadros sud-americanos*. Buenos Aires: Librería Universal de Alejandro Mioli – Librero Editor, 1888.

CEPPI, JOSÉ. [B] *Guía del emigrante á la República Argentina*. Buenos Aires: Imprenta Roma de J. Carbone, 1898.

CEPPI, JOSÉ. [C] *Gentes y paisajes de Italia*. Barcelona: J. Tasso, 1901.

CEPPI, JOSÉ. [D] *Los factores del progreso de la República Argentina*. Buenos Aires: J. Lajouane & Cia, 1910.

DE AMICIS, EDMONDO. [A] *In America*. Roma: Enrico Voghera Editore, 1897.

DE AMICIS, EDMONDO. [B] *Sull'Oceano*. Milano: Fratelli Treves, 1890.

GORI, GASTÓN. [A] "Cuadros sudamericanos". *Ha pasado la nostalgia*. Santa Fe: Editorial Colmegna, 1950: 107-125.

GORI, GASTÓN. [B] *La muerte de Antonini*. Buenos Aires: Ediciones Doble P, 1956.

LATINO, ANÍBAL [JOSÉ CEPPI]. [A] *Lejos del terruño*. Buenos Aires: Maucci Hermanos, 1905.

LATINO, ANÍBAL [JOSÉ CEPPI]. [B] *La Heroína del Sud*. Buenos Aires: Librería Nacional, 1909.

LATINO, ANÍBAL [JOSÉ CEPPI]. [C] *El concepto de la nacionalidad y de la Patria*. Valencia: Editorial Prometeo, 1910.

LATINO, ANÍBAL [JOSÉ CEPPI]. [D] *Problemas y lecturas*, Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1912.

LATINO, ANÍBAL [JOSÉ CEPPI]. [E] *La nueva literatura*. Barcelona: Editorial Cervantes, 1922.

LATINO, ANÍBAL [JOSÉ CEPPI]. [F] *Viajes ideales*, Buenos Aires: Librería y Casa Editora de Jesús Menéndez, 1925.

LATINO, ANÍBAL [JOSÉ CEPPI]. [G] *Tipos y costumbres bonaerenses*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1985.

MAYOCHI, ENRIQUE MARIO. "Aníbal Latino, cronista de Buenos Aires". Buenos Aires Historia: Un proyecto realizado por la Asociación Civil Rumbo Sur, con la colaboración de la Junta Central de Estudios Históricos de la Ciudad de Buenos Aires. En línea: <buenosaireshistoria.org/juntas/anibal-latino-cronista-de-buenos-aires/>

MINGUZZI, ARMANDO; ILLESCAS, RAÚL. "Giusseppe Ceppi: inmigrante italiano y periodista". *Amérique Latine Histoire et Mémoire: Les Cahiers ALHIM*, 1, 2000. En línea: <journals.openedition.org/alhim/52> y <doi.org/10.4000/alhim.52>

- OCANTOS, JOSÉ MARÍA. *Promisión*. Barcelona: Biblioteca Sopena, 1910.
- PAVONI, GIACOMO. *"Pampero" (Vento delle "pampas")*. Roma: Edizioni Tiber, 1930.
- PETRIELLA, DIONISIO. *Los italianos en la historia de la cultura argentina*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 1979.
- SABOR VILLA, SARA. "La Biblioteca del Congreso de la Nación Argentina". *Revista de Historia de América*, 27, junio de 1949, pp. 77-99. En línea: <https://www.jstor.org/stable/20137784>.
- SARLO, BEATRIZ. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.
- SERVELLI, MARTÍN. [A] *A través de la República: Corresponsales viajeros en la prensa porteña de entre siglo XIX-XX*. Buenos Aires: Prometeo, 2017.
- SERVELLI, MARTÍN. [B] "Los grandes diarios de Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XX: Modernización edilicia, función social y cultura del ocio". *Investigaciones y Ensayos*, 68, 2019: 149-84.

Cristóbal Colón, misterioso numen de un poema épico tardío del siglo XIX

Christopher Columbus, Mysterious Numen
of a Late 19th-Century Epic Poem

Silvia Tieffemberg

Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
silvia.tieffemberg@gmail.com

Resumen

En 1857 Manuel Rogelio Tristany publica en Montevideo *La Argentíada*, poema épico tardío que refiere la historia del Río de la Plata desde la llegada de Juan Díaz de Solís a la región hasta 1808, cuando se relatan las invasiones inglesas y el triunfo de los patriotas en Buenos Aires y Montevideo. Tristany, que inscribe expresamente su obra en la red textual de la *Argentina* de Barco Centenera (1602) y la *Argentina manuscrita* de Ruy Díaz de Guzmán (ca. 1612), asigna un protagonismo particular a la figura de Cristóbal Colón. La vida y la obra del almirante se presenta a lo largo de los siglos rodeada de misterios, silencios y polémicas, a las que se sumará Tristany vinculando su figura a la de Hernandarias, primer gobernador criollo en los virreinos hispanoamericanos, como revelador de un nuevo territorio al que se denomina "América Argentina". Esta ponencia analiza la tríada Colón/Hernandarias/América Argentina que construye Manuel Tristany en *La Argentíada*, en el marco de la consolidación de los espacios nacionales en la región.

PALABRAS CLAVE: *Argentíada*, Tristany, Colón, épica.

Abstract

In 1857 Manuel Rogelio Tristany published in Montevideo *La Argentíada*, a late epic poem that tells the history of the Río de la Plata from the arrival of Juan Díaz de Solís to the region until 1808, when the English invasions and the

triumph of the patriots in Buenos Aires and Montevideo are recounted. Tristany, who expressly inscribes his work in the textual network of Barco Centenera's *Argentina* (1602) and Ruy Díaz de Guzmán's *Argentina manuscript* (ca. 1612), assigns a particular prominence to the figure of Christopher Columbus. The life and work of the admiral is presented throughout the centuries surrounded by mysteries, silences and polemics, to which Tristany will be added by linking his figure to that of Hernandarias, the first Creole governor in the Spanish-American viceroalties, as the revealer of a new territory called "Argentine America". This paper analyzes the triad Columbus/Hernandarias/America Argentina constructed by Manuel Tristany in *La Argentiada*, within the framework of the consolidation of national spaces in the region.

KEYWORDS: *Argentiada*, Tristany, Columbus, epic.

En 1852 llega a Montevideo el catalán Manuel Rogelio Tristany, allí escribirá una cantidad importante de obras ensayísticas y de ficción, entre ellas, *La Argentiada. Poema histórico-descriptivo escrito en variedad de metros por un solitario de América*. Publicada en 1857, *La Argentiada* es una composición épica tardía que refiere la historia del Río de la Plata desde la llegada de Juan Díaz de Solís hasta 1808, cuando se relatan las invasiones inglesas y el triunfo de los patriotas en Buenos Aires y Montevideo.

Tristany, que inscribe expresamente su obra en la red textual de la *Argentina*, de Barco Centenera (1602), y la *Argentina manuscrita*, de Ruy Díaz de Guzmán (ca. 1612), asigna un protagonismo particular a la figura de Cristóbal Colón: *La Argentiada* se inicia y finaliza con composiciones poéticas dedicadas al almirante, a quien el autor considera su numen inspirador.

La vida y la obra de Colón aparece a lo largo de los siglos rodeada de misterios, silencios y polémicas, a las que se sumará Manuel Tristany: por una parte, lo considera revelador de

un nuevo territorio al que se denomina “América Argentina” y, por la otra, lo vincula con Hernandarias, primer gobernador criollo en los virreinos hispanoamericanos. Esta ponencia analiza la tríada Colón/Hernandarias/América Argentina que construye Tristany en su obra, en el marco de la consolidación de los espacios nacionales en la región.

En el siglo xix, explican Brunke y Friedlein, el género épico tuvo un desarrollo amplio y no exento de complejidades, tanto en América Latina, donde contribuyó a la construcción de las nacientes identidades nacionales, como en España y Portugal. Si bien la llegada de la estética romántica se entendió, en algunos casos, como la finalización del género, lo cierto es que los románticos, aun cuando “buscaron superar las formas tradicionales y la poética neoclásica que había caracterizado la épica hasta entonces”, retomaron y desarrollaron la tradición de la epopeya: tal como prueba la *Légende des siècles* (1859, 1877, 1883) de Víctor Hugo [Brunke y Friedlien: 9-10].

En la Península, esta reconfiguración del discurso épico trajo aparejada la aparición de una nueva epopeya nacional “identificada con los hechos políticos y sociales que se estaban desarrollando, y dedicada a rebuscar, bajo cauce literario neoclásico o prerromántico, miradas al pasado histórico-patrio y huellas de héroes gallardos de antaño” [Villalba de la Güida: 148]. Así, y de manera concomitante con las primeras ediciones y estudios críticos de los textos de Cristóbal Colón¹, surge la épica de

¹ No es posible extenderme en este punto pero fueron fundamentales al respecto la publicación de *Colección de los viajes y descubrimientos que hicieron por mar los*

tema colombino: “la visión de Colón como un héroe literario y legendario, conforman todo un sorprendente y particular auge de poemas épicos destinados a ensalzar las glorias nacionales inspiradas en las hazañas del Descubrimiento” [149].

El siglo XIX vio surgir en España el *Colón* (1853), de Ramón de Campoamor; *Os eoas* (1857), escrito en gallego por Eduardo Pondal; *La Colombiana* (1885), de Felipe Trigo y Gálvez, y *La Colombiada* (1892), de Ciro Bayo, a los que se suman *La Colombiada* (1878), del venezolano Felipe Tejera; *A Colombiada ou a Fe levada a Novo Mondo* (1893), publicada en Lisboa por Marie-Anne de Boccage, y *La Colombia: Poema épico* (1906), publicada en Chile por el presbítero Esteban Muñoz Donoso². Recordemos, además, que Colón mismo en el llamado *Libro de las profecías*³, había imbuido su figura con tintes mesiánicos y esotéricos que fueron capitalizados por autores como Edouard Schuré, quien en

españoles desde fines del siglo XV, de Martín Fernández de Navarrete en 1825-1837, cuyo primer tomo incluye el llamado *Diario de viaje* de Colón y otros documentos relacionados con la expedición; el *Cristoforo Colombo nella leggenda e nella storia*, César De Lollis de 1892, y obras críticas como la *Bibliografía Colombina: enumeración de libros y documentos concernientes a Cristóbal Colón y sus viajes*, publicada en 1892 por la Real Academia de la Historia por encargo de la Junta Directiva del cuarto centenario del descubrimiento de América.

² Obras de probable filiación con el *Columbus: Carmen epicum*, escrito en latín en 1730 y dedicado al príncipe Benedicto Pamphilio por el jesuita Ubertino Carrara.

³ Colón interpretó su llegada a lo que sería América como un acontecimiento previsto en la Biblia y lo plasmó en un libro escrito entre 1502 y 1504, conocido como el *Libro de las profecías*. Desde una perspectiva providencialista, Colón vinculó su “descubrimiento” con el cumplimiento del proyecto evangelizador americano y con la recuperación de Jerusalén para la cristiandad, empresa que se llevaría a cabo con el oro y las riquezas obtenidas en las nuevas tierras. Pero, además, estas dos instancias de la expansión fueron entendidas por Colón en clave apocalíptica, ya que su cumplimiento antecedería al fin de los tiempos.

Los grandes iniciados de 1889, lo consideraba uno de los elegidos que posibilitaría la reconciliación entre fe y razón.

Ahora bien, Tristany es subsidiario del espíritu literario de su época y en *La Argentíada* Colón aparece como una fuerza vinculada a lo sobrenatural que impulsa al poeta, pese a su resistencia, a la escritura:

Entonces rechacé la fuerza oculta
Que a cantar me instigaba con vehemencia [16]⁴.
a la que, finalmente, cede:

De súbito una luz esplendorosa
que fúlgida el espacio iluminaba,
me hizo ver una sombra portentosa
que por senda de nubes caminaba.
Fijé la vista incierta y temerosa
y vi un anciano que hacia mí llegaba,
cuya mirada con centella pura
rasgaba el velo de lo noche oscura [16].

En líneas generales, no se aparta de los parámetros ligados a la épica sacra, en tanto en su poema –al igual que en las obras de sus contemporáneos–, Colón “posee inteligencia, valentía, osadía, templanza, está imbuido de una capacidad mesiánica ajena a él que le reportará fama eterna, es pío [y] supera en todo a sus enemigos” [Villalba de la Güida: 152]. Sin embargo, en *La Argentíada* la figura de Colón aparece ligada a Hernando Arias de

⁴ Todas las citas de este trabajo remiten a la primera y única reedición de la obra, realizada en Buenos Aires en 1902.

Saavedra, primer gobernador criollo del Río de la Plata y del Paraguay.

Hacia el final del Libro Tercero, el poeta siente decaer su fuerza porque la sombra de Colón se aleja:

Cesen tus ecos temeraria lira,
que el alba su esplendor muestra en Oriente,
y con la luna que rielando espira
la sombra de Colón huye a Occidente.
Ella desapareció, mi alma no inspira
Su brillar, y suspira tristemente... [Tristany: 208].
Sin embargo, el estro poético retorna cuando aparece una
nueva fuente de inspiración:
¡Más que digo! su ausencia no la arredra,
la inspirará Hernandarias de Saavedra! [208]

En el “Discurso preliminar” del poema, Tristany explica que “[e]l autor de *La Argentíada* sin ambicionar los honores del historiador y sin esperar el lauro inmarcesible del poeta sublime, se propuso presentar las glorias de la América del Plata” [13], mientras que, en el primer verso de la obra, la invocación épica pone de manifiesto el inicio de una configuración espacial particular: “Oye la voz, América Argentina, / del que canta tu gloria y tu grandeza” [15]. A lo largo de todo el poema, Tristany utilizará la denominación de “América Argentina” –y en menor medida “América del Plata”–, para referirse al espacio rioplatense; consciente, sin embargo, de que se trata de una denominación propia, incluye dos notas explicativas a pie de página en las que repite la misma información: “El autor quiere significar los territorios que formaron un tiempo el Gobierno de la Plata, antes de 1620 en que se dividió este en los

virreinos de Buenos Aires y el Paraguay” [15]. En consonancia con esto, la referencia a Hernandarias remite también a la misma fecha. Hernando Suárez de Toledo Saavedra y Sanabria Calderón, nacido en Asunción del Paraguay en 1561, fue el primer criollo que ocupó un puesto de gobernante en los virreinos hispanoamericanos: desde 1596 hasta 1618 se desempeñó con intermitencias como gobernador del Río de la Plata y del Paraguay, cuando la gobernación, por su propia solicitud, se dividió por real cédula en sus dos componentes territoriales.

Ahora bien, *La Argentíada* narra la historia colonial rioplatense estructurada en dos bloques de sentido de diferente extensión. El primero de ellos refiere lo ocurrido desde la llegada de Solís a la región hasta la expulsión de la Compañía de Jesús del continente en 1767, momento a partir del cual comienza el segundo bloque. En este el territorio se configura como espacio libre de la amenaza indígena, en el cual es posible la unión interna frente al enemigo extranjero: así, al filo del período independiente, españoles y criollos de Buenos Aires y Montevideo aúnan esfuerzos para expulsar con celeridad a los ingleses. Resulta significativo que *La Argentíada*, publicada en el marco del afianzamiento de los espacios nacionales⁵, no mencione –ni siquiera como proyección futura– los estados que se conformarán en la región; mientras que son las ciudades de Asunción, Montevideo y Buenos Aires quienes reciben los lauros del poeta hacia el final de la obra:

⁵ La denominación espacial “América Argentina” no hace alusión al nombre de un estado nacional sino al étimo latino *argentum*, ‘plata’, sustantivo al que corresponde el adjetivo *argentinus*. Esto se corrobora en tanto la denominación equivalente es “América del Plata”.

Salud ciudades de la Plata dueñas,
la lira cesa ya del solitario,
más antes, al mirar vuestras enseñas
ondular, las saluda temerario [Tristany: 263].

De la misma manera, los ríos –el río Paraná y sus afluentes– connotan el espacio geográfico sin delimitar naciones y permiten ligar la escritura a la épica:

¡Oh río plateado y caudaloso
Que imperas en la América Argentina!
[...] Tú sabes que infelice cual Homero,
aunque no tan ilustre e inspirado,
tus costas recorrí como viajero
estudiando tu historia del pasado [51].

Sin embargo, desde el contexto de producción del poema es posible encontrar un fundamento a esta ausencia de referencias a los estados nacionales y sus territorios específicos, tanto como a la elección del momento previo a las independencias en que se detiene la narración. Recordemos que *La Argentiada* se publica pocos años después de la finalización del bloqueo anglo-francés al Río de la Plata. Durante el mismo, las escuadras británica y francesa impidieron el comercio en casi todos los puertos de la Confederación Argentina y la República Oriental del Uruguay. La gravedad de esta situación para los jóvenes estados americanos del Plata en su conjunto no parece haber sido ajena a las preocupaciones de Tristany: en su obra, poética y política dan respuesta a la coyuntura –de manera tácita– ligando estrechamente las figuras de Colón y Hernandarias. Si desde lo poético el descubrimiento del espacio rioplatense es propiciado por Colón,

pues Eolo impulsó sus carabelas abriendo el camino de Solís hacia el Río de la Plata [26]; desde lo político, quien continúe y fortalezca la labor colombina será Hernandarias, español americano que se dirige en el poema a la América Argentina diciendo: “No luches más en lucha fratricida... [...] / paz y unión griten tus soberbios ríos” [208]. Hernandarias, además y fundamentalmente, advierte sobre el fin de la colonia y el inicio de la “aduldez”, que hará necesario en el futuro una nueva organización político-social que articule pactos sobre desavenencias en pos de enfrentar al enemigo externo:

Ya tu infancia pasó, serás perdida,
si te halla el codicioso en desvaríos,
pues entonces la amada del ibero
será esclava de un pérfido extranjero [208].

Bibliografía

BRUNKE, DIRK; FRIEDLEIN, ROGER, eds. *El yo en la epopeya: Nuevos espacios de subjetividad en la poesía épica ibérica y latinoamericana del siglo XIX*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2022.

TRISTANY, MANUEL ROGELIO. *La Argentiada: Poema histórico-descriptivo escrito en variedad de metros por un solitario de América*. Buenos Aires: Establecimiento Tipográfico Roma, 1902.

VILLALBA DE LA GÜIDA, ISRAEL. “Virgilio y la épica española del XIX: El Colón de Ramón de Campoamor y sus dependencias virgilianas”. *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Latinos*, 26, 1, 2006: 147-72.

**INNOVACIONES
PEDAGÓGICAS**



Algunas cuestiones acerca de la didáctica de la historia literaria argentina

Some Questions About the Didactics of Argentine Literary History

Hebe Beatriz Molina

Universidad Nacional de Cuyo
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
hebemol@ffyl.uncu.edu.ar

Resumen

A partir de la pregunta por cómo desarrollar un programa más eficaz [Murillo T., Martínez G. y Hernández C.], proponemos reflexionar sobre tres cuestiones interrelacionadas, que complejizan las prácticas pedagógicas de Literatura Argentina del siglo XIX: A) La cuestión primordial de la didáctica, es decir, del sentido pedagógico de las clases de Literatura, para el desarrollo de la capacidad de la imaginación recreadora y de la lectura empática. B) La cuestión de la historia literaria: por una parte, la importancia de la actualización del “sentido del pasado” [Colomer] en los alumnos de las nuevas generaciones; por otra, la textualización del pasado y la configuración del texto por el *momento situado* de la producción literaria, en relación con la poética histórica; en particular, de los “textos literarios con historia”. C) La cuestión de la relación entre literatura e identidad nacional: los límites impuestos por el canon oficial debido a la tradición de asociar literatura argentina con literatura nacional; relevancia y pervivencia del programa literario fundacional de la literatura argentina.

PALABRAS CLAVE: didáctica de la historia literaria, textos literarios con historia, poética histórica, literatura argentina.

Abstract

Based on the question of how to develop a more effective program [Murillo T., Martínez G. & Hernández C.], we propose to reflect on three interrelated issues that complicate the pedagogical practices of nineteenth-century Argentine

Literature: A) The primary question of didactics, that is, the pedagogical sense of Literature classes, for the development of the capacity for recreative imagination and empathic reading. B) The question of literary history: on the one hand, the importance of updating the "sense of the past" [Colomer] in the students of the new generations; on the other, the textualization of the past and the configuration of the text by the *situated moment* of literary production, in relation to historical poetics; in particular, of "literary texts with history". C) The question of the relationship between literature and national identity: the limits imposed by the official canon due to the tradition of associating Argentine literature with national literature; relevance and survival of the Foundational Literary Program of Argentine Literature.

KEYWORDS: Didactics of literary history, Literary texts with history, historical poetics, argentine literature.

En el XXI Congreso Nacional de las Literaturas de la Argentina, que se realizó en San Salvador de Jujuy en 2022, con María Lorena De Gaspari y Gislina Rivas empezamos a bosquejar algunas preguntas para reflexionar sobre la didáctica de la historia literaria en estos tiempos de alumnos preocupados por el presente fugaz y, a lo sumo, el futuro previsto desde los sueños personales y desde la ciencia-ficción y sus derivados más recientes. ¿Cómo miran el pasado? ¿Cómo interesarlos, por ejemplo, en la literatura argentina del siglo XIX?

La pregunta no es nueva. Entre muchos otros, Teresa Colomer, ya en 2010, opinaba que había que retomar "el debate sobre la enseñanza de la historia": "la mutilación del contexto histórico lleva a convertir el texto en una rareza ahistórica, a juzgarlo desde los valores actuales y a mantener a los estudiantes en una falta total de *sentido del pasado*" [s. p.].

En esta ocasión, mi punto de partida será este consejo de un *colega*:

La regla mas segura i jeneral qe debe seguir aqel qe pretende enseñar es- “partir de lo conocido a lo desconocido, por medio de una escala progresiva de deducciones.” Nada de aquello qe no se sabe se puede llegar a comprender si no se encuentra un modo de patentizar su relacion con algo de lo qe sabe [...]. Así pues, mal podrá llegar a imprimir en la intelijencia de los jóvenes idea ni conocimiento alguno, si el qe les enseña no contrae todos sus cuidados a escoger, como punto de partida, un echo perfectamente claro para sus alumnos, perfectamente conocido, i qe al mismo tiempo tenga relaciones inmediatas i seguras con todo aquello qe se pretende enseñar [...] [López: iv].

Seguramente llama más la atención la extraña grafía que las ideas con aire de constructivismo. El fragmento está tomado del *Curso de Bellas Letras*, manual de retórica y poética que Vicente Fidel López publica en 1845, con la “ortografía moderna o americana”, que infructuosamente las autoridades educativas chilenas intentaron imponer.

Cuando se leen algunos fragmentos de textos antiguos sin conocerse la fuente y la data, pueden parecer actuales. Enunciados de este tipo hay muchos en la literatura argentina, desde aquel ruego del romance de Luis de Miranda: “Múdenos tan triste suerte / dando Dios un buen marido, / sabio, fuerte y atrevido, / a la Viuda” [Curia: 75]. Con estas frases podemos abrir motivadores e interminables debates sobre la tensión entre cambio y

permanencia, tensión que constituye uno de los ejes más didácticos para encarar el estudio de la historia literaria.

¿Qué es la historia sino un mirar hacia el pasado en busca de líneas de conectividad con el presente? La pregunta nos orienta hacia la transmisión, concepto pariente pero no sinónimo de 'legado'; y que implica, al mismo tiempo, preguntarnos si es eficaz pedagógicamente hablando el establecer vínculos del pasado con el presente. El psicoanalista Jacques Hassoun nos ayuda con su teoría reparadora de la transmisión: “[...] somos diferentes de quienes nos precedieron y [...] nuestros descendientes es probable que sigan un camino sensiblemente diferente del nuestro... Y sin embargo... es allí, en esta serie de diferencias, en donde inscribimos aquello que transmitiremos” [70].

Más adelante, aclara que, aunque “cada uno de nosotros está *inconscientemente* confrontado –sin saberlo– [...] con la tendencia a repetir” [73], hay “otra forma de la repetición, fecunda, que es parte de lo que llamamos cultura [...]”. Y agrega:

[...] esta persistencia de los hechos de cultura que proceden del lazo social nos inscribe en una continuidad y nos asegura en cierto modo que no estamos en cada generación confrontados a algo nuevo sin ningún nexo con lo que nos precede. Puesto que es a la luz de lo antiguo que podemos reconocer y afrontar la discontinuidad [74; *negritas y bastardillas en el original*].

Somos, pues, continuidad del cambio permanente.

En nuestro campo del conocimiento, ¿qué cambia? Todo (casi todo) ¿Qué permanece? Permanece que “la comunicación es la actividad que distingue a los sistemas sociales”, según demuestra Manuel Maldonado Alemán [19]. En la comunicación literaria, interesan no solo el autor, el lector y el mensaje que los acerca, sino también los códigos, los sobrentendidos, los conocimientos y las ignorancias mutuas; en síntesis: el qué, el cómo, el por qué y el para qué de la comunicación literaria. Las dos primeras preguntas (el qué, el cómo) nos conducen a la poética del autor, o sea, al conjunto de decisiones que toma un escritor para configurar la obra que desea escribir [Głowiński]. Las preguntas por la fundamentación y la justificación apuntan al entorno, al con-texto, al conjunto interactivo de repertorio, academia y mercado, según la Teoría de los Polisistemas. En definitiva, al sistema en el que el texto literario se integra y en el que funciona como componente y como expresión. Precisamente por ser el texto literario la expresión singular de un macrosistema (además de ser un microsistema en sí mismo), el entorno o contexto no es un *afuera*, sino que atraviesa el entramado textual.

El mismo López, escritor y docente, que funda un liceo con Sarmiento y llega a ser rector de la Universidad de Buenos Aires, no solo establece relaciones sistémicas de la literatura con la filosofía, la religión y la historia, sino también con los repertorios, si bien él los denomina “modelos”: “cada época reconoce sus modelos especiales, cree en ellos i los imita; porque en el fondo son trabajos qe la representan, trabajos qe nacen de su espíritu mismo i de sus condiciones presentes” [vii].

El pasado se textualiza. Cada *momento situado* define sus textos. Por eso, para que los alumnos entiendan un “texto con historia” se requiere el ejercicio de la imaginación recreadora, la capacidad de imaginar personajes, ámbitos y escenas distintos del presente. Ponerse en el lugar de los otros, *actuarlos, sentirlos*. La empatía produce una *suspensión del tiempo*: las escenas no son pasado, son el presente mismo. Y esta representación ayuda a comprender que *somos hoy el futuro que el pasado soñó*. La continuidad del cambio permanente. De este modo, la historia literaria no se confunde con un *regreso a la semilla*, ni se constituye en *maestra de la vida*.

Solemos reducir la historia a la narración de hitos, como si ciertos sucesos hubiesen sido auténticas revoluciones, cuando lo concreto es que el movimiento histórico se produce por evolución más que por cambios abruptos. En verdad, lo que hacemos son cortes sincrónicos en la compleja diacronía del sistema literario, en interacción con los otros sistemas sociales.

Maldonado Alemán analiza las causas de los cambios intra, extra e intersistémicos. Entre ellas destaco una, que puede interesar a los alumnos: “la necesidad de innovación con la que los escritores intentan incrementar el potencial artístico de sus creaciones, a fin de atraer la atención y conseguir la aceptación de los receptores” [30]. Esta verdad de Perogrullo, a veces, se nos queda en el tintero (por usar una metáfora decimonónica): la especificidad del texto literario, como sistema autopoietico. El componente que –me parece– puede resultar un contenido didácticamente eficaz es

la forma, ese conjunto interactivo de modalidad genérica, estructura, recursos, tonos, estilos, lenguajes¹.

Hayden White, en “El problema del cambio en la historia literaria”, precisa la función del historiador literario:

[...] si es un verdadero historiador y no mero anticuario o cronista de acontecimientos discretos, debe ocuparse no solo de las obras literarias sino de clases enteras de obras literarias; y lo que es más importante aún, debe ocuparse no solamente de la forma final que han adoptado esas obras en la historia sino también del *proceso* por el cual llegaron a tener determinadas formas y determinadas relaciones con otras formas en distintas épocas o períodos [294].

De inmediato agrega: “El cambio implica una causa”: “*cómo* ocurrió este cambio y *por qué* ocurrió de la manera en que lo hizo” [295].

Los cambios de las formas revelan la evolución y los movimientos de las ideas. Estoy convencida de que es muy importante entender la poética histórica que sustenta cada texto literario como punto de partida para estrategias didácticas más eficientes [Murillo, Martínez y Hernández]; por ejemplo, para organizar comparaciones y juegos con formas actuales, más

¹ “Luhmann concibe los sistemas como entidades autopoieticas que tienen la capacidad de establecer relaciones consigo mismo y de diferenciar esas relaciones de las que establecen con su medio (Luhmann 1991: 31). Por sistema autopoietico se entiende un sistema autónomo y estructuralmente determinado, organizado de forma autoprodutora, autorreguladora y autorreferencial” [Maldonado Alemán: 19].

próximas al alumno que los contenidos político-socio-literarios del siglo XIX explicados solo desde la narración histórica.

En cuanto a la historia literaria argentina, enfrentamos un condicionante: los documentos curriculares nacionales y provinciales incluyen la obligación de relacionar la literatura con la identidad argentina², aun cuando se evita el enfoque historicista. Los estudios críticos más recientes, basados generalmente en la sociología de la literatura, tienden a cuestionar esta relación de una literatura “nacional” con la identidad de un pueblo.

Sin embargo, esta relación puede problematizarse productivamente si tenemos en cuenta una perspectiva que reemplace identidad=igualdad (como uniformidad), por identidad=afinidad de grupo, que convive con otros grupos. En palabras de Herminio Núñez Villavicencio:

La identidad se funda en una cualidad o conjunto de cualidades en las que una persona se ve íntimamente conectada a otras, con las que forma un grupo. [...] [Pero] no es posible hablar de la identidad de algo sin simultáneamente incluir la diferencia de ese algo con respecto a otro. [...] Así, con la diferencia, entramos al mundo de la diversidad [...] [183-5].

² Por ejemplo, en el diseño de la asignatura Lengua y Literatura, de 5° año, orientación Ciencias Sociales, sobre el eje: Lectura y escritura de textos literarios, se propone el siguiente contenido específico: “Identificación y sistematización de las ideas que permitan visualizar la conformación de la identidad argentina y regional en las obras literarias propuestas” [Gobierno de Mendoza: 53].

Luego aclara que se puede “hablar de diferencias dentro de una misma cultura y dentro de una misma región cultural. La diferencia también opera entre individuos que integran una comunidad y que no necesariamente asumen los valores culturales de la manera idéntica” [188].

Concordando de alguna manera con este enfoque de Núñez Villavicencio, las neurociencias advierten que el ser humano necesita sentirse parte de un grupo, necesita identificarse con un ámbito organizado. Entonces puede hablarse de identidad, pero sin ideologizar su contenido. Aunque la web, las redes sociales y los más modernos dispositivos facilitan la universalización de las relaciones humanas, prestar atención al concepto de *lo nuestro* no es un despropósito pedagógico.

Identificar lo nuestro y, al mismo tiempo, descubrir las diferencias y la discontinuidad puede considerarse, entonces, como un enfoque pedagógico productivo, ya que, por una parte, cuestiona la asociación unívoca y falsamente atemporal entre literatura e identidad nacional; y, por otra, abre puertas a debates en torno a la tensión cambio/permanencia: ¿la literatura argentina expresa una única identidad, varias identidades, lo idéntico y lo diverso, solo la diversidad?, ¿hay permanencias en la historia literaria o solo hay cambio permanente? ¿Hay una sola literatura argentina o hay muchas literaturas micro e intersistémicas? Cuanto menos tajantes sean las respuestas a estos cuestionamientos, mayor aprendizaje habrá.

Recordemos que la asociación entre literatura argentina y literatura nacional nace con los esbozos teóricos de Esteban Echeverría. Por eso, en la historia literaria del siglo XIX, el corte

sincrónico más recurrente, más significativo y, al parecer, inevitable es el del período 1837-1852 no solo porque en él emergen autores políticamente activos y se producen obras trascendentes, sino también porque se configura una teoría literaria original, aun cuando se alimenta del movimiento romántico europeo.

El programa de la Nueva Generación propone configurar una literatura no solo nacional, representativa, sino también socialista y progresista, que cumpla una misión patriótica. Incentivan, pues, la escritura como instrumento eficaz de acción y transformación mediante una *poética de la persuasión*, o sea, que debe *convencer conmoviendo*: convencer a los argentinos de construir una sociedad libre y civilizada (socializada), mediante razones que interesen la inteligencia y la memoria; mediante efectos de estilo que activen la sensibilidad y la voluntad, y mediante la presentación de nuevos modelos que enseñen a defender la libertad y la democracia con convicción y con pasión [Molina]. En síntesis, una literatura formativa, casi una didáctica.

Este programa parece incidir todavía hoy pues el canon universitario suele comprender solo textos que responden a esa finalidad nacional, socialista y progresista, y se dejan de lado textos sobre temáticas amorosas o consideradas *individualistas*. No voy a profundizar sobre esta cuestión porque ya lo hicimos con Andrea Bocco y Sergio Pastormerlo en el número 12 de la revista *El Matadero*, nombre muy a cuento.

Concluyo con las opiniones finales del maestro López, que seguramente compartiremos todos: “Mi convicción es de que solamente aquel que tiene ideas elevadas i bellas, tiene palabras profundas i hermosas; mi convicción es de que solamente aquel que sabe

pensar, sabe ablar i sabe escribir” [x-xi]. Regla dorada de la Educación, de ahora y de cualquier tiempo.

Bibliografía

COLOMER, TERESA. “La didáctica de la literatura: temas y líneas de investigación e innovación”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. En línea: <[www.cervantesvirtual.com/...](http://www.cervantesvirtual.com/)>. Digitalizado desde: Lomas, Carlos, coord. *La educación lingüística y literatura en la enseñanza secundaria*. Barcelona: ICE Universitat de Barcelona-Horsori, 1996: 123-42.

CURIA, BEATRIZ. *Múdenos tan triste suerte: Sobre el “Romance” de Luis de Miranda*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras- CADEI, 1987.

EL MATADERO, 12, Instituto de Literatura Argentina, Universidad de Buenos Aires, 2018.

HASSOUN, JACQUES. *Los contrabandistas de la memoria*. Trad. Silvia Fendrik. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1996.

GOBIERNO DE MENDOZA, Dirección General de Escuelas. Diseño curricular provincial; Educación secundaria orientada: Bachiller en Ciencias Sociales y Humanidades. Mendoza, 2015.

GŁOWIŃSKI, MICHAŁ. “Theoretical Foundations of Historical Poetics”. Trad. al inglés B. Braunrot. *New Literary History*, 7, 2, winter 1976: 237-45.

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

MALDONADO ALEMÁN, MANUEL. “La historiografía literaria: Una aproximación sistémica”. *Revista de Filología Alemana*, 14, 2006: 9-40.

MOLINA, HEBE BEATRIZ. *La teoría literaria de la Generación de 1837: Una poética de la persuasión*. Mendoza: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2021. En línea: <bdigital.uncu.edu.ar/16620>

MURILLO TORRECILLA, F. JAVIER; MARTÍNEZ GARRIDO, CYNTHIA A.; HERNÁNDEZ CASTILLA, REYES. “Decálogo para una enseñanza eficaz”. *REICE: Revista Iberoamericana sobre Calidad, Eficacia y Cambio en Educación*, 9, 1, 2011: 6-27. Disponible en <www.redalyc.org/articulo.oa?id=55118790002>

NÚÑEZ VILLAVICENCIO, HERMINIO. "Sobre el concepto de identidad latinoamericana". *Cuadernos Americanos*, nueva época, XXII, 124, abr.-jun. 2008: 181-99.

TEORÍA de los polisistemas. Estudio introductorio, compilación y bibliografía de Montserrat Iglesias Santos. Madrid: Arco/Libros, 1999.

WHITE, HAYDEN. *La ficción de la narrativa: Ensayos sobre historia, literatura y teoría; 1957-2007*. Trad. María Julia De Ruschi. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.

De la pampa a las islas Malvinas: Puertas de entrada a otras configuraciones del territorio y de la Nación durante el siglo XIX

From the Pampas to the Malvinas Islands:
Gateways to Other Configurations of the Territory and the Nation
during the Nineteenth Century

Sabrina Rezzónico

Universidad Nacional de Córdoba
rezzonicosabrina@gmail.com

Resumen

La siguiente propuesta de Lengua y Literatura para 6° año de la escuela secundaria busca actualizar lecturas en torno de la *causa* y la *cuestión* Malvinas y problematizar la matriz de conquista y explotación colonial del territorio argentino descentrándola del espacio pampeano. El reclamo vigente por la soberanía argentina sobre las islas Malvinas y otros archipiélagos del Atlántico Sur en el siglo XIX lleva a reconocer a sujetos que convivieron en ese paisaje estepario y marítimo, y entablaron relaciones diferentes a las que los textos canónicos presentan acerca del *desierto*. Así, se propone leer y analizar fragmentos del diario de viaje de E. Vernet y de C. Darwin, artículos periodísticos de J. Hernández de 1869, entre otras fuentes que los grupos de estudiantes explorarán con orientaciones, y escribir un prólogo a una antología, entradas de un diario de viaje apócrifo y episodios narrativos que visibilicen esa pluralidad de voces y debatan las configuraciones de la Nación, con foco en los territorios y sujetos, que predominan en el estudio de la literatura decimonónica en la escuela secundaria.

PALABRAS CLAVE: didáctica de la literatura, escuela secundaria, islas Malvinas, Nación, territorio.

Abstract

The following proposal of Language and Literature for the 6th year of secondary school seeks to update readings around the *cause* and the Malvinas question and to problematize the matrix of conquest and colonial exploitation of the Argentine territory, decentering it from the Pampean space. The current claim to Argentine sovereignty over the Malvinas Islands and other archipelagos of the South Atlantic in the nineteenth century leads to the recognition of subjects who lived together in that steppe and maritime landscape, and established relationships different from those that the canonical texts present about the *desert*. Thus, it is proposed to read and analyze fragments of the travel diary of E. Vernet and C. Darwin, journalistic articles by J. Hernández from 1869, among other sources that the groups of students will explore with orientations, and to write a prologue to an anthology, entries from an apocryphal travel diary and narrative episodes that make visible this plurality of voices and debate the configurations of the Nation, with a focus on territories and subjects, which predominate in the study of nineteenth-century literature in secondary school.

KEYWORDS: didactics of literature, secondary school, Falkland Islands, Nation, territory.

*“Los pueblos necesitan del territorio con que han nacido
a la vida política (...).*

*Absorberle un pedazo (...) es arrebatarle un derecho,
y esa injusticia envuelve un doble atentado,
porque no sólo es el despojo de una propiedad,
sino que es también la amenaza de una nueva
usurpación”.*

José Hernández

Un modo posible de resignificar el pasado supone tender puentes entre las problemáticas sociales y culturales actuales, y sus “orígenes” mediante la recuperación de los contextos en que determinados discursos emergen, y –latentes– perviven y se activan en el presente. Por un lado, la *causa* y la *cuestión* Malvinas han sido

actualizadas en la escuela secundaria por múltiples razones, entre ellas, las leyes N° 26651/2010 y 27757/2020, que sancionan el uso del mapa bicontinental de la República Argentina, no suficientemente difundido; asimismo, en los últimos 20 años se ha producido gran cantidad de bibliografía didáctica y textos literarios, difícilmente procesados e incluidos en los programas de Lengua y Literatura [Adamoli; Flachslund]. Por otro, la conmemoración de 40 años de democracia ininterrumpida en Argentina en 2023 es una ocasión propicia para un trabajo interdisciplinario sobre los acontecimientos históricos previos a su recuperación, signados por el terrorismo de Estado (1976-1983) y, en particular, la guerra de Malvinas (1982). Estos no son los únicos discursos a analizar y reconstruir, pero plantean un marco significativo para poder abordar otros y promover la visibilización de alteridades configuradas en el siglo XIX.

Esta propuesta de Lengua y Literatura, pensada para 6° año¹, busca problematizar la matriz de conquista y explotación

¹ El motivo principal es porque 6° año prevé centrarse en literaturas de Argentina; sin embargo, en 5° año podría abordarse en el marco de la literatura latinoamericana. En el ámbito de Literatura, los contenidos y aprendizajes previstos implican, en la lectura, la escucha atenta e interpretación de textos literarios de Argentina de distintos géneros de diversas épocas y autores, y la construcción de relaciones temáticas, simbólicas y estilísticas entre la producción literaria argentina, otras artes y otros discursos (histórico, político, etc.); en la escritura, la producción de textos literarios desde consignas de invención y experimentación (prólogos y capítulos apócrifos, diarios de personajes, poemas, episodios narrativos, diálogos y monólogos teatrales, otros). En el ámbito de estudio, se prevé una lectura de textos argumentativos con diferentes tesis en relación con un mismo tema o problemática, en medios impresos y digitales. Finalmente, en el ámbito de participación ciudadana, se apunta a escuchar críticamente textos referidos a temas controversiales de interés general de diversas fuentes, seleccionar material (discursos de C. Fernández, H. Timerman, J. Taiana, B. Johnson) y escribir según los géneros, perfiles de audiencia, contextos y condiciones de difusión [Ministerio de Educación de la Provincia de Córdoba].

colonial del territorio argentino descentrándola del espacio pampeano. Para ello, realizamos dos recortes –uno temporal, otro, de los textos escritos y publicados– que no suelen abordarse en la literatura enseñada en la escuela secundaria: uno, aquel que marca los viajes de L. Vernet a Malvinas entre 1824 y 1829, hasta la expedición en carácter de Comandante Político y Militar de las Islas Malvinas y las Adyacentes al Cabo de Hornos, junto a M. Sáenz, su esposa, con quien tiene familia en dicho territorio; otro, el fortalecimiento por el reclamo de la soberanía en parte de J. Hernández, en 1869.

La vigencia del reclamo por la soberanía de las islas Malvinas y otros archipiélagos del Atlántico Sur en el siglo XIX lleva a reconocer a sujetos que habitaron ese paisaje estepario y marítimo, y entablaron otras relaciones entre sí, diferentes a las que los textos canónicos suelen presentar en relación con el *desierto*, ya sea como *las pampas* y/o asociados a lo inhóspito. Así, de la convivencia conflictiva en esas fronteras porosas, emergen otras configuraciones sociales entre la cacica tehuelche María, L. y E. Vernet, M. Sáenz, el gaucho A. Rivero, paisanos, afroamericanos, ingleses y otros extranjeros, entre otras figuras, que replican e interpelan los discursos sobre las alteridades allí situadas.

Para abordar la problemática de la soberanía territorial, se propone la focalización en los múltiples discursos –político, económico, social– que lo construyen a través de una antología compuesta por fragmentos del diario de viaje de E. Vernet² y de C.

² Múltiples entradas son significativas para reconocer la configuración social de distintos grupos: gauchos, negros, indios, criollos, colonos, extranjeros. Además de la mención

Darwin³, artículos periodísticos “Carta interesante: Relación de un viaje a las Islas Malvinas” y “Las Islas Malvinas: Cuestiones graves” de J. Hernández, publicados en noviembre de 1869 en el diario *El Río de La Plata*, y otras fuentes⁴ que los grupos de estudiantes explorarán y analizarán con orientaciones. Ellas tenderán, en los diarios, a analizar la descripción como una operación subjetiva e histórica sobre los paisajes (territorios) y sujetos (incluso, generando una apertura con la fauna y flora), condicionada por modelos preexistentes a lo efectivamente observado, y atravesado y tensionado por el binomio barbarie y civilización; se abordará la descripción, en definitiva, como *valoración* –a través de matices y subjetivemas– que modeliza lo registrado y la actitud hacia este, y supone diferencias según el territorio sea solo observado, “desde

repetitiva del estado del clima, las actividades diarias (pesqueras y rurales, vinculadas a la supervivencia económica y al comercio, y la construcción de poblados) y la división “racial” de tareas, allí se leen los movimientos en el puerto y la camaradería, la gestión de las relaciones sociales (casamientos entre negros, afrentas, entierros, bailes de “blancos y negros”) y el festejo de las fechas patrias (25 de Mayo y 9 de Julio), entre otras cuestiones, lo que da cuenta de cierta estabilidad política y de una economía próspera que auguraba crecimiento para sus pobladores hasta la invasión inglesa, así como el contraste con la mirada de Darwin.

³ Fragmentos de capítulos (del VIII al XI) del *Diario de un naturalista alrededor del mundo* (1939), de C. Darwin, escrito entre 1831 y 1835; por ejemplo, el del 26 de noviembre, cuando describe al gaucho o campesino jinete, como superiores a los residentes en las ciudades por corteses y hospitalarios, aunque cuchilleros y delincuentes; el de 23 de diciembre, que describe fauna y flora patagónicas (y el saqueo de un tumba india); o el del 9 de enero como disparador: “Es imposible reflexionar sobre el cambio que se ha realizado en el continente americano sin sentir el más profundo asombro. En remotas épocas, América debe de haber sido un hervidero de grandes monstruos; ahora no hallamos más que pigmeos” [Darwin: I, 247]; cuando en abril, se dirige hacia *terra incognita*, a las islas “Falkland” y su relato de la usurpación [I, 268]. El capítulo X aborda Tierra del Fuego y representaciones del y prácticas hacia el indio (secuestro de “espécimen” como lenguaraz, miseria, antropofagia), entre otros episodios.

⁴ Por ejemplo, Caso Rosendi; o Leguizamón Pondal, “Capítulo III” [47-67].

fuera” –modulación que advertimos al incluir fragmentos del *Diario de Darwin*–, o sea una experiencia vital –como habitante, por ejemplo E. Vernet–. En los artículos, esa descripción estará matizada por la argumentación de Hernández, cuyo reclamo puede ser puesto en diálogo con los discursos políticos y diplomáticos brindados por nuestro país en diversos órganos internacionales más recientemente. Por su parte, en la historia de “María la Grande”, deberemos recurrir a fragmentos de historia oral e investigaciones recientes que los recopilan [Buscaglia].

Luego de situar al grupo-clase en torno de la composición social y reflexionar sobre las representaciones de la Nación desde la región pampeana, se buscará visibilizar sujetos y paisajes para ponerlos en tensión –mediante la comparación– con los patagónicos. Tras leer los textos e identificar los diversos géneros (diario/relatos de viaje, artículos periodísticos, cartas, otros), se propone un trabajo planificado de lectura grupal; debate y exposición en plenario sobre los textos leídos y las fuentes exploradas, y elaboración de preguntas y conclusiones parciales; escritura colaborativa grupal en el que redactarán: un prólogo a una nueva antología (en función de las fuentes y la actualización del reclamo por la soberanía); entradas de un diario de viaje apócrifo (por ejemplo, el de algún gaucho o mulata); episodios narrativos que visibilicen esa pluralidad de voces y problematicen las configuraciones de la Nación con foco en los territorios y sujetos, que predominan en el estudio de la literatura decimonónica en la escuela secundaria.

Bibliografía

ADAMOLI, MARÍA CECILIA. *Malvinas para todos: Memoria, soberanía y democracia*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2013.

BUSCAGLIA, SILVANA. “El origen de la cacica María y su familia: Una aproximación genealógica (Patagonia, siglos XVIII-XIX)”. *Corpus*, 9, 1, ene.-jun. 2019. En línea: <http://journals.openedition.org/corpusarchivos/2915>.

CASO ROSENDI, GUSTAVO. *Soldados*. Buenos Aires: Ministerio de Educación, 2009.

DARWIN, CHARLES. *Diario de un naturalista alrededor del mundo*. Madrid: Espasa Calpe, 1939.

FLACHSLAND, CECILIA. *Pensar Malvinas: Una selección de fuentes documentales, testimoniales, ficcionales y fotográficas para trabajar en el aula*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014.

GUTIÉRREZ, SILVINA. *Así se construyó Malvinas: El diario de Emilio Vernet (Puerto de la Soledad, 1828-1831)*. Buenos Aires: Archivo General de la Nación - Ministerio del Interior, 2022.

HERNÁNDEZ, JOSÉ. *Las Islas Malvinas*. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

LEGUIZAMÓN PONDAL, MARTINIANO. *Toponimia criolla en las islas Malvinas*. Buenos Aires: Raigal, 1955.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN DE LA PROVINCIA DE CÓRDOBA. *Actualización curricular: Lengua y Literatura*. Gobierno de la Provincia de Córdoba, 2023.

Literatura argentina del siglo XIX mediada por tecnologías: el Aula Virtual como espacio de complementación didáctica

Argentine Literature of the 1th Century Mediated by Technologies: The Virtual Classroom as a Space for Didactic Complementation

Milagros Rojo Guñazú

Universidad Nacional del Nordeste
milagrosguinazu@gmail.com

Bruno A. Ragazzi

Universidad Nacional del Nordeste
baragazzi@gmail.com

Resumen

En el año 2017 la cátedra Literatura Argentina I (Letras, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Nordeste) inauguró la complementación didáctica Aula Virtual. A lo largo de los años, este espacio funcionó como un espacio de articulación de las clases presenciales. No obstante, en 2020, frente al contexto de la Pandemia y aislamiento por el COVID 19, este espacio adquirió un rol protagónico para la enseñanza de la literatura argentina del siglo XIX. En nuestra presentación en la Mesa redonda sobre prácticas innovadoras para el nivel superior universitarios, expondremos la actualización que supuso el Aula Virtual Moodle de la cátedra Literatura Argentina I en contexto de pandemia y el modo en el que la misma sigue actuando como intervención áulica tras el retorno a la presencialidad plena en 2022. Estos cambios supusieron la actualización de modalidades de acercarnos a los contenidos a través de videos de clases asincrónicas y sincrónicas, y foros de discusión, que supusieron para nosotros nuevas formas de mediación de la literatura argentina. Asimismo, nos permitió repensar la programación de la cátedra que se diseñó a partir de zonas temáticas que atravesaron el tiempo de

producción que ocupa la asignatura, fuera del tiempo cronológico con el que generalmente se abordan los contenidos. Por ello, consideramos que la implementación de estas nuevas tecnologías como dispositivos de enseñanza han permitido mediar saberes e intercambios interesantes con los estudiantes. El uso de los foros de discusión propicia un debate continuo entre alumnos / docentes lo que deviene en un mecanismo de reflexión original que enriquece el desarrollo teórico de la asignatura.

PALABRAS CLAVE: literatura argentina, virtualidad, foros, dispositivos de enseñanza.

Abstract

In 2017, the Argentine Literature I chair (Letters, Faculty of Humanities, UNNE) inaugurated the Virtual Classroom didactic complementation. Over the years, this space functioned as a space for articulation of in-person classes. However, in 2020, in the context of the Pandemic and isolation due to COVID 19, this space acquired a leading role in the teaching of 19th century Argentine literature. In our presentation of the Roundtable on innovative practices for higher-level universities, we will explain the update that the Moodle Virtual Classroom of the Argentine Literature I chair entailed in the context of the pandemic and the way in which it continues to act as a classroom intervention after the return to full presence in 2022. These changes meant updating the modalities of approaching the content through videos of asynchronous and synchronous classes, and discussion forums, which meant for us new forms of mediation of Argentine Literature. Likewise, it allowed us to rethink the programming of the chair, which was designed based on thematic that crossed the production time that the subject occupies, outside the chronological time with that the implementation of these new technologies as teaching devices has allowed us to mediate knowledge and interesting exchanges with students. The use of discussion forums encourages continuous debate between students/teachers, which becomes an original reflection mechanism that enriches the theoretical development of the subject.

KEYWORDS: Argentine literature, virtuality, forums, teaching devices.

El año 2020 supuso un replanteamiento de las formas de abordar la literatura, y de los vínculos que establecemos con lxs alumnxs. El

decreto del aislamiento social preventivo obligatorio por la expansión global del COVID-19 nos invitó a reformular y a repensar los espacios desde los que se enseña literatura en la universidad, y en otros ámbitos educativos. Ante este contexto de impresibilidad y de sorpresa social colectiva, y de alguna desazón por las muertes que se anunciaban en los medios diariamente, se reorganizaron institucionalmente los espacios de enseñanza y aprendizaje.

Esta reorganización supuso: el repensar de las dinámicas de clase, ya por fuera de la presencialidad, y las clases magistrales, que tienen una fuerte impronta en estos espacios de formación académica; el establecimiento de otras zonas de contacto con lxs alumnxs, así como el buscar otras estrategias de modalidades de enseñanza, que les permitan a lxs estudiantes replicar las áreas de construcción de conocimiento que se dan en las interacciones en el aula presencial. Asimismo, diversas maneras de abordar los contenidos teóricos que se proponen en la asignatura.

De este modo, el proceso de enseñanza-aprendizaje mutó, abruptamente, y fue posicionando a todos sus actores en espacios nuevos –o no tan nuevos– y en modalidades de intercambio poco frecuentadas.

Si bien la cátedra Literatura Argentina I en la Facultad de Humanidades (UNNE) venía empleando como complementación didáctica el Aula Virtual que la Institución provee a través de UNNE VIRTUAL, siempre había sido un espacio de *complementación a la presencialidad*. Ahora se transformaba en protagonista y eje de nuestra labor docente.

Es así como este espacio adquirió predominio en los años de cursado 2020 y 2021 mediante modalidades y recursos que generalmente no estaban reservados a los espacios de enseñanza de la lengua y la literatura, sino a otras que tradicionalmente estaban más ligadas a la enseñanza a distancia.

Si bien se han aplicado diversas estrategias, como el uso de foros, las clases sincrónicas y asincrónicas complementarias, los resultados, en algunas ocasiones, distaban de los objetivos que nos habíamos planteado en las planificaciones. Estas situaciones, en algunos casos vistas como desafíos docentes, otras como desilusiones en cuanto a la recepción de la propuesta por parte de lxs cursantes, nos obligaron a –en medio de la cursada– replantear las maneras en las que desarrollábamos los contenidos de la asignatura. Desde nuestro punto de vista, esto puede deberse a que los modelos pedagógicos por los que estamos atravesados, más anclados en la presencialidad, que no contemplan una experiencia virtual permanente ni conocimiento de experiencias digitales de este orden.

Más allá de estas cuestiones que, seguramente, han atravesado en uno u otro grado a la mayoría de lxs docentes que vivieron estas situaciones, las experiencias de pandemia –desde la perspectiva en la que estamos poniendo la atención ahora– en la asignatura Literatura Argentina I, se han vinculado con pensar en las siguientes estrategias:

- **Actividades sincrónicas programadas:** se dieron lugar a través de plataformas como Meet y Zoom. Constituyeron un espacio de sociabilidad entre lxs alumnxs y lxs docentes, en las que se dictaban los

contenidos, generalmente con apoyaturas gráficas. La interacción entre lxs miembrxs de las reuniones era variable, y dependía del tema, y de cómo se abordaban los contenidos.

- **Actividades asincrónicas:** se pensaron en función de las variables económicas de lxs alumnx, pues no todxs tenían acceso a las clases sincrónicas, y a veces se encontraban en lugares retirados sin acceso a redes de internet. En este caso, se desplegaron dos estrategias: clases asincrónicas, que consistían en la grabación de videos con apoyaturas visuales a través de *Power point*, y explicación de lxs docentes. Por otra parte, se abrieron a través del aula virtual institucionalizada, UNNE Virtual, los foros en los que se desarrollaban explicaciones breves, basados en la lectura de la bibliografía específica de la programación, y el establecimiento de consignas que problematicen los contenidos.
- **Accesibilidad bibliográfica:** se digitalizó todo el material de la cátedra, dado que muchos espacios institucionales (como las bibliotecas de la Facultad) no permitían el retiro de materiales de lectura, ni podíamos realizar “préstamos” habituales docente/alumnx de ciertas lecturas. Esto garantizó la accesibilidad a materiales para lxs estudiantes.

Si bien este conjunto de estrategias garantizó el acceso a los contenidos y su eventual problematización para todxs lxs alumnx, los niveles de interacción fueron escasos, y no permitió al cuerpo docente la verificación de sus aprendizajes, como generalmente se lo hace en clases presenciales, a través del debate, la conversación, o el trabajo grupal, y posterior puesta en común,

estrategias que usualmente eran utilizadas por lxs miembros de la cátedra.

En el devenir del año de la Pandemia (2020), la implementación de estas estrategias, valoramos, fue rudimentaria. Fuimos aprendiendo día tras día, en muchos casos bajo el axioma “ensayo-error”. Y eso llevó a que, en el 2021, las estrategias estuvieran más pulidas y maximizáramos la dinámica de trabajo, por ejemplo: aprendimos a grabar clases asincrónicas sin límite de tiempo, lo que permitió hacer clases expositivo-explicativas con mejor desarrollo tanto teórico como práctico, en un solo video.

En relación con el uso de los foros de discusión consideramos fehacientemente que es un espacio que propicia un debate continuo entre alumnxs / docentes, lo que deviene en un mecanismo de reflexión original que enriquece el desarrollo teórico de la asignatura.

Estos espacios, que suponen la participación de diversos participantes, tuvieron como principal objetivo trasladar el *debate clase* a la virtualidad. Así, sobre la base del intercambio académico de opiniones y lecturas, se ofrecieron foros sobre temas puntuales de la programación, como ser: “Romanticismo”, “El género gauchesco”, “Naturalismo y nativismo” y “El Matadero y el drama de la frontera”. De este modo, a partir de una Guía de Lectura elaborada por el Prof. Ragazzi, se fue propiciando el debate, la lectura y la reflexión (analítica, teórica, tanto del corpus literario como del material crítico) de ciertos contenidos de la propuesta didáctica.

Si bien los foros funcionan en un espacio institucional –por ser las aulas virtuales extensiones aúlicas de las asignaturas– siempre se cuidó el tratamiento que a ese espacio se le asignó, siguiendo criterios de fidelidad del contenido, planteo argumental sólido y normas de escritura esperadas para el nivel de cursado de la materia (Literatura Argentina I forma parte del tercer nivel de la Carrera de Profesorado y Licenciatura en Letras, y es materia optativa de la Carrera de Profesorado y Licenciatura en Historia de la Facultad de Humanidades, UNNE). Es decir, lxs docentes de la asignatura no solamente funcionamos como administradores sino como moderadores.

En síntesis, el empleo de estos foros permitió el intercambio de opiniones, la adquisición de conocimiento sobre ciertos temas y también habilitó mecanismos de reflexión e indagación hacia la profundización de ciertas problemáticas eje del análisis propuesto por la materia.

Para concluir, creemos que, al pensar y concebir claramente que –a partir de la pandemia Covid 19– las modalidades de enseñanza-aprendizaje cambiaron ampliamente, ha sido un proceso de gran aprendizaje para lxs docentes de la asignatura. La enseñanza-aprendizaje de la literatura argentina del siglo XIX mediada por tecnologías, empleando al Aula Virtual como espacio de complementación didáctica, ha inaugurado modos del acceso a la información y de interacción con otrxs innovadoras.

Al margen del balance que se pudiera realizar en otras áreas, en la docencia, este acceso a las tecnologías, la formación docente en estas áreas disciplinares, y el camino de la hibridación que se suma en el 2022 tras el regreso a la presencialidad plena y

cuidada, aunque aún mediada por tecnologías, conjeturamos permite revisar modos de enseñar literatura en la universidad *aggiornándonos* a los tiempos que corren.

RESEÑAS



Reposicionamiento de Hudson mediante el monográfico *Allá lejos y aquí cerca*

Repositioning Hudson through the Monograph
Far away and nearby

María Amelia Arancet Ruda

Pontificia Universidad Católica Argentina
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
marancet@uca.edu.ar

Agustín Tamai

Pontificia Universidad Católica Argentina
agustintamai@uca.edu.ar

Resumen

En el monográfico de la revista *Letras* n° 87 (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina) *Hudson, allá lejos y aquí cerca* se reflexiona sobre esta figura multifacética que es William Henry Hudson (1841-1922), que necesariamente lleva a ver las paradojas y las polémicas, así como las insospechadas armonías, del sistema literario. Hablamos de "figura" porque especialmente en este caso vida y obra operan con fuerza y en áreas tan diversas como la ornitología y las literaturas desde, por ejemplo, la Argentina, Inglaterra, Japón y Uruguay. Los nueve trabajos incluidos, así como el prólogo y la particular reseña, ponen varios temas en cuestión. Entre ellos el siglo XIX reluce, pues claramente Hudson era decimonónico, aunque también está en consonancia con varias modalidades y problemáticas actuales. Brevemente los presentaremos.

PALABRAS CLAVE: Hudson, siglo XIX argentino, migrancia, ecocrítica, utopía, escrituras del yo, región, sentido de pertenencia.

Abstract

In the monograph Hudson, far away and nearby, Letras n° 87 (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina) we think over this multifaceted figure that is William Henry Hudson (1841-1922), which necessarily leads us to see the paradoxes and controversies, as well as the unexpected harmonies of the literary system. We speak of "figure" because especially in this case life and work operate strongly and in areas as diverse as ornithology and literature from, for example, Argentina, England, Japan and Uruguay. The nine works included, as well as the prologue and the particular book review, raise several issues. Among them, the 19th century shines, since Hudson was clearly a 19th century man, although it is also in line with several current modalities and problems. We will present them briefly.

KEYWORDS: Hudson, Argentine 19th century, migration, ecocriticism, utopia, self writings, region, sense of place.

Presentación

El número monográfico n° 87 de *Letras* es fruto del Simposio Internacional Allá Lejos y Acá Cerca, realizado por el CILA (Centro de Investigación en Literaturas de la Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Letras, Universidad Católica Argentina) del 19 al 21 de octubre de 2022 para conmemorar a Guillermo Enrique Hudson a cien años de su muerte. Durante esta reunión en línea escuchamos a diario exposiciones sobre la producción y la vida de Hudson, así como sobre muchas de sus proyecciones.

Destacamos dos características de este simposio: por un lado, su carácter internacional, reflejado en la diversidad de procedencias de sus expositores, que incluyen Inglaterra, los Estados Unidos, la Argentina, el Uruguay, Francia y Japón. Como

pudimos notar, esta diversidad no fue azarosa, sino que estaba íntimamente ligada con la vida nómada de Hudson y de su familia, con las regiones que abarcan sus escritos y con sus procesos de recepción y de edición.

Por otra parte, destacamos también la variedad de campos disciplinares que incluyó el simposio, consistente no solo en ponencias académicas de análisis literario, sino también en exposiciones sobre ornitología, sobre el Museo Histórico Provincial G.E. Hudson, sobre el proceso editorial de los libros hudsonianos y sobre las distintas asociaciones que se reúnen en su nombre. Sea por su naturaleza no exclusivamente académico-literaria, como porque algunos expositores ya habían comprometido sus trabajos para ser considerados en otras publicaciones, no todos los trabajos presentados en el Simposio aparecen reflejados en este número monográfico, aunque sí son mencionados en su prólogo.

¿Por qué Hudson?

William Henry Hudson (1841-1922), figura multifacética, necesariamente lleva a ver las paradojas y las polémicas, así como las insospechadas armonías, del sistema literario. Representa, entonces, uno de los casos conflictivos de nuestras literaturas argentinas; en primer lugar, porque escribe con intensa vivencia, fundamentalmente, sobre el ámbito argentino –sobre todo, pero no de manera excluyente; y, en particular, abundan detalles sobre su flora y su fauna–, pero en inglés. ¿A qué literatura pertenece? Las respuestas a esta pregunta han ido cambiando a lo largo del tiempo. Lo cierto es que su vida y obra problematizan la identidad y su pertenencia. Hudson es

decimonónico –nació en 1841–, aunque también está en consonancia con varias problemáticas del siglo XXI: 1) el problema ecológico; 2) la migrancia; 3) el vivir “entre lenguas”, afectos e imaginarios cruzados; 4) la necesidad de pensar, en principio, en dos regiones: región rioplatense –que incluye al Uruguay, en *La tierra purpúrea* (1892)– y región latinoamericana –*Mansiones verdes* (1904), en la selva tropical; 5) las escrituras del yo, ya que lo autobiográfico junto con la escritura naturalista son lo principal en su obra; 6) la vuelta a la utopía.

Brevemente, el contenido

El prólogo justifica por qué retomar a Hudson y esboza algunas líneas que podrían transitarse para su estudio. El trabajo de Kana Takaki (Waseda University, Japón) es el más inesperado; presenta la abundante recepción de Hudson en Japón, iniciada por vinculaciones familiares insospechadas, a través de una sobrina del escritor casada con el primer inmigrante japonés en la Argentina. El trabajo de Jason Wilson (London City College, Gran Bretaña) se ocupa también del íntimo conflicto de Hudson entre naciones, en este caso Gran Bretaña y EEUU, pues viviendo en Londres se destacaba su hablar como un *yankee*. El trabajo de Eva Lencina (Universidad Nacional de Córdoba; Conicet), aquí nuestra mayor especialista en Hudson, se detiene en la novela más extensa de Hudson, *Fan* (1892), supuestamente fracasada, y ofrece una rica contextualización conducente a una lectura que invita a ver *Fan* de una manera nueva. Hebe Molina (Uncuyo; Conicet), aquí nuestra especialista en siglo XIX argentino, elige la novela *Ralph Herne* (1874), que según el modelo romántico-realista trata la fiebre amarilla en Buenos Aires, como ninguna otra incluso en la

novelística escrita en castellano. Niall Binns (Universidad Complutense de Madrid), con su sensibilidad de poeta, recorre toda la obra de Hudson con una mirada más bien eco en busca de las muchas aventuras –también como género muy visitado en su época–, pero entre pájaros. Felipe Arocena (Universidad de la República, Uruguay) y Marisa Iriarte (Universidad Arturo Jauretche, provincia de Buenos Aires) destacan como “ecoheroína” a Rima, protagonista de *Mansiones Verdes* (1904), que llegó a lo masivo en los *comics* de los Superamigos como “the jungle girl”. Daniel Altamiranda (Universidad Católica Argentina, Buenos Aires) se detiene también en *Mansiones verdes*, especialmente poniéndola en relación con la película –afamada por su protagonista, Audrey Hepburn– de 1958 y desde la mirada de la literatura norteamericana. Jorge Bracamonte (Universidad Nacional de Córdoba; Conicet), aquí nuestro especialista en narrativa argentina de los siglos XX y XXI, observa la fructuosa relación entre Piglia y Hudson. María Amelia Arancet Ruda (Universidad Católica Argentina; Conicet), especialista en discurso poético argentino, propone la hipótesis de una región Hudson, con anclaje espacial, pero movida por una experiencia espiritualizada del entorno, en relación con la ecología profunda; y con proyecciones en obras del siglo XXI, de dos entrerrianos y una bonaerense. Por último, la reseña de Agustín Tamai (Universidad Católica Argentina) destaca la biografía de Hudson escrita por Jason Wilson en 2015 y traducida al castellano en 2022, que condensa problemáticas y dinámicas que pueden encontrarse a lo largo de este monográfico.

Bibliografía

ARANCET RUDA, MARÍA AMELIA; TAMAI, AGUSTÍN. eds. *Letras: Hudson, allá lejos y acá cerca*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 87, ene.-jun. 2023. Digitalizado en <https://erevistas.uca.edu.ar/index.php/LET/issue/view/498>.

Argirópolis, de Domingo F. Sarmiento: Primera edición crítica en inglés

Domingo F. Sarmiento's *Argirópolis*: First English Translation

Gustavo Fares

Lawrence University
faresg@lawrence.edu

Resumen

La presente participación en el coloquio propone presentar la primera edición en inglés de *Argirópolis* de Domingo F. Sarmiento. En su ensayo, Sarmiento contempla y reformula la idea de nación. En su caso, la nación era el antiguo Virreinato del Río de la Plata que se transformó en Confederación Argentina luego del movimiento independentista de 1810, Confederación cuyo territorio Sarmiento propuso ampliar, uniendo Argentina, Paraguay y Uruguay, para formar un nuevo Estado-nación, al que denominó alternativamente Estados Unidos de América del Sur o Estados Unidos del Río de la Plata, con capital en la isla Martín García. Presentada junto con una introducción crítica que sitúa el ensayo en sus contextos históricos y políticos, esta primera traducción al inglés permite ampliar la difusión de la obra sarmientina en comunidades de habla inglesa, así como explorar aspectos del pensamiento latinoamericano del siglo XIX relacionado con conceptos como el estado-nación, la soberanía, el progreso, el espacio y la modernidad. El libro apareció citado de la siguiente manera: Fares, Gustavo. *Domingo F. Sarmiento's Argirópolis: A Critical Translation*. New York: Palgrave, 2021. Print. ISBN: 978-3-030-62305-0. 139 pgs.¹

PALABRAS CLAVE: Sarmiento, Argentina, *Argirópolis*, nación, Río de la Plata.

¹ Enlace de la editorial: <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-030-62305-0>

Abstract

A The following pages present the first edition in English of Domingo F. Sarmiento's essay *Argirópolis*. In his essay, Sarmiento contemplates and reformulates the idea of nation. In his case, the nation was the former Viceroyalty of the Río de la Plata that became the Argentine Confederation after the independence movement of 1810, a Confederation whose territory Sarmiento proposed to expand, uniting Argentina, Paraguay and Uruguay, to form a new nation-state, which he alternatively called the United States of South America or the United States of the Río de la Plata, with its capital on Martín García Island. Presented together with a critical introduction that places the essay in its historical and political contexts, this first translation into English allows us to expand the dissemination of Sarmiento's work in English-speaking communities, and explore aspects of 19th century Latin American thought related to concepts such as the nation-state, sovereignty, progress, space and modernity. The book was published as follows: Fares, Gustavo. *Domingo F. Sarmiento's Argirópolis. A Critical Translation*. New York: Palgrave, 2021. Print. ISBN: 978-3-030-62305-0. 139 pgs.

KEYWORDS: Sarmiento, Argentina, *Argirópolis*, nation, Río de la Plata.

La presente participación en el coloquio presenta la primera edición en inglés de *Argirópolis*, de Domingo F. Sarmiento.

Sarmiento (1811-1888) escribió su ensayo *Argirópolis* en 1850 con la intención de presentar a Justo José de Urquiza (1801-1870), el caudillo del momento, una agenda programática a implementar una vez derrocado Juan Manuel de Rosas.

En su ensayo, Sarmiento contempla y reformula la idea de nación. En su caso, la nación era el antiguo Virreinato del Río de la Plata que se transformó en Confederación Argentina luego del movimiento independentista de 1810, Confederación cuyo territorio

Sarmiento propuso ampliar, uniendo Argentina, Paraguay y Uruguay, para formar un nuevo Estado-nación, al que denominó alternativamente Estados Unidos de América del Sur o Estados Unidos del Río de la Plata, con capital en la isla Martín García.

Argirópolis articula política, modernidad y formación de nación, haciendo del tratado de Sarmiento uno de los textos programáticos más relevantes de Argentina y América Latina, que además anticipa algunos aspectos del futuro del continente, como la formación del Mercosur (Mercado Común Sudamericano) en 1991.

Presentada junto con una introducción crítica que sitúa el ensayo en sus contextos históricos y políticos, esta primera traducción al inglés permite ampliar la difusión de la obra sarmientina y explorar aspectos del pensamiento latinoamericano del siglo XIX relacionados con conceptos como el estado-nación, la soberanía, el progreso, el espacio y la modernidad.

El texto utilizado para la traducción fue la reimpresión de 1896, que estandarizó la ortografía del original, eliminando la peculiar ortografía de Sarmiento. Excepto por esos cambios ortográficos, el texto sigue la primera edición en español de 1850. Esta traducción trata de lograr un equilibrio entre tres objetivos, a veces opuestos: presentar un texto en inglés legible, mantener algunas de las expresiones idiomáticas hispano-argentinas y

comunicar fielmente la atmósfera cultural de mediados del siglo XIX².

En algunos casos, para permitir una comprensión más clara de las ideas en inglés y aproximarse a la expresión estándar del inglés estadounidense, esas oraciones largas se dividieron en dos o tres más cortas. Se agregaron puntos, dos puntos, punto y coma, etc., para separar esas oraciones. El tiempo verbal fue un problema significativo, así como la elección de algunos términos que no tienen el mismo valor en inglés como en castellano, por ejemplo “seducir”, que Sarmiento emplea para expresar la habilidad de “persuadir”. En muy pocos casos, el texto se benefició al cambiar “hombre” o “hombres” por otros términos más inclusivos.

Bibliografía

FARES, GUSTAVO. *Domingo F. Sarmiento's Argirópolis: A Critical Translation*. New York: Palgrave, 2021.

² Por ejemplo, algunas frases en *Argirópolis* son largas y reproducen el estilo elegante de su autor. Traducir algunos de estos al inglés “como tal” los hizo parecer demasiado complejos y (a veces) demasiado forzados para una comprensión general del texto.

La cautiva y El matadero, de Esteban Echeverría: sobre la edición en la colección Colihue Clásica de esta dupla fundacional de la literatura argentina

La cautiva and El matadero, by Esteban Echeverría:
About the edition in the Colihue Clásica collection of this
foundational duo of Argentine literature

Alejandro Romagnoli

Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional Arturo Jauretche
Universidad Nacional de Quilmes
Instituto Superior de Formación Docente N° 50
aeromagnoli@gmail.com

La cautiva y El matadero han tenido numerosas ediciones, no siempre cuidadas ni elaboradas a partir de criterios explícitos. Por eso, la que aquí se presenta (incluida en la colección Clásica de la editorial Colihue) buscó ser meticulosa en la fijación del texto, en su disposición en la página y en la inclusión de notas que (además de las destinadas a definir un término o reponer datos políticos, sociales o culturales) se detuvieran en particularidades prosódicas o métricas, variantes, erratas que en ocasiones no han sido tomadas por tales. Para *La cautiva* se respeta la edición príncipe de 1837 –la única que contó con la intervención del autor–; y para *El matadero* se sigue la versión con la que se lo dio a conocer, póstumamente, en la *Revista del Río de la Plata* (1871), pero se cotejó con la incluida en las *Obras completas de don Esteban Echeverría* (1874). Algunas

diferencias son significativas; por ejemplo, una letra hace que una palabra cambie por otra: “tarazón” en lugar de “tarascón”.

Los temas abordados en la introducción son múltiples, puesto que también son variados los lectores a los que se dirige. Se incluye una cronología biográfica, una síntesis de la obra de Echeverría como escritor y publicista, así como un análisis de la representación de los indios y de las indias en *La cautiva* y un estudio de la constitución de la ficción en *El matadero*. Además, se focaliza en cómo se conformó, en términos críticos y editoriales, esta dupla fundacional. Así, se examina cómo *La cautiva* y *El matadero* fueron interpretados a lo largo del siglo XIX, del XX y en lo que va del XXI. En esa red de lecturas, se buscó dar lugar, junto a nombres como Juan María Gutiérrez, Ricardo Rojas, Noé Jitrik o Adolfo Prieto, a otros quizá menos visitados por la crítica pero que se revelan como ineludibles para entender esa tradición de lecturas: Paul Groussac, Arturo Giménez Pastor, Álvaro Yunque, Ernesto Morales, Ángel Battistessa. Se trató de pensar no solo cómo fueron leídas una y otra obra, cada una en su especificidad, sino conjuntamente.

El volumen cuenta con un extenso apéndice que incluye otras obras de Echeverría vinculadas con *La cautiva* y *El matadero*, y una selección de lecturas críticas de los siglos XIX, XX y XXI. En este apéndice se destacan dos piezas manuscritas, descubiertas en el desarrollo de esta investigación. La primera es un autógrafo de Echeverría titulado “Variantes de *La cautiva*”, que se conservó entre los papeles de Juan María Gutiérrez. Está formado por ciento sesenta y ocho versos que en su mayor parte parecen funcionar como verdaderas alternativas para los publicados; en el apéndice se

incorpora, en dos columnas, el cotejo de las variantes con fragmentos de la edición príncipe. La otra pieza es una carta, de 3 de julio de 1837, de José María Rojas, a la sazón ministro de Hacienda de Juan Manuel de Rosas, en que le transmite a Marcos Sastre sus impresiones de lectura de dos partes de *La cautiva*. Se trata de un documento que –y no es este el único motivo de su relevancia– permite cuestionar determinadas interpretaciones que han pensado el poema como una intervención más bien directa en la política del momento.

Balance final

del Coloquio Nacional de Literatura Argentina del Siglo XIX

El Coloquio Nacional de Literatura Argentina del Siglo XIX (julio-agosto de 2023) ha cumplido los objetivos centrales: encontrarnos todos a quienes nos apasiona investigar y enseñar la literatura argentina del siglo XIX y debatir acerca de las problemáticas peculiares de esta literatura.

Los expositores han representado a buena parte del país a través del CONICET y/o de alguna de las siguientes universidades (por orden alfabético): Arturo Jaureche, Autónoma de Entre Ríos, Buenos Aires, Catamarca, Católica Argentina, Córdoba, Cuyo, De las Artes, Del Salvador, Formosa, Hurlingham, Jujuy, La Pampa, La Plata, Lawrence (EUA), Mar del Plata, Nordeste, Patagonia San Juan Bosco, Quilmes, Salta, Santiago del Estero, Tucumán. Además, tres de los expositores se conectaron desde sus residencias en el extranjero.

El Coloquio ha sido un verdadero encuentro: nos permitió conocernos personalmente, volvernos a ver, descubrir nuevos colegas. Los correos electrónicos de cada expositor, incluidos en cada ponencia, completan los medios a través de los cuales seguiremos en contacto.

En cuanto a los debates, observamos lo siguiente:

- **Cuestión temporal:** muy pocas ponencias discutieron la extensión del “largo siglo XIX”; no hubo estudios sobre corpus anteriores a 1837, pero sí sobre textos producidos en las primeras dos décadas del siglo XX, textos que hemos considerado pertinentes para este coloquio decimonónico, aunque sin problematizar demasiado el asunto. El debate, en cambio, se reorientó hacia cuáles podrían ser los textos *fundacionales* y cuándo, en verdad, *comienza* la literatura argentina. Otra veta interesante la conformaron los trabajos sobre reelaboraciones contemporáneas de asuntos decimonónicos, que abrieron líneas fructíferas de entramados intertextuales.
- **Cuestión espacial:** tuvo buena presencia por dos sub-cuestiones interrelacionadas: la provincialización de los territorios federales del NEA y de la Patagonia, y la paralela problemática de las fronteras interiores y de los cautiverios. Los relatos de los exploradores y de los excautivos fueron ejemplos de las variantes discursivas que la frontera misma obliga a configurar.
- En la intersección espacio-temporal cobró relieve lo que podríamos denominar *cronotopo gauchesco*. Llamativamente, no por omnipresencia del *Martín Fierro* (que ilustró nuestras circulares y el programa), sino por todo lo contrario: la casi total ausencia del texto hernandiano, que cedió lugar a otros textos gauchescos; en particular, la prensa (argentina y brasileña; en particular, la de Luis Pérez) y las representaciones del teatro (Leguizamón) y la ópera (Beruti).

- Otro cruce que atrajo la atención ha sido el de *literatura y prensa*, ampliado hacia la participación de editores, traductores y lectores críticos en la difusión y consagración de textos.

La organización de las comisiones resultó una tarea sencilla porque los núcleos temáticos emergieron solos y –lo más interesante– en ellos confluyeron investigadores de diferentes universidades.

Entre los autores objeto de investigación se destacan tres, que representan –casualmente o no– tres vertientes predominantes de los estudios decimonónicos. El primero, con cuatro ponencias y un libro: Sarmiento, el autor canónico por antonomasia. Segundo, con cuatro ponencias: Juana Manuela Gorriti, en representación de las mujeres escritoras. Tercero, con tres ponencias y el número monográfico de una revista: William Henry Hudson o Guillermo Hudson, el argentino que escribió en inglés y en Inglaterra y que, por ende, representa la problemática de las nacionalidades y la pertenencia a los ámbitos culturales.

A continuación, mencionamos a los otros autores decimonónicos estudiados y lo hacemos como un homenaje a todos ellos.

- **Mujeres:** las argentinas Juana Manso, Rosa Bazán de Cámara, Ida Edelvira Rodríguez, Herminia Brumana, Celmira Acosta Cardoso; y las extranjeras Victoria Gucovsky y Lina Beck-Bernard.
- **Autores poco conocidos:** el santiagueño Pablo Lascano, el catamarqueño Manuel Soria, los porteños Juan Chassaing y Ángel Julio Blanco.

- **Autores más conocidos a nivel nacional:** Miguel Cané (hijo), Lucio Mansilla, Fray Mocho, Roberto Payró, Leopoldo Lugones.
- **Autores no nacidos en la Argentina:** Rogelio Tristany, Giuseppe Ceppi, Cunninghamme Graham.

La última etapa del Coloquio versó sobre el tratamiento de la cuestión pedagógico-didáctica: las innovaciones y reflexiones que pueden ayudarnos a entusiasmar a más alumnos hacia esta literatura que todavía guarda muchos tesoros ávidos de ser descubiertos y muchos misterios por develar aún. Mediante un taller de lectura, nos propusimos ampliar el canon escolar y nuestro propio corpus de lectura. Los textos literarios decimonónicos comentados en ese contexto y otros más serán publicados en versión modernizada, en una colección especial de ediciones digitales de acceso abierto.

La conferencia final retomó el debate transversal acerca del ideal, siempre reactivado y que es meta al mismo tiempo, de no conformarnos con las historias literarias metropolitanas y explorar nuevos caminos desde cualquier rincón del país.

Hebe Beatriz Molina