

Literatura argentina (1830-1930)


Lucila Pagliai



Universidad
Virtual
de Quilmes


Versión digital de la
Carpeta de trabajo

Índice de contenidos 

Introducción 

Unidad 

Unidad 

Unidad 



Universidad
Nacional
de Quilmes

Página siguiente

Pagliai, Lucila

Literatura argentina : 1830-1930 . - 1a ed. - Bernal : Universidad Virtual de Quilmes, 2014.

E-Book.

ISBN 978-987-1856-91-6

1. Literatura Argentina.

CDD A860

Procesamiento didáctico: Bruno De Angelis y María Cecilia Paredi

Diseño original de maqueta: Hernán Morfese, Marcelo Aceituno y Juan Ignacio Siwak

Diagramación: Juan Ignacio Siwak

Primera edición: febrero de 2014

ISBN: 978-987-1856-91-6

© Universidad Virtual de Quilmes, 2014

Roque Sáenz Peña 352, (B1876BXD) Bernal, Buenos Aires

Teléfono: (5411) 4365 7100 <http://www.virtual.unq.edu.ar>

La Universidad Virtual de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes se reserva la facultad de disponer de esta obra, publicarla, traducirla, adaptarla o autorizar su traducción y reproducción en cualquier forma, total o parcialmente, por medios electrónicos o mecánicos, incluyendo fotocopias, grabación magnetofónica y cualquier sistema de almacenamiento de información. Por consiguiente, nadie tiene facultad de ejercitar los derechos precitados sin permiso escrito del editor.

Queda hecho el depósito que establece la ley 11.723

Íconos



Leer con atención. Son afirmaciones, conceptos o definiciones destacadas y sustanciales que aportan claves para la comprensión del tema que se desarrolla.



Para reflexionar. Propone un diálogo con el material a través de preguntas, planteamiento de problemas, confrontaciones del tema con la realidad, ejemplos o cuestionamientos que alienten la autorreflexión.



Texto aparte. Contiene citas de autor, pasajes que contextualicen el desarrollo temático, estudio de casos, notas periodísticas, comentarios para formular aclaraciones o profundizaciones.



Pastilla. Incorpora informaciones breves, complementarias o aclaratorias de algún término o frase del texto principal. El subrayado indica los términos a propósito de los cuales se incluye esa información asociada en el margen.



Cita. Se diferencia de la palabra del autor de la Carpeta a través de la inserción de comillas, para indicar claramente que se trata de otra voz que ingresa al texto.



Ejemplo. Se utiliza para ilustrar una definición o una afirmación del texto principal, con el objetivo de que se puedan fijar mejor los conceptos.



Para ampliar. Extiende la explicación a distintos casos o textos como podrían ser los periodísticos o de otras fuentes.



Actividades. Son ejercicios, investigaciones, encuestas, elaboración de cuadros, gráficos, resolución de guías de estudio, etcétera.



Audio. Fragmentos de discursos, entrevistas, registro oral del profesor explicando algún tema, etcétera.



Audiovisual. Videos, documentales, conferencias, fragmentos de películas, entrevistas, grabaciones, etcétera.



Imagen. Gráficos, esquemas, cuadros, figuras, dibujos, fotografías, etcétera.



Recurso web. Links a sitios o páginas web que resulten una referencia dentro del campo disciplinario.



Lectura obligatoria. Textos completos, capítulos de libros, artículos y papers que se encuentran digitalizados en el aula virtual.



Lectura recomendada. Bibliografía que no se considera obligatoria y a la que se puede recurrir para ampliar o profundizar algún tema.

Índice

El autor	7
Introducción.....	9
La literatura como objeto de estudio académico.....	10
Marco metodológico y referencial	13
Las obras seleccionadas	15
Decisiones operativas y pautas de trabajo	18
El aprendizaje en un entorno virtual: características y reflexiones	21
Objetivos del curso.....	25
1. Cronología comentada (1830–1930).....	27
Objetivo	27
1.1. El romanticismo: de la literatura combativa a la escritura intimista (1830–1880).....	28
1.1.1. El romanticismo en el Río de la Plata.....	29
1.1.2. Breve reseña de la producción canónica del romanticismo argentino.....	30
1.2. El realismo y el naturalismo: de la realidad tal cual es al determinismo social (1880–1900)	46
1.2.1. El realismo y el naturalismo en la Argentina	47
1.2.2. Breve reseña de la producción canónica del realismo y el naturalismo	48
1.3. El modernismo: de la gran renovación poética a la expresión de alambique (1900-1920).....	52
1.3.1. El modernismo en la Argentina.....	53
1.3.2. Breve reseña de la producción canónica del modernismo.....	54
1.4. Las vanguardias: del lenguaje de ruptura al agotamiento de la innovación (1920–1925).....	56
1.4.1. Las vanguardias en la Argentina	58
1.4.2. Breve reseña de la producción canónica de las vanguardias argentinas	59
1.5. Atisbos de una nueva literatura: de la reformulación del realismo a otros temas, otra estética, otro lugar para la literatura (1925-1930)....	60
1.5.1. Las nuevas tendencias en la Argentina hacia 1930	62
2. Literatura y nación: de la construcción de la patria al fracaso del proyecto.....	71
Objetivo.....	71
2.1. El ideario de la Generación del 37: la lucha contra Rosas como materia estética.....	72
2.1.1. Echeverría y el romanticismo en el Plata	73
2.1.2. El ideario de Mayo y la Joven Generación	75
2.1.3. Los emblemas literarios de la Federación	76
2.2. La literatura de la organización nacional: los <i>argumentos</i> de una nación.....	83
2.2.1. Sarmiento, la política y la literatura	84
2.2.2. Alberdi y las <i>Bases</i> para una nación.....	95
2.2.3. Sarmiento y Alberdi: las polémicas	100

2.2.4. La literatura de los nuevos combates	104
2.2.5. La Guerra del Paraguay: un nuevo parteaguas	106
2.3. Los gauchescos: el ingreso de la voz popular en la tensión civilización/barbarie	111
2.3.1. La gauchesca y la poesía popular de los payadores	112
2.3.2. Ida y vuelta de Martín Fierro	115
2.3.3. Las singularidades del poema	116
3.4. Vigencia canónica del Martín Fierro.....	124
2.4. La cuestión de la identidad nacional: del discurso del progreso a la conciencia de la falta	127
2.4.1. El porvenir abierto	128
2.4.2. La búsqueda de la identidad en tiempos de fracaso	134
3. Literatura, lenguaje y cultura: de la estética de la gran aldea a los procesos de modernización.....	137
Objetivo	137
3.1. Nuevos consumidores para la literatura: operaciones culturales en el modelo consolidado	138
3.1.1. Para <i>decir</i> una cierta forma de ser argentino	142
3.2. Hablar para la propia clase, hablar para la clase “otra”: <i>dandysmo</i> y <i>moreirismo</i> en la narrativa del 80	143
3.2.1. El <i>dandysmo</i> en la literatura del 80.....	144
3.2.2. El <i>moreirismo</i> en la literatura popular.....	149
3.3. Buenos Aires, capital del modernismo hispanoamericano: los dominios de Lugones	151
3.3.1. La figura de Lugones	152
3.3.2. El apogeo modernista en <i>Los crepúsculos del jardín</i>	154
3.3.3. El <i>Lunario sentimental</i> como programa literario.....	156
3.4. La tensión inclusión/exclusión en la literatura de las primeras décadas: criollos e inmigrantes, hombres y mujeres, el centro y el suburbio	158
3.4.1. Florencio Sánchez en el teatro de <i>bulevar</i>	160
3.4.2. La “época de oro” del sainete y el grotesco criollo	164
3.4.3. Las letras de tango de Celedonio Flores	166
3.4.4. Alfonsina Storni: la voz femenina del amor trasgresor	168
3.5. Nacionalistas y extranjerizantes en la disputa por la expresión: tradición e innovación, nativismo e imaginación urbana	170
3.5.1. El <i>tropo</i> de la patria rural y el paraíso perdido.....	171
3.5.2. Arlt o el nuevo realismo de la imaginación urbana	173
3.6. Hacia una nueva literatura: vanguardia poética y compromiso social	179
3.6.1. De la polémica Boedo/Florida a <i>un idioma de los argentinos</i> . 180	
3.6.2. La producción literaria en el horizonte cultural del 30.....	184
Referencias bibliográficas	187

El autor

Lucila Pagliai

Es licenciada en Letras de la Universidad de Buenos Aires y mestre de la Universidad de São Paulo, donde ha ejercido la docencia y la investigación, como así también en las Universidades Nacionales de Salta, de Tucumán y de Buenos Aires. En los últimos años ha trabajado y publicado sobre temas mayoritariamente vinculados al campo de la literatura de ideas (la matriz ensayística de Borges, el ensayo de la identidad en el espacio cultural del Mercosur) y a la gran ensayística política de la organización nacional (la polémica Alberdi-Sarmiento de las *Cartas quillotanas* y *Las ciento y una*, las ediciones del *Facundo*, las *Bases* y los *Viajes* de Alberdi), puesta en relación con el discurso epistolar producido en paralelo (las cartas de Frías y Sarmiento, Alberdi y sus corresponsales: Javier Villanueva, Gregorio Benites, Juan María Gutiérrez, Vicente Fidel López). Actualmente, integra el cuerpo docente de la Maestría en Análisis del Discurso de la UBA y es investigadora y coordinadora de investigaciones del Centro Jorge Furt de la Universidad Nacional de San Martín.

Es autora del *Manual de Literatura Argentina (1830-1930)*, editado por la Universidad Nacional de Quilmes en la serie Cuadernos Universitarios.

Introducción

Una literatura se configura como tal cuando, a lo largo del tiempo, un conjunto de obras –integrante de un determinado entorno geográfico, lingüístico y social– se organiza en un todo coherente cuyos rasgos distintivos definen/ expresan/representan, *a través de la lengua compartida*, las peculiaridades de la cultura y algo tan vago e intangible como la “identidad” o el “espíritu” de una nación.

Toda *literatura nacional* es, por lo tanto, producto de un proceso histórico, y constituye un hecho social de gran envergadura para el pueblo que la posibilita y genera: dialécticamente, *en tanto marca de lenguaje y de cultura*, esa literatura nacional se instituye en factor de recorte y legitimación de la propia individualidad.

Si bien la literatura como colectivo nace y se configura en un contexto histórico y social determinado, su objeto básico de estudio –el texto y sus irradiaciones– está necesariamente atravesado por la *condición de unicidad*: nada más personal, secreto e intransferible que la escritura literaria y sus pulsiones; nada más personal e irremplazable que el acto a través del cual el objeto físico *libro* se convierte en *obra* en la intimidad de cada lectura, según la feliz imagen de Maurice Blanchot.

De estas consideraciones generales surgen las siguientes precisiones que acotan y definen el campo de la literatura:

- a) es una *práctica histórica* específica que interactúa con otras prácticas, manifestaciones y circunstancias de la sociedad y la cultura;
- b) se origina en un *acto poético* individual cuya finalidad es la producción de una obra a través de un proceso de escritura;
- c) constituye un *hecho estético* –lugar de encuentro entre autores y lectores– en tanto experiencia sensible que apunta a emocionar y a conmover –y también a entretener, a transmitir y a convencer–, apelando a un conjunto de relaciones complejas mediatizadas por la palabra.

Como tal, el objeto literario genera *metalenguajes* (también específicos), es decir, análisis, reflexiones y teorías sobre la literatura en tanto *acto y obra de lenguaje*, que integran otro gran campo de producción escritural, fuertemente ligado a la dimensión pragmática del discurso: la *crítica* y la *historia literaria*.

Dada su complejidad manifiesta, el estudio del objeto literario convoca necesariamente a varios *agentes* (autor, lector, crítica, público, patronatos, circunstancias epocales); y habilita numerosos abordajes y enfoques centrados en el *texto* (crítica interna), en sus relaciones *contextuales* (crítica externa), o en una combinación de ambos, para dar cuenta de la multiplicidad de relaciones y mediaciones de la escritura como *proceso* y como *producto*.

PARA REFLEXIONAR



La noción de *campo* literario/cultural



Conviene, pues, unir vidas y obras por el estudio del momento y del medio, para seguir la emancipación progresiva de la función literaria en nuestro país [...]. Estudiar nuestra vida literaria por la educación, la vocación, la profesión de nuestros escritores; su éxito, sus costumbres, su gloria; describir nuestro ambiente literario por la atención, la indiferencia, el gusto de nuestro público: su prensa, su teatro, su crítica; buscar para el autor el documento psicológico y para la obra el documento social; [...] ver las relaciones de la librería con el autor y su público, para esclarecer aspectos económicos y morales de nuestro problema editorial [...] (ROJAS, 1917: 46-47).

En uno de sus primeros textos, “Campo intelectual y proyecto creador” [...] Bourdieu dice que para dar su objeto propio a la sociología de la creación intelectual, hay que situar al artista y su obra en el sistema de relaciones constituido por los agentes sociales vinculados por la producción y comunicación de la obra. Este sistema de relaciones incluye, en el caso de los artistas, a los propios productores, a los artistas, a los editores, los marchands, los críticos, el público. De las relaciones entre todos ellos surgen las determinaciones que van a configurar un modo u otro de hacer y comunicar la literatura, el arte, es decir que van a organizar un campo cultural (GARCÍA CANCLINI, 1995: 29).

Ricardo Rojas (1882-1957), a quien se debe la “invención” de la literatura argentina como objeto de estudio académico autónomo y legitimado, publicó su pionera y monumental *Historia de la literatura argentina* en 1917, en Buenos Aires. Pierre Bourdieu (1930-2002), profesor titular de Sociología del *Collège de France* (a cuya *teoría del campo* se refiere García Canclini en esta cita), ha sido uno de los pensadores de la cultura más influyentes de las últimas décadas del siglo XX, cuya vigencia continúa. En ese marco, teniendo en cuenta nociones como “prestigio cultural”, “poder nacional simbólico”, “circuitos centrales de difusión de ideas”, “medición de cantidad y frecuencia de citas”, etc., ¿qué reflexiones y comentarios le genera la lectura comparada de ambos textos, el grado de reconocimiento internacional de los aportes que realizaron Rojas y Bourdieu, y el lugar que cada uno ocupa actualmente en las grandes discusiones sobre la cultura?

La literatura como objeto de estudio académico

Con énfasis en la segunda mitad del siglo XX, en los medios académicos europeos y norteamericanos surgieron diversas teorías literarias, corrientes críticas y metodologías de abordaje del hecho literario que fueron conocidas, utilizadas y recreadas en las universidades argentinas, con profundidad y fortuna diversas.

Entre los aportes críticos que a partir de la segunda mitad del siglo XX alcanzaron mayor desarrollo, impacto y nivel de producción están la *estilística*, el *formalismo*, la *crítica histórica*, la *crítica sociológica*, la *crítica antropológica* y la *crítica psicoanalítica*, el *estructuralismo*, la *semiótica* y la *semiología*, la *estética de la recepción*, la *deconstrucción*, los *estudios culturales* con sus variadas aperturas, el *análisis del discurso*, la *teoría de la enunciación*, la *crítica genética*, etcétera.

Todos estos aportes tienen como característica común la búsqueda de aproximaciones al hecho literario basadas en la estructuración de un campo teórico propio con conceptualizaciones, metodologías y prácticas rigurosas acordes, respetuosas, como tales, de las diferencias notorias de los sistemas con que trabaja la investigación en ciencias humanas y sociales en relación con otros campos del conocimiento.

LEER CON ATENCIÓN



Frente a estas aseveraciones que atañen al campo académico tradicional, conviene señalar un cambio de eje en las posturas críticas actuales, que postula la necesidad de producir una crítica separada, tanto de las modas que permean los círculos establecidos como de los intereses que impone el mercado editorial. Producto —una vez más— de la irrupción masiva de las tecnologías de la palabra y sus diversos dispositivos, este tipo de abordaje apuesta a la escritura de ensayos que recogen intervenciones en blogs, sitios en la red, ponencias y presentaciones en circuitos no convencionales, discusiones en diversos escenarios y soportes. Con esos objetivos y características, los practicantes de esta crítica se ocupan de las obras y de su recepción, en un vaivén entre opiniones, referencias personales, y un abanico de distintas corrientes teóricas que transitan libremente desde los enfoques formales hasta la crítica sociológica.

En lo que hace a las relaciones entre *arte*, *literatura*, *crítica* y *ciencia*, en la década de 1960, Northrop Frye abrió una línea de consideraciones epistemológicas de gran lucidez sobre los alcances y la calidad de estas relaciones:



La Física es un cuerpo organizado de conocimientos sobre la naturaleza, y sus estudiantes dicen que están aprendiendo Física, no que están aprendiendo naturaleza. El Arte, como la naturaleza, es materia de un estudio sistemático —la crítica—, a la que hay que distinguir del objeto en sí mismo. Es imposible, por lo tanto, ‘aprender literatura’: en cierta medida se aprende sobre ella, pero lo que se aprende, de manera transitiva, es la crítica de la literatura. [...] De este modo, si bien nadie espera que la literatura como tal se comporte como una ciencia, no hay ninguna razón para que la crítica, en tanto estudio sistemático y organizado no pueda ser —al menos en parte— una ciencia.

No obstante, al abordar este tipo de ciencia crítica, el estudiante se da cuenta de que un movimiento centrífugo lo aleja de la literatura. Percibe entonces que la literatura es la parte central de las ‘humanidades’, flanqueada por la historia



Véase, por ejemplo, el sitio <http://www.hipercritico.com/>, y el libro *Los gauchos irónicos* de Juan Terranova, Milena Caserola, Buenos Aires, 2013.

y por la filosofía [...]; y que para la organización mental sistemática de la materia, debe recurrir al marco conceptual del historiador en lo que se refiere a los hechos, y al del filósofo en lo que se refiere a las ideas (FRYE, 1963: 7).

Por último, y en otro orden de cosas, es interesante destacar que a partir de la célebre distinción de Saussure entre *significante* y *significado* en la estructura del signo lingüístico, y de *forma*, *expresión* y *contenido* en indagaciones posteriores de Tynianov y Jakobson sobre el lenguaje, todas estas aproximaciones críticas al objeto literario responden, de una u otra manera, a dos grandes concepciones estéticas:

- la que considera a la literatura como *cierto tipo de lenguaje* (la obra literaria es una *estructura significativa atemporal*, cuyos modos de lectura e interpretación son ajenos a contingencias históricas, sociales, personales, etcétera);
- la que considera a la literatura como *cierto modo de conocimiento* (la obra literaria es una *estructura dinámica significativa*, cuyos modos de lectura e interpretación están sujetos a cuestiones relacionadas con el contexto de producción y de recepción).

Si bien esta carpeta se mueve entre ambas líneas de trabajo crítico, la visión del objeto literario que propone reconoce mayormente sus raíces en la segunda concepción.



Con sus investigaciones sobre el lenguaje, los formalistas rusos, activos en Moscú hasta la década de 1930, abrieron el camino para nuevas indagaciones en el campo de la teoría literaria, alejadas de los enfoques más tradicionales de corte histórico, sociológico, psicológico o cultural: postularon cualidades distintivas del lenguaje poético, emprendieron estudios literarios centrados en “el arte como artificio” (concepto de Viktor Shklovsky) y el “efecto de extrañamiento” que producía ese dislocamiento estético de lo cotidiano. En *Tesis sobre el lenguaje* (1928), Yuri Tynianov y Roman Jakobson avanzan sobre conceptualizaciones que trabajan al hecho literario como integrante de otros sistemas diacrónicos y sincrónicos, acercándose con esto a las teorías planteadas por Saussure diez años antes.



1. Las concepciones de la literatura

En el apartado anterior se hizo referencia a dos grandes concepciones de la literatura (como *cierto tipo de lenguaje* y como *cierto tipo de conocimiento*) en que es posible englobar las diversas tendencias críticas.

De la perspectiva que se adopte frente a esta distinción dependen, en gran medida, las posturas críticas y las líneas que se privilegien para el estudio del campo literario. Para trabajar sobre esta problemática, a continuación se transcribe la primera estrofa del poema “Barrio de tango” de Homero Manzi, que integra la composición del mismo nombre con música de Aníbal Troilo.

“Un pedazo de barrio, allá en Pompeya,
durmiéndose al costado del terraplén.
Un farol balanceando en la barrera
y el misterio de adiós que siembra el tren.
Un ladrido de perros a la luna.
El amor escondido en el portón.
Y los sapos redoblando en la laguna
y a lo lejos la voz del bandoneón”.

¿Le interesó la lectura de esta estrofa? ¿Conocía el texto? ¿Cómo fue leerlo sin escucharlo con la música del tango?

¿Qué resonancia/experiencia estética le produjo esta lectura en función de su propia realidad? Descríbala en dos palabras.

En los ejemplos de la grilla siguiente, marque con una cruz a cuál de esas dos grandes perspectivas críticas correspondería *prioritariamente* el estudio de estos aspectos en el poema “Barrio de tango”.

Ejemplos de aspectos a estudiar en la obra	vista como “cierto tipo de lenguaje”	vista como “cierto modo de conocimiento”
Los recursos estilísticos (metáforas, comparaciones, licencias poéticas, etc.)		
La versificación		
El autor y su época		
Los elementos semánticos (léxico, campos, irradiaciones, etc.)		
La recepción (lector implícito, público, difusión, patronatos/mecenazgos)		
Las características del género (lírica)		
La genética del texto (fuentes, borradores, versiones, paratextos, intertextos, etc.)		
La historia del tango canción		

- ¿Qué aspecto elegiría para trabajar? ¿Por qué?
- ¿Sobre cuál no trabajaría? ¿Por qué?
- ¿Puede agregar otras líneas de trabajo que considere interesantes?

Marco metodológico y referencial

Alcances generales del curso

Encuadrado conceptualmente en el abordaje de una *literatura nacional* desde la *crítica literaria y cultural*, el universo de la literatura argentina que abarca este curso comprende el período histórico que transcurre entre 1830 y 1930, es decir, desde la consolidación de la independencia política de España y las guerras consecuentes por el modelo de organización nacional, hasta el primer golpe de Estado que hiere severamente la reciente democracia popular conseguida a través del voto secreto, universal y obligatorio de los ciudadanos.

Por tratarse la literatura de una práctica social –diferente pero no separada de las otras–, los vaivenes de esa historia impactan en ella de manera diversa: al ser la escritura el soporte material e intelectual de la cultura, cada escritor entabla, al interior del proceso de su producción escritural, una confrontación abierta o encubierta con las tensiones de la época.

En cuanto a las grandes corrientes literarias que atraviesan la literatura argentina, durante todo siglo XIX –con excepción de la última década en que hace su irrupción el modernismo hispanoamericano– llegan desde Europa, y con cierto retraso; se trata, por lo tanto, de una *literatura de influencias* que

adquiere, sin embargo, su voz diferenciada en el uso del lenguaje, en la temática, en la originalidad del paisaje que convoca, en el lugar de la enunciación de la frontera, en la peculiar posición que ocupan sus escritores en el discurso social.

A partir de 1830 y hasta 1880 la literatura argentina responderá a los cánones del romanticismo en sus varias vertientes: intimista, combativa, social, autobiográfica y memorialista, de viajes, de cuadro de costumbres. En esos grandes lineamientos estéticos se ubica, con sus peculiaridades, la obra de los escritores de la primera y la segunda generación romántica, en un arco que se extiende desde *La cautiva* de Esteban Echeverría hasta *El Gaucho Martín Fierro* y *La vuelta de Martín Fierro* de José Hernández. También la generación literaria del 80 –aunque atravesada por nuevos aires en la prosa ligera de sus escritores *gentlemen*– se encuadra aún en los grandes ejes del movimiento romántico.

Con la introducción del romanticismo en el Plata, los escritores de la *vertiente social y combativa* dieron cuenta tempranamente de la tensión entre su perspectiva del movimiento y la de los escritores de la *vertiente intimista* que privilegiaban la expresión lírica de la subjetividad. A comienzos de 1838, en el periódico *La Moda* de Buenos Aires (redactado, entre otros, por Juan María Gutiérrez, Juan Bautista Alberdi y Vicente Fidel López) se dice: “No somos ni queremos ser románticos. [. . .] por ningún título [el romanticismo] es acreedor a las simpatías de los que quieren un arte verdadero y no de partido, un arte que prefiere el fondo a la forma, que es racional sin ser clásico, libre sin ser romántico, filosófico, moralista, progresivo, que expresa el sentimiento público y no el capricho individual, que habla de la patria, de la humanidad, de la igualdad, del progreso de la libertad, de las glorias, de las victorias, de las pasiones, de los deseos, de las esperanzas nacionales”. (“Al anónimo del Diario de la Tarde”, *La Moda*, Buenos Aires, 6 de enero de 1838, pp. 3-4).

El comienzo del gran aluvión inmigratorio, la transformación de la gran aldea y la crisis de 1890 coinciden con el ingreso en la literatura argentina de otra gran transformación estética nacida en Francia décadas atrás: el *realismo*, cuya vertiente entonces más reciente, el *naturalismo* –ligada a las ideas del positivismo y el darwinismo social–, triunfa en la Argentina de las últimas décadas del siglo XIX con novelas de fuerte corte determinista.

La renovación modernista, las vanguardias, la búsqueda de una identidad y de una función (primariamente estética, personal o social) para la literatura argentina, y su legitimación como campo académico, tiñen –como proceso y como producto– la escritura de las primeras décadas del siglo XX.

A lo largo del primer tercio del siglo, con los procesos de modernización y estratificación y las circunstancias internacionales como telón de fondo, todos estos movimientos convivirán con el realismo, postura estética abarcadora que, por diferentes meandros y con renovaciones de envergadura, atraviesa la obra de autores tan diversos como Manuel Gálvez, Florencio Sánchez, Roberto J. Payró, Roberto Arlt, Evaristo Carriego o Celedonio Flores.

Ya en la década de 1930, otras tensiones y pulsiones irrumpen con sus voces –nuevas, desasosegadas, no complacientes, a veces estridentes– en el panorama literario nacional, en los circuitos intelectuales y académicos y en el periodismo: la hora decimonónica de la unión casi natural entre literatura y poder político habrá quedado definitivamente atrás.

Las obras seleccionadas

La selección de las obras literarias elegidas para trabajar en esta carpeta es, como toda selección, arbitraria y responde a una línea de pensamiento determinada; en este caso, se ha optado claramente (tanto en la literatura culta como en la popular) por las obras llamadas *canónicas*; es decir, por aquellos textos que, por sus valores estéticos y su impacto sociocultural, han sido reconocidos a lo largo del tiempo por un colectivo de crítica académica, público, Estado, escuela e industria cultural como los nodos centrales de la literatura argentina, integrantes como tales de *una cierta tradición cultural nacional* que reconoce su origen en el encuentro con la propia voz.

Esta opción se basa en un convencimiento: para valorar mejor la riqueza del margen es interesante conocer el canon del que se aparta. Responde además a una posición académica que considera a los estudiantes como sujetos críticos del aprendizaje, capaces, como tales, de hacer libremente sus elecciones posteriores a partir del manejo de información de base actualizada, confiable y transparente.

No se trata, por otra parte, de una *situación estática*: modalidades consideradas en su momento *marginales* se han vuelto más tarde expresiones *canónicas* (la novela policial, la historieta, la literatura *queer*, la narrativa *no ficcional*, la poesía tanguera), o han generado otras escrituras catalogadas actualmente como tales –las “deudas” de los escritores naturalistas del siglo XIX con la literatura pornográfica de la época; de Roberto Arlt con la novela de aventuras y la literatura de divulgación técnica; de Manuel Puig con la novela rosa y el folletín; de Rodolfo Walsh con el relato periodístico policial; de la joven generación de narradores actuales con las producciones de las redes sociales, etcétera.

Canon y margen

Si bien el concepto de “canon” con el sentido de “regla”, “modelo”, tiene una larga trayectoria en la cultura occidental, fue a fines del siglo XX que el crítico norteamericano Harold Bloom, con su provocativo libro *El canon occidental* (1994), colocó el término en un circuito que alcanzó rápidamente el nivel de la divulgación, con gran irradiación e impacto en el campo de las humanidades y las ciencias sociales. Bloom escribe su libro como un acto de reivindicación de los estudios literarios del “mundo erudito”, a los que ve decaer frente a la importancia creciente que estaban tomando en las universidades norteamericanas lo que él llama la “Escuela del Resentimiento”: el posmodernismo, el feminismo, el abordaje marxista, el neohistoricismo, los estudios multiculturales, que relativizan el valor y la universalidad de los clásicos occidentales (obras de “varones europeos muertos”), concentrando sus esfuerzos en otras perspectivas no convencionales y en manifestaciones que dan lugar a las minorías.

De la nutrida bibliografía sobre la polémica “canon/margen” en el acercamiento a la literatura y su enseñanza actual, se transcribe el siguiente texto de la crítica brasileña Irlemar Chiampi, como punto de partida para aquellos estudiantes que quieran ahondar en la problemática.



Sabemos que a questão do cânone (no sentido originário, em grego significa vara de medir; e depois, princípio, lei, regra, critério) deriva do impacto que o pós-modernismo produziu nos departamentos de literatura, a partir da crítica política do movimento feminista às estruturas falocêntricas; sabemos tam-



“La pregunta ya dejó de sobrevolar el aire. Quedan apenas esquivas de un cliché remanido, vetusto y demodé: el *nerd* como forma antisocial, gorda, peluda y viscosa. De un tiempo a esta parte, algo cambió. Como en muchos sectores subterráneos de la cultura pop, el borde pasó al centro; y así, el *nerdismo* lleno de gestos que hacían ¡plop! Hoy hacen ¡boom! Y marcan el pulso de la modernidad. [...]”. (Hernán Panessi, en “Las marcas pautan en Rolling Stone, no en PC Users”, Buenos Aires, *Página 12*, Supl. No, 30 de mayo de 2013, p. 2).

“Arte joven es el que se pone en situaciones de riesgo sin medir las consecuencias. [...] La libertad expresiva no debería tener que ver con ella [la edad], sino con una actitud inconformista permanente”. (Santiago Loza, director de cine, integrante del Jurado de la *Bienal de Arte joven*, Ciudad de Buenos Aires, 1º - 30 de junio 2013, en *Página 12*, Supl. No, Buenos Aires, 30 de mayo de 2013, p. 2).

bém que seu sentido secundário –um corpo de escritos ou de textos de criação reconhecidos como representativos– supõe a exigência de revisão do currículo, com o desafio ao modelo de periodização histórica, bem como a noção de texto como objeto que se sucede numa progressão histórica contínua [...]. Se o pós-modernismo nos obriga a revisar o modo como compreendemos a literatura como objeto histórico (quando faz a crítica ao modelo de historicidade literária), a descanonização pode tomarse, em sentido amplo, como um desafio a todas as convenções de autoridade, como um trabalho de desmistificação do conhecimento, que requer a revisão do currículo e a desconstrução generalizada das linguagens do poder (CHIAMPI, *Barroco E Modernidade*, São Paulo, 1998: 153).

Si le interesa conocer y profundizar las hipótesis y elecciones de Harold Bloom en *El canon occidental* (arbitrarias y restringidas a veintiséis autores, de Dante a Borges, con predominio del campo anglosajón), puede leer el libro traducido al español en soporte papel (Barcelona, Anagrama, 2009), o en soporte digital <<http://ebookbrowse.com/harold-bloom-el-canon-occidental-pdf-d248057148>>. Entre los numerosos estudios críticos que suscitó este texto, puede leer, por ejemplo, *Harold Bloom y el canon literario* de Carlos Gamerro (Buenos Aires, Campo de Ideas, Col. Intelectuales, 2003). Hay, además, varios blogs que partiendo de la obra de Bloom –sin duda incitativa–, abordan y comentan críticamente la tensión canon / margen (entre otros, <<http://exlibrispedia.blogspot.com.ar/2010/01/critica-literariael-canon-occidental.html>> con discusiones sobre la obra de Bloom, contemporáneas a su aparición en español). Por otra parte, hay una entrevista interesante realizada a Harold Bloom, ya transitando sus 80 años, en la que él mismo relativiza la batería de argumentos críticos y el repertorio de obras y autores que había venido sosteniendo en sus trabajos de décadas anteriores (“El valor literario nunca es establecido por un crítico”, ADN Cultura, *La Nación*, Buenos Aires, 8 de febrero de 2013, <<http://www.lanacion.com.ar/1552471-harold-bloom-el-valor-literario-nunca-es-establecido-por-un-critico>>).

Los géneros literarios

Toda obra de arte

- se produce en un *contexto histórico*;
- debe su perduración a la presencia en ella de un determinado *valor*;
- se integra en un conjunto de *estructuras* relacionadas entre sí por el *modo peculiar* de referir la realidad a través del lenguaje.

En el campo de la literatura, estos *modos* han sido tradicionalmente agrupados en la *épica* (narrativa), la *lírica* (poesía) y la *dramática* (teatro) y se llaman, por convención, *géneros literarios*: una “serie de recursos lingüísticos, técnicos, estructurales, de que se vale el poeta para dar forma a su obra” (Pla, 1967: 1).

La reiteración de estos recursos a lo largo del tiempo acabó por convertir a los géneros en *formas paradigmáticas* de la expresión literaria vinculadas a las preceptivas de la retórica. Sin embargo, los géneros –atravesados como cualquier paradigma por la historia, la innovación y las rupturas– no constituyen un hecho estético fijo e inamovible como se creía hasta la entrada al siglo XX, sino que se modifican, se transforman, se corren y borran sus fronteras, tanto por la acción que los mismos creadores ejercen sobre ellos, como por nuevas condiciones de producción, difusión y recepción de la obra literaria.

En ese marco, los límites entre los géneros tradicionales se vuelven imprecisos, se entremezclan y diluyen dando origen a *híbridos* y a *modalidades diversas* de estructuración que,

por su originalidad y eficacia estética, acaban por constituirse en *otro modo* de dar forma a la materia literaria para referir la realidad, también de otra manera.

PARA AMPLIAR



La complejidad de los géneros y las dificultades crecientes de trabajar con las categorías tradicionales ocuparon a varios estudiosos de la teoría literaria, especialmente en la década de 1990 en que comenzaron a acentuarse las rupturas. Si le interesa el tema, Walter Mignolo en su artículo “Qué clase de textos son géneros. Fundamentos de una tipología textual” aborda la cuestión de la eliminación de las fronteras genéricas y la ambigüedad que esta eliminación conlleva, no solo en las formas de escritura sino también en los papeles sociales de los especialistas (“Foucault, por ejemplo, ¿es un filósofo, un historiador de las ideas, un teórico político? [...] Sarlo ¿es una crítica literaria, una historiadora de la cultura o una crítica de la cultura? Said ¿es un crítico literario, un ideólogo o un historiador de Oriente?”) (Mignolo, *Acta Poética*, 1982–83).



2. Trabajo de producción: “Para ensayar un ensayo”

A continuación se transcriben tres textos:

- un fragmento del ensayo “El narrador” de Walter Benjamin sobre un relato de las *Historias* de Herodoto;
- el poema “L’eterno” de Giuseppe Ungaretti escrito en las trincheras de la Primera Guerra Mundial (1914-1918);
- el cuento “El dinosaurio” de Augusto Monterroso considerado irónicamente el más corto del mundo.

El ensayo de Benjamin



[...] Cuando el rey de los egipcios, Psamenita, fue derrotado y preso por Cambises, rey de los persas, este se empeñó en humillar al prisionero. Dio órdenes para que Psamenita fuese colocado al lado de la vía por la cual pasaría el desfile de triunfo persa. Además, determinó que el detenido viese a su hija como esclava dirigiéndose con una tinaja hacia la fuente. Mientras que todos los egipcios protestaban por ese espectáculo deplorable, Psamenita permaneció mudo e inmóvil, los ojos fijos en el suelo; tampoco se movió cuando después vio que su hijo era llevado al patíbulo. Pero enseguida, al reconocer en las filas de los prisioneros a uno de sus criados, un hombre viejo y empobrecido, se golpeó la cabeza con los puños y exhibió todas las señales del dolor más profundo. [...]

Herodoto no explica nada. Su relato es lo más seco posible. Por eso esta historia del antiguo Egipto todavía es capaz, milenios más tarde, de provocar sorpresa o reflexión [...].

El poema de Ungaretti

“

M' illumino d' immenso

El cuento de Monterroso

“

Cuando se despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

Desde distintos lugares de enunciación y con distinta intención pragmática (según sus paratextos uno es un ensayo, el otro un poema, el otro una narración), los tres textos remiten a la cuestión de la ambigüedad literaria, a la arbitrariedad de las clasificaciones genéricas, a la magia del lenguaje, a la libertad del arte, al misterio que produce la emoción estética, a su inagotable plurisemia en función de la experiencia de cada lector.

A partir de estas consideraciones, reflexione sobre qué irradiaciones de sentido encuentra en cada texto; busque las relaciones eventuales entre ellos (qué los une y qué los separa) y redacte un breve ensayo (académico o literario) que sintetice su experiencia frente a esta lectura.

Decisiones operativas y pautas de trabajo

Decisiones operativas

En función de las consideraciones de los apartados anteriores, para la elaboración de esta carpeta de trabajo se han tomado las siguientes decisiones operativas:

- Encarar el proceso de aprendizaje con un *enfoque multidisciplinario*, más ligado a los intereses y a la formación académica de los estudiantes que a sujeciones prefijadas a determinada concepción de la literatura, teoría literaria o corriente crítica.
- Organizar centralmente el estudio de los materiales en el modo discursivo *historia de la literatura*, acompañándolo de tipos textuales dialógicos y participativos que lo interroguen y dinamicen.
- Abordar el trabajo con los textos proponiendo, en cada caso, una determinada perspectiva de lectura crítica *funcional* a los objetivos específicos de la unidad.
- Enriquecer el análisis textual con aperturas hacia la *lectura intertextual* y el manejo de *material hipertextual*.

En ese marco, los contenidos de esta carpeta de trabajo han sido organizados sobre dos ejes combinados e interactuantes –uno *cronológico lineal* y otro *temático transversal*–, siguiendo para ello un orden secuencial de doble entrada:

- a) Presentación cronológica de los movimientos, sus autores y sus obras (*eje lineal*).
- b) Reordenamiento de ese material en polos temáticos (*eje transversal*).

En el primer caso, se trata de un breve pasaje por la historia de la literatura argentina entre 1830 y 1930: las características y la cronología de los grandes movimientos estéticos (el romanticismo, el realismo y el naturalismo, el modernismo, las vanguardias) y sus principales manifestaciones en la poesía, la narrativa, el teatro y el ensayo.

En el segundo caso, teniendo como referencia la secuencia de esos grandes movimientos y de sus manifestaciones, se trata de reagrupar los contenidos de la materia en ciertos *ejes semánticos* que, en ese mismo período, funcionan entre los intelectuales y escritores –y también en la percepción más general y difusa de la sociedad– como *grandes relatos político-culturales* organizadores de la vida nacional: la célebre postulación civilización y barbarie, la frontera y el desierto, el diseño de la Patria, la política del Progreso, la tensión exclusión/inclusión, el cosmopolitismo y la tradición, la legitimación de una expresión nacional, el discurso de la frustración.

En esa línea, las unidades de la carpeta “Literatura y nación” y “Literatura, lenguaje y cultura” han sido pensadas como conjuntos semánticos mayores de esos grandes relatos político-culturales, en los que las diversas escrituras literarias se insertan dialécticamente, en tanto productoras de y producidas por esos relatos.

Hayden White, en su obra *Metahistoria*, habla de los “relatos” de la historia (crónica, historia, ficción):



A veces se dice que la finalidad del historiador es explicar el pasado “hallando”, “identificando” o “revelando” los “relatos” que yacen ocultos en las crónicas; y que la diferencia entre “historia” y “ficción” reside en el hecho de que el historiador “halla” sus relatos, mientras que el escritor de ficción “inventa” los suyos. Esta concepción de la tarea del historiador, sin embargo, oculta la medida en que la “invención” también desempeña un papel en las operaciones del historiador. El mismo hecho puede servir como un elemento de distinto tipo en muchos relatos históricos diferentes, dependiendo del papel que se le asigne en una caracterización de motivos específica del conjunto al que pertenece. La muerte del rey puede ser un suceso inicial, final o de transición en tres relatos diferentes. En la crónica, el hecho simplemente está “ahí” como elemento de una serie; no “funciona” como elemento de un relato [...]” (1992: 17-18).

Pautas de trabajo

a) Manejo de información

Se da por descontado que los estudiantes conocen los principales acontecimientos históricos, sociales, económicos, políticos y culturales que fueron jalonando la vida argentina entre 1830 y 1930.

Si bien el *Horizonte cultural de la Literatura argentina* y la periodización de la *Cronología comentada* que se incluyen en esta carpeta constituyen una apoyatura en ese sentido, se espera que los estudiantes cuenten con un manual de historia argentina para la consulta eventual de fechas y acontecimientos (por ejemplo, *Breve historia de la Argentina* de José Luis Romero, escrito en 1967 y actualizado en ediciones posteriores).

Asimismo, las carpetas de trabajo *Historia Intelectual en la Argentina entre 1880 y la década de 1930* (Oscar Terán, UVQ, 2000) e *Historia social general*

(Susana Bianchi, UVQ, 2012), constituyen –tanto por sus aportes conceptuales como por la información que contienen– materiales valiosos de consulta permanente. Por otra parte, este trabajo, que se mueve en el arco de la centuria 1830-1930, tiene su continuidad y complementación natural en la carpeta *Literatura argentina 1930-2000* (Susana Cella, María Sonderéguer y Roxana Ibáñez, a publicar).

b) Trabajo con los textos

En las unidades se trabajará sobre textos completos de lectura obligatoria y sobre la transcripción de fragmentos de obras significativas –tanto literarias como críticas– relacionadas en cada caso con objetivos de aprendizaje específicos.

Al concluir el curso, los estudiantes habrán leído –como mínimo– cinco obras literarias completas de diversos géneros, tipos de discurso y corrientes.

En principio, el listado de lecturas obligatorias es el que se consigna a continuación, aunque en la dinámica interactiva entre el estudiante, el docente y los materiales de trabajo, podrá eventualmente agregarse algún otro texto interesante para el proceso de aprendizaje individual.

LECTURA OBLIGATORIA



1. *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento (ensayo político/relato biográfico, 1845).

SARMIENTO, D. F. (2007), *Facundo*, Buenos Aires, Planeta /Emecé. (Prólogo de Jorge Luis Borges).

2. *Martín Fierro* de José Hernández (poema gauchesco, 1872-1879).

HERNÁNDEZ, J. (2005), *Martín Fierro*, Buenos Aires, Colihue, Colección LyC (Edición, notas y Póslogo de Élica Lois y Lucila Pagliai).

Véase también la edición crítico-genética de la Colección Archivos, *Martín Fierro*, París- Madrid, 2001 (coordinadores: Élica Lois y Ángel Núñez).

3. *Barranca abajo* de Florencio Sánchez (obra de teatro, 1905)

SÁNCHEZ, F. (2005), *Barranca abajo*, En familia, Los muertos, Losada, Col. Clásica y contemporánea, Buenos Aires.

4. *El juguete rabioso* de Roberto Arlt (novela, 1926).

ARLT, R. (2013), *El juguete rabioso*, Buenos Aires, Editorial Booket, Biblioteca Roberto Arlt.

“El idioma de los argentinos” de Jorge Luis Borges (ensayo, 1928).

BORGES, J. L. (1997), *El idioma de los argentinos*, Seix Barral, Buenos Aires.

De todos estos libros de lectura obligatoria hay numerosas publicaciones de otras editoriales.

c) Trabajo participativo

Los materiales de esta carpeta se organizan alrededor del trabajo participativo en tres niveles crecientes de interacción virtual:

- Estudiante – docente.
- Estudiantes entre sí organizados en equipos.
- Foro de discusión interna en red (según el interés y la disposición de los estudiantes y las posibilidades de la temática).

d) Tipos de actividades

- *Actividades de producción* para la fijación, profundización y ampliación de los conocimientos adquiridos en cada caso.
- *Cuestionarios autoadministrados* para la comprobación sistemática y progresiva de aprendizajes específicos.
- *Propuestas de trabajo integradoras* de la unidad para la incorporación de perspectivas multidisciplinares que promuevan el trabajo en equipo y la interacción entre la Universidad y el medio.
- *Práctica de diseño de un proyecto académico* como actividad final del curso: elaboración del “Proyecto de investigación en Ciencias sociales con fuentes literarias” (realizado por los estudiantes individualmente o en equipo), de acuerdo con el siguiente esquema del trabajo:
 - Duración del proyecto: 1 año
 - Tipo de proyecto (individual o en equipo)
 - Título
 - Estado del arte (la situación del campo a investigar en la actualidad)
 - Fundamentos y alcances del proyecto de investigación
 - Objetivos generales y específicos
 - Descripción del proyecto
 - Actividades, modalidades de trabajo e insumos básicos requeridos
 - Resultados esperados
 - Transferencia e impacto del proyecto
 - Bibliografía

El aprendizaje en un entorno virtual: características y reflexiones

A partir de las posibilidades que ofrece el aprendizaje en el entorno virtual, esta carpeta de *Literatura argentina (1830-1930)* ha sido diseñada para interactuar con un **material multimedia (MDM)** que contiene los siguientes materiales de apoyo:

1. Horizonte cultural de los escritores y sus obras

Se trata de una cronología de los principales acontecimientos históricos, sociales, culturales y artísticos del período 1830-1930, y de las principales manifestaciones literarias de la Argentina y de la cultura occidental en la que está inserta.

Para facilitar el acceso a los datos y a eventuales segmentaciones posteriores, en el *Horizonte cultural de la Literatura argentina (1830-1930)* se han

resaltado cuatro acontecimientos que, gráficamente, organizan la información en cuatro grandes bloques –arbitrarios como todo corte en el *continuum* histórico-cultural– de carácter meramente instrumental:

- 1830-1852 (la batalla de Caseros)
- 1852-1880 (la federalización de Buenos Aires)
- 1880-1910 (el Centenario)
- 1910-1930 (la ruptura institucional)

Con el manejo de estos materiales, los estudiantes podrán tener *una visión panorámica* del período completo, y además configurar, de acuerdo con sus necesidades e intereses personales, diversos *subbloques cronológicos* para trabajar sobre el horizonte cultural de un autor determinado, de una obra, de un movimiento, realizar comparaciones entre horizontes, recorrer en vaivén la cronología nacional e internacional, etcétera.

2. Banco de textos

En el MDM se ha colocado también a disposición de los estudiantes un *banco de textos* interactuantes con diversos aspectos del curso. Se trata de textos completos o fragmentos significativos para lecturas **complementarias** de literatura argentina.

LEER CON ATENCIÓN



Los *textos críticos* de lectura **obligatoria** estarán accesibles en el aula virtual, no así las *obras literarias de lectura obligatoria*, con el fin de promover el contacto de los estudiantes con el libro en papel como experiencia de lectura.

Como herramienta de aprendizaje, el *banco de textos* permite:

- agilizar la consulta bibliográfica;
- fomentar un manejo creativo de la lectura;
- reagrupar los textos por núcleos temáticos;
- brindar insumos para las actividades y aperturas (para ampliar) indicadas en las unidades de trabajo.

Además de constituir la fuente literaria y el apoyo didáctico natural para el aprendizaje de la asignatura, las obras incluidas en el *banco de textos de literatura argentina* han sido seleccionadas teniendo en cuenta su potencialidad para integrar un conjunto significativo de textos completos o de fragmentos de textos que los estudiantes pueden convertir –también de acuerdo con sus intereses, como en el caso de la cronología– en subconjuntos de trabajo por temas, época, género, movimiento, etc. (Por ejemplo: textos del desierto, la época de Rosas, el lugar de la mujer, la visión del otro, la cuestión de la identidad, la vida urbana, el primer romanticismo, la narrativa, etcétera).

Una última consideración antes de emprender el trabajo conjunto: ningún abordaje, ninguna tendencia crítica reemplaza la *lectura directa de los textos*,

la *vivencia personal de la literatura*. Una obra de arte se constituye como tal cuando, estudiada desde los más diversos ángulos, perspectivas y métodos, resta, a través del tiempo, siempre *algo más*: inagotable, indescriptible, inexplicable, único como experiencia estética, al mismo tiempo individual y compartida, reiterada e intransferible.

PARA AMPLIAR



Si le interesa la relación entre enseñanza de la lecto-escritura y construcción de ciudadanía, puede acercarse a *Historia de la lectura en la Argentina*, dirigido por Héctor Cucuzza y coordinado por Roberta Spregelburd (Buenos Aires, Del Calderón, 2013). Este libro –que aborda la problemática desde la época colonial hasta la actual de la Red– está integrado por trabajos de investigadores de varias instituciones académicas, con centro en el Programa de la Universidad Nacional de Luján “Historia Social de la Enseñanza de la Lectura y la Escritura en la Argentina (HISTELA)”, al cual pertenecen los responsables de la publicación.

PARA REFLEXIONAR



Cuando apareció la imprenta, Montaigne prefirió una cabeza bien hecha a un saber acumulado, porque esa acumulación, ya objetivada, yacía en el libro, sobre los estantes de la biblioteca; antes de Gutenberg había que saberse Tucídides de memoria y Tácito si se hacía historia, Aristóteles y los mecánicos griegos si a uno le interesaba la física. Demóstenes y Quintiliano si se quería sobresalir en el arte de la oratoria... por tanto, tener la cabeza llena. Economía: recordar el lugar del volumen en el estante de la biblioteca cuesta menos en la memoria que retener el contenido. Nueva economía, radical esta: nadie necesita retener el lugar, un buscador se ocupa. (Michel Serres, *Pulgarcita*, Buenos Aires, FCE, 2013).

Como es sabido, en tanto actividad humana de proyección colectiva fuertemente ligada a los cambios tecnológicos, los alcances y los modos de acceso a la lectura han variado a lo largo de los tiempos. La imaginación que permea los debates actuales sobre los avances vertiginosos de la era digital, oscila entre la panacea y la catástrofe: algo así como “la tecnología y la red liberarán al mundo” *versus* “el saber propio y el pensamiento crítico morirán”.

¿Qué reflexiones le genera ese debate? ¿Dónde se situaría? En su caso, ¿de qué herramientas dispone para la lectura (textos impresos, pantalla de computadora, tablet, otros)? Si tuviese a su alcance todas las posibilidades, ¿cuál preferiría? ¿Qué piensa sobre el destino del objeto “libro” tal como lo conocemos ahora?

La Googlización de todo (y por qué deberíamos preocuparnos) del profesor norteamericano Siva Vaidhyanathan (México, Editorial Océano, 2012), es un trabajo interesante sobre el impacto que esa gran maquinaria actual de almacenamiento y organización del flujo de la información ejerce sobre tres campos interactuantes: “nosotros” (cómo nos informamos), “el mundo” (cómo se ejerce la vigilancia en internet), y “el conocimiento” (cómo organiza Google el cúmulo de información diversa que circula en la red y que el usuario busca y selecciona según sus intereses).





3. Cuestionario autoadministrado

Revea las consideraciones de tipo teórico que aparecen en esta Introducción. Se trata de reforzar el manejo adecuado de ciertas herramientas conceptuales y metodológicas que le permitirán abordar con mayor profundidad e irradiación los contenidos de la materia.

- a. ¿Qué elementos se integran para configurar una *literatura nacional*?
- b. ¿Qué atributos definen el *campo de la literatura*?
- c. ¿Qué es un “campo cultural” según Bourdieu y García Canclini? ¿En qué fue pionero Ricardo Rojas?
- d. ¿En qué aspectos de la literatura se centran la *crítica interna* y la *crítica externa*?
- e. ¿Por qué es posible el abordaje crítico de la literatura con enfoques y metodologías rigurosas? ¿Qué dice al respecto Northrop Frye?
- f. ¿Cómo definiría a grandes rasgos los conceptos de *canon* y *margin* en el campo de los estudios literarios y culturales?
- g. ¿Qué son los *géneros literarios*? ¿Cómo debe manejarse actualmente el concepto?

En otro orden de cosas:

- ¿Cuáles de los objetivos y propósitos mencionados en esta Introducción le despiertan mayor interés? ¿Tiene usted algún otro?
- ¿Qué herramientas para trabajar en el entorno virtual le parecen más útiles/estimulantes? ¿Por qué?
- Ya en los umbrales del aprendizaje, y de acuerdo con el breve pasaje por los contenidos del curso, ¿qué época de la literatura argentina le parece que le va a interesar más? ¿Por qué? (Recuerde la respuesta: la contrastará al final con la experiencia).

Objetivos del curso

En este curso,

- las propuestas de acercamiento a los grandes movimientos que fueron marcando los trazos mayores de la literatura argentina entre 1830 y 1930;
- los recursos estéticos de los que disponían los autores en cada época;
- las lecturas y circunstancias que nutrían la tradición cultural en que aparecieron las obras;
- la posición de continuidad o ruptura con esa tradición;
- el estudio de las fuentes de un texto o de los elementos formales que lo caracterizan y distinguen;
- su pertenencia a un género o tipo de texto como *forma de decir* la realidad;
- su puesta en relación con otros textos cercanos en el tiempo, en la estructura, en las ideas, en el tratamiento de la temática, en los recursos estéticos, en el lugar de la enunciación, etc.,

han sido pensados y desarrollados para lograr los siguientes objetivos principales:

- Presentar un marco conceptual y contenidos, básicos e introductorios, para el conocimiento de la Literatura argentina en el período seleccionado.
- Promover vías múltiples de acceso a la obra literaria, al escritor y al entorno para introducir al estudiante en la complejidad y riqueza de la problemática.
- Brindar instrumentos para adquirir las competencias técnicas indispensables para el aprendizaje de la literatura como campo específico de estudio.
- Incentivar la actitud crítica y el interés por la investigación promoviendo el trabajo interdisciplinario y la utilización de abordajes teóricos y fuentes de información diversos.
- Ampliar la comprensión del hecho estético como integrante de un *continuum* histórico-cultural que habilita un acercamiento a los textos literarios como fuentes calificadas para la investigación social.

Tanto los alcances generales de la disciplina como sus objetivos han sido pensados en relación con la estructura académica mayor –ligada al campo de las ciencias sociales– en la que se inserta este curso de literatura argentina.

Con esa misma perspectiva se han definido sus propósitos:

- Introducir a los estudiantes en la problemática de la literatura como práctica social.
- Presentar una visión diferente de textos con fuerte resonancia colectiva pero poco o mal leídos.
- Enriquecer la densidad del acercamiento habitual a la literatura.
- Contribuir a formar estudiantes abiertos a las variadas dimensiones del hecho estético.

1

Cronología comentada (1830–1930)

Objetivo

Presentar un panorama de la literatura argentina entre 1830 y 1930 siguiendo un *orden cronológico* de obras, autores y movimientos, de modo tal que los estudiantes estén en condiciones de abordar los *ejes temáticos transversales* de las unidades siguientes, conociendo la urdimbre de los acontecimientos y de los hechos literarios reformulados allí desde otra perspectiva.

Criterios de organización

Para lograr ese objetivo, esta unidad de trabajo ofrece al estudiante diversos materiales organizados con el siguiente criterio:

- Presentación sucesiva de cada movimiento estético.
- Información proporcionada de lo general (panorama de la época, características principales del movimiento, marco de referencia) a lo particular (el movimiento en la Argentina, los escritores y sus obras principales).

Lecturas complementarias

Para ampliar esta cronología comentada de la literatura argentina se pueden consultar, entre otras, las siguientes obras de referencia (varias de ellas son hitos críticos de su época de producción que conservan su vigencia en la actualidad):

- AA. VV. (1959). *Historia de la Literatura argentina* (dirigida por Rafael Alberto Arrieta). Buenos Aires, Peuser, 6 tomos.
- (1967). *Capítulo. La historia de la Literatura argentina* (supervisada por Adolfo Prieto). Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 51 fascículos temáticos y textos literarios referidos.
- (2007). *Diccionario de autores argentinos*. Buenos Aires, Programa Cultural Petrobrás.
- (2009). *Diccionario del pensamiento alternativo* (dirigido por Hugo Biaggini y Arturo Andrés Roig). Buenos Aires, Ediciones de la UNLa - Editorial Biblos, 2^a. ed.
- (1999 - 2012). *Historia crítica de la literatura argentina* (dirigida por Noé Jitrik). Buenos Aires, Emecé, 12 tomos.
- ANDERSON IMBERT, E. (1954). *Historia de la literatura hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, 2 tomos (hay ediciones posteriores).
- HENRÍQUEZ UREÑA, P. (1949). *Las corrientes literarias en la América hispánica*. México, Fondo de Cultura Económica.

FIGLIA, R. (1993). *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires, Ediciones de La Urraca, Col. Fierro (historietas con dibujos de Enrique Breccia, Carlos Nine, Solano López, et al).

ROJAS, R. (1957 [1917]). *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Buenos Aires, Editorial Kraft, 9 tomos.

VIÑAS, D. (1995). *Literatura argentina y política*. Buenos Aires, Sudamericana, 2 vol.

Entre 1830 y 1930 se fueron sucediendo en la Argentina las siguientes corrientes estéticas principales:

- El romanticismo (1830-1880)
- El realismo y el naturalismo (1880-1900)
- El modernismo (1900-1920)
- Las vanguardias (1920-1925)
- Hacia 1930: atisbos de una nueva literatura.

Por tratarse de producciones artísticas y literarias insertas dinámicamente en el *continuum* de la cultura, la secuencia cronológica no implica un corte abrupto y sustitutivo de una estética por otra, sino que indica el movimiento dominante en la producción literaria de un período determinado.

1.1. El romanticismo: de la literatura combativa a la escritura intimista (1830–1880)

Características principales del movimiento romántico

- La pasión como eje del pensamiento y de la acción.
 - Visión subjetiva de la realidad:
 - tratamiento exaltado de los sufrimientos y alegrías;
 - postura pesimista o mesiánica según las circunstancias;
 - el paisaje y el clima como reflejo del estado de ánimo (soleado, colorido, radiante, diáfano; melancólico, brumoso, gris, crepuscular; amenazador, lúgubre, nocturno, tormentoso, etc.)
 - Sentimiento de religiosidad frente a lo sobrenatural.
 - Vuelta al pasado local como fuente de inspiración y enseñanza.
 - Reivindicación y búsqueda de una expresión nacional.
-

Hacia 1830, el romanticismo se había consolidado en Europa como un movimiento de rebelión política, espiritual y estética que hablaba de los sentimientos, aspiraciones e inquietudes de la burguesía frente al artificioso estilo neoclásico anterior, distanciado y aristocrático.

Iniciado como movimiento de ruptura e innovación literaria en Alemania hacia fines del siglo XVIII, la irradiación romántica hacia América Latina llegó desde Francia ya entrado el siglo XIX, dados los lazos de gran parte de la diri-

gencia con las ideas libertarias de ese país y el contacto de los jóvenes intelectuales con la vida cultural francesa en sus largos viajes a Europa.

En la Argentina, la literatura del período de la anarquía primero y de la organización e institucionalización después, encontró en el Romanticismo su forma natural de expresión. Para mantener la ecuación europea en relación con la doctrina (apelación al paisaje local, exaltación de los sentimientos y transmisión encendida de los deseos de libertad), los románticos argentinos se vieron ante el desafío de trasladar al interior de su escritura la realidad del propio contexto: igual pasión y rebeldía que los maestros europeos; diferente geografía, diferente cultura, diferente problemática, diferente lengua para expresarlas.

1.1.1. El romanticismo en el Río de la Plata

La trayectoria del romanticismo en el Río de la Plata se inicia a comienzos de la década de 1830, se extiende por cerca de sesenta años e involucra a dos generaciones de escritores, muchos de cuyos integrantes conviven hasta los tramos finales del movimiento.

En ese marco, en las historias literarias se habla de un *primer romanticismo* y de un *segundo romanticismo*, configurados, respectivamente, por la producción de escritores que publican el grueso de sus obras entre 1837 y 1860; y aquellos que extienden su producción hasta más allá de la década de 1880.

-
- Escritores del *primer romanticismo*: Esteban Echeverría, José Mármol, Domingo Faustino Sarmiento, Juan Bautista Alberdi, Juan María Gutiérrez, José María Paz, Hilario Ascasubi, Juana Manso, Vicente Fidel López, Bartolomé Mitre.
 - Escritores del *segundo romanticismo*: Olegario V. Andrade, Carlos Guido y Spano, Rafael Obligado, Estanislao del Campo, José Hernández, Lucio V. Mansilla, Eduardo Wilde, Miguel Cané, Eduardo Gutiérrez.
-



1. Búsqueda de información

El horizonte cultural de la primera y la segunda generación romántica

- a. Vea en *Horizonte cultural de la literatura argentina* el segmento entre los años 1830 y 1880.
- b. ¿Con qué acontecimientos y personajes políticos, sociales, culturales, artísticos, y con qué producciones literarias conviven en la época los escritores argentinos románticos en sus dos etapas?



Explore el MDM.

Aunque la información que proporciona una obra cinematográfica de carácter ficcional no debe interpretarse como “la verdad histórica”, para acercarse a un cierto “espíritu de época”, busque en YouTube películas que aborden la vida y la obra de escritores, músicos y artistas plásticos de ese período que le interesen.

1.1.2. Breve reseña de la producción canónica del romanticismo argentino

La gran mayoría de los escritores de la primera y de la segunda generación romántica fueron poetas, narradores y ensayistas (algunos produjeron ocasionalmente también obras de teatro) y tuvieron destacada participación en la vida política, social, económica y cultural del país.

Frente a la tensión ciudad-campaña que atravesó la dinámica de la construcción de la nación, muchos de los escritores románticos se polarizaron en sus ideas y en sus escrituras. En las décadas finales del siglo, esta tendencia a la polarización se consolidó en dos nuevas modalidades literarias que, aunque singulares, respondían aún a los cánones de la estética romántica: la *gauchesca* y la *literatura del 80*.

Contemporáneamente a estas modalidades, la literatura popular de la época realizó una suerte de síntesis de esa polarización: consumida mayoritariamente por un público urbano, construyó su héroe –Juan Moreira– a partir de un personaje del ámbito rural, avanzando con esto sobre el nuevo espacio híbrido del suburbio y los pueblos interiores.

Dada la riqueza de la producción romántica argentina y su extensión en el tiempo, se ha decidido organizar su reseña en cuatro segmentos, correspondientes a los cortes tradicionales por género: poesía, ensayo, narrativa y teatro.

La poesía romántica

En estrecha vinculación con las circunstancias del entorno, la poesía de la primera generación romántica tiene un tono más exaltado y combativo que la segunda, más ligada a la celebración o al intimismo. Durante el primer romanticismo se estaban definiendo las bases, el modelo organizativo y la constitución de la nación; durante el segundo, se encaraba el desafío de su consolidación institucional, de desarrollar su potencial y alinear el país en el concierto internacional.

Tanto por su producción literaria como por su compromiso político, Esteban Echeverría y José Mármol lideran el grupo de poetas de la *primera generación romántica*.

Echeverría se adelantó a los escritores de España y de otros países hispanoamericanos en la adopción de la nueva estética, cuya concepción revolucionaria del arte y la literatura había conocido durante su estadía en París entre 1826 y 1830. La publicación de sus poemarios *Elvira o la novia del Plata* en 1832 (aparecido en forma anónima) y *Los consuelos* en 1834, lo convierte en el iniciador de la poesía romántica en el Río de la Plata.

José Mármol –autor también de la célebre novela *Amalia*– produjo encendidas poesías contra Rosas que cumplían con todas las reglas del movimiento en su vertiente social y combativa. Su poema *Buenos Aires en el 25 de mayo de 1848* es especialmente notable en ese sentido, tanto por su contenido y su factura técnica como por las repercusiones que –en allegados y enemigos– tuvo en el momento de su difusión.

En la poesía de Mármol, de corte intimista y personal, se destacan los *Cantos del Peregrino*, obra en la que refleja sus sentimientos variados y profundos a lo largo de su fallido viaje por mar desde Río de Janeiro a Valparaíso donde pensaba residir con otros exilados argentinos: las borrascas furiosas del Cabo de Hornos lo disuadieron de reintentar el pasaje y regresó a vivir su ostracismo en el Brasil.

El poeta Juan Cruz Varela ocupa un lugar destacado en la época de Rosas; un poco mayor que Echeverría, Mármol y sus compañeros de generación, compartió con ellos sus ideas políticas, sufrió el exilio y escribió encendidos poemas de temática antirrosista. Sin embargo, la poesía de Varela se separa de la de sus contemporáneos de la primera generación romántica por la continuidad de su anclaje formal en la escuela neoclásica, característica de la literatura de la Independencia de años anteriores.

En la *segunda generación romántica*, la obra poética de Olegario Víctor Andrade, de Carlos Guido y Spano y de Rafael Obligado marca los trazos mayores del género convencional, mientras que la originalidad en la voz y en la escritura provendrá de la poesía gauchesca.

Los poetas en lengua culta

En la línea de la poesía celebratoria y de homenaje, Olegario Víctor Andrade (1839-1882) produjo una obra nutrida de motivos cívicos y filosóficos reformulados en función de las circunstancias que lo conmovían; tal el caso del difundido poema “El nido de cóndores” (“En la negra tiniebla se destaca/ como un brazo extendido hacia el vacío...”), canto exaltado a la gesta libertadora de San Martín, escrito en el momento de la repatriación de sus restos.

Paralelamente, Andrade produjo poemas de fuerte lirismo subjetivo y temática intimista entre los que se destacan por su impacto emocional, los también muy difundidos “El consejo maternal” (“Ven para acá, me dijo dulcemente/ Mi madre, cierto día”) y “La vuelta al hogar”, cuyo verso inicial (“Todo está como era entonces...”) ha pasado a integrar la memoria colectiva del país.

Rafael Obligado tiene una obra escasa aunque de gran impacto en su época, ligada a la reivindicación de los valores tradicionales frente a las transformaciones del país, cuya manifestación más evidente era el proceso inmigratorio. En esa línea, el poema narrativo *Santos Vega el Payador* exalta la figura ya folklorizada de ese famoso payador de la Independencia, materia literaria también de Hilario Ascasubi, Bartolomé Mitre y Eduardo Gutiérrez.

En el poema de Obligado, Santos Vega, en tanto criollo portador del canto de su tierra, sale vencido en una payada final, definitiva, por Juan Sin Ropa (el diablo/ el extranjero). La visión lírica del paisaje pampeano entronca a *Santos Vega el Payador* con *La cautiva* de Esteban Echeverría; y aunque por pulsión escrituraria, modalidad discursiva e intencionalidad estética, esta obra de Obligado no integra la literatura gauchesca, la utilización del lenguaje, la temática y la visión telúrica de lo nacional la acercan, en la superficie del texto, a esas manifestaciones.

En 1885, Obligado publicó su libro *Poesías*, con composiciones románticas de veta nostálgica y reaccionaria (también en la forma literaria), centrada en la evocación de circunstancias, paisajes y emociones lejanos (“El hogar paterno”, “Las quintas de mi tiempo”, “En la ribera”, “El nido de boyeros”, etcétera).

Al abordar ciertos temas vinculados al proceso de transformaciones históricas, su poesía adquiere un apasionado tono crítico, como en “Inspiradora” (“No pide al extranjero / con ansias de mendiga”) o en “Protesta”, iniciado con el contundente verso “La pampa de mis cantos ya no existe”.

Carlos Guido y Spano profundizó la veta intimista de esta segunda generación romántica, poetizando con tristeza genuina, distancia melancólica o mesurada felicidad los temas cotidianos, la intimidad de los propios sentimientos, los afectos más próximos o el compromiso con una causa. Por ejemplo, la Guerra del Paraguay desde la perspectiva de los vencidos en el poema “Nenia” (“Llora, llora, urutaú”); el refugio en el amor familiar en “A mi hija María del Pilar”; la melancolía de los años en “Soledad”; el amor secreto en “Armonía”, etcétera.

Por otra parte, Guido y Spano es el autor de “Trova”, poema que –lo mismo que en el caso de Andrade, ya señalado– ha atravesado un proceso de folklorización

“Esquemmatizando, diría que los fenómenos que han cumplido su complejo proceso de folklorización resultan ser *populares* (propios de la cultura tradicional ‘folk’), *colectivizados* (socialmente vigentes en la comunidad), *empíricos*, *funcionales*, *tradicionales*, *regionales* (geográficamente localizados) y *transmitidos por medios no escritos ni institucionalizados*”. (Cortázar, A., *Esquema del Folklore*, 1959, p. 22)

con la integración de estos versos en el acervo cultural colectivo: “¡Qué me importan los desaires / con que me trate la suerte! / Argentino hasta la muerte / he nacido en Buenos Aires”.

A través de las antologías escolares, el recitado de estos y otros poemas de Andrade, Obligado y Guido y Spano marcaron, a lo largo del siglo XX, a sucesivas generaciones de argentinos.

La poesía gauchesca

Por su combinación novedosa de estructura, lengua, temática e intención estética, la poesía gauchesca constituye una manifestación original del último romanticismo que, en las tensiones de su escritura, registra aún las marcas distintivas del movimiento: la exaltación de los sentimientos y el paisaje local; la consonancia del tiempo, del clima y de los lugares con los estados de ánimo; la presencia de un héroe individual luchando contra el destino y la desgracia; la utilización de vocablos, giros y formas lingüísticas autóctonas; la visión de la literatura como arma eventual de combate y transformación social.

Se trata de una poesía narrativa de corte popular escrita por poetas cultos, que se proponen recrear el habla rural rioplatense y consolidar al gaucho y al mundo pampeano como protagonistas literarios, con pragmática diversa: conmover cantando un hecho legendario (intención lírica); criticar versificando historias con humor (intención satírica); convencer denunciando una situación de ultraje y sometimiento (intención política); transformar la historia individual en mito colectivo (intención épica).

Los antecedentes de la gauchesca

El ciclo de poemas que configuran el núcleo principal de la literatura gauchesca fue escrito entre 1860 y 1880. Este tipo de producción escritural ligada al canto de las payadas, a sus metros populares y a la utilización estética del habla de los gauchos rioplatenses registra dos antecedentes de gran irradiación en ambas bandas:

- Los *Diálogos patrióticos* del uruguayo Bartolomé Hidalgo (1788-1822), escritos durante la época de la Independencia en una vertiente de cantos y decires populares.
- La obra de Hilario Ascasubi (1807-1875), autor del poema *Santos Vega o Los mellizos de la flor*, y de los versos de Paulino Lucero y Aniceto el Gallo.

De las voces de estos gauchos –sombria y antirrosista la de Paulino, festiva y crítica de Urquiza la de Aniceto– se vale el poeta para opinar satíricamente desde el lugar de la sabiduría popular, sobre los avatares políticos, militares y sociales de la época.

En cuanto a la versificación, la poesía gauchesca tiene sus orígenes en la poesía tradicional anónima en lengua castellana: versos octosílabos, esquemas fijos de rima consonante y asonante, organización estrófica con predominio de cuartetos, sextinas y décimas.

En 1866, Estanislao del Campo publicó *Fausto*. En el poema, el gaucho “Anastasio el Pollo” –apodo de clara filiación ascasubiana– describe a su amigo Laguna una función de ópera a la que había asistido en Buenos Aires en el Teatro Colón. Dentro del ciclo de la literatura gauchesca el *Fausto* conserva su valor por la frescura de los personajes y el sesgo humorístico de la anécdota, y por la habilidad y gracia con que del Campo –un hombre urbano y

culto a quien los críticos señalaron algunos errores referenciales— remeda el habla rural y describe el ámbito pampeano donde se desarrolla el encuentro de los amigos.

José Hernández concluye *El Gaucho Martín Fierro* en 1872 y *La vuelta de Martín Fierro* en 1879; atravesadas por la dinámica de las políticas para el país que Hernández fue apoyando, las ideas que se sustentan en ambos textos registran diferencias significativas, que tienen su correlato en las modalidades y tensiones interiores de la escritura.

En el poema confluyen dos tipos de fuentes: una *oral* —la poesía cantada por los payadores—, que se integra en la línea de la poesía tradicional, colectiva y anónima; otra *literaria* —los *Diálogos patrióticos*, Santos Vega de Ascasubi, *Fausto*— que lo conecta con la producción culta anterior del ciclo gauchesco.

Desde el punto de vista de la versificación, el sistema que presentan *El Gaucho Martín Fierro* y *La vuelta de Martín Fierro* es complejo aunque la obra se encuadre dentro de la lírica popular: versos de arte menor, métrica relativamente simple y rimas consonantes, con fluctuaciones hacia la asonancia que apuntan a saltar los moldes rígidos de la poesía culta y dar cabida a las variaciones y alternancias más propias de los cantares populares.

Publicado en la ciudad, y escrito por un poeta culto que por *convención literaria* parece hacer hablar a los gauchos, *Martín Fierro* ha logrado a lo largo de los años un alto grado de folklorización en vastos sectores de la pampa húmeda; allí, a la manera de los repertorios anónimos tradicionales, se han registrado cantores populares sureños que repetían los versos del poema con numerosas variantes.

Por otra parte, la trascendencia del *Martín Fierro* en la cultura argentina ha instalado una vertiente crítica que considera a su protagonista como el héroe del mito que actúa su destino perseguido por el infortunio y la fatalidad; y al poema como una suerte de *epopeya nacional* sintetizadora de ideas, valores y emociones fundantes expresadas en una lengua propia, original.

PARA AMPLIAR



El mito Martín Fierro

Con el objetivo de mostrar la amplitud y complejidad de una de las líneas de mayor irradiación y dinamismo en el pensamiento contemporáneo, Marcelino Peñuelas transcribe en su libro *Mito, literatura y realidad* diversas conceptualizaciones sobre el mito producidas por algunos de los teóricos más importantes en ese campo, y por escritores de gran peso en la literatura del siglo XX (Editorial Gredos, Madrid, 1965, pp. 14-15):



Explicaciones erróneas de fenómenos [...] que estando fundados en la ignorancia y falsa aprehensión son siempre falsos, porque si fueran verdaderos dejarían de ser mitos (James Frazer).

Es una realidad psíquica [...] y el mundo mítico es una realidad igual o superior al mundo material (Gustav Jung).

Es la objetivación de la experiencia social humana (Ernst Cassirer).

La abertura secreta a través de la cual las energías inagotables del cosmos se derraman en las manifestaciones culturales humanas (Joseph Campbell).

El mito no es vaporoso, abstracto o irreal; es una llamarada de realidad [...]. Los mitos son vida desarrollada literariamente (Richard Chase).

Es el nombre para todo lo que existe o subsiste, solo en el sentido de que la palabra es su causa (Paul Valéry).

Es la legitimación de la vida; solamente a través de él y en él la vida encuentra conciencia propia, sanción y consagración (Thomas Mann).

Estos ejemplos apuntan a diversas calidades, aspectos y funciones del mito: ¿cómo se relacionaría cada una con la construcción del *mito argentino* de Martín Fierro? ¿Qué otros mitos nacionales podrían indagarse con esta variedad de perspectivas?

Si le interesa introducirse en la problemática puede comenzar, por ejemplo, con el libro clásico de Mircea Eliade (1973) *Mito y realidad*, o con el ya mencionado de Peñuelas (1965) *Mito, literatura y realidad*.



En la red puede consultar numerosos trabajos sobre el tema vinculados con la literatura, desde diversas perspectivas; por ejemplo, entre otros, el de Ruth Lamb, “El mundo mítico en la novela hispanoamericana”, publicado en *Actas IV* de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH, 1971) <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih_04_2_010.pdf>.

La prosa de combate: idearios, biografías y memorias

Dentro del movimiento romántico argentino, Esteban Echeverría, Domingo Faustino Sarmiento y Juan Bautista Alberdi son los *escritores combativos* de mayor envergadura. A ellos se unen con obras más parciales y acotadas, aunque de gran significación ideológica y cultural (epistolarios, memorias, biografías, discursos, ensayos, artículos periodísticos), Juan María Gutiérrez, Vicente Fidel López y Bartolomé Mitre, entre otros.

Todos ellos pertenecen a la *primera generación romántica*, y ocuparon cargos de primera línea o tuvieron una influencia decisiva en el diseño de la organización o en la conducción del país durante gran parte del siglo XIX, a partir de Caseros, luego de los años del exilio antirrosista en diversos países limítrofes, con nodos de gran actividad e irradiación en Montevideo, Valparaíso, Santiago de Chile y Río de Janeiro.

Esteban Echeverría, además de destacado poeta y narrador romántico fue, junto con Alberdi, el ideólogo de la nueva Generación argentina del 37, animador de la Asociación de Mayo y autor de los documentos y propuestas fundantes, recogidos posteriormente en el libro *Dogma socialista*. En este ensayo político–propositivo, apelando a las herramientas ideológicas de la Francia republicana y del socialismo utópico, Echeverría planteaba el agotamiento de

la controversia entre unitarios y federales para avanzar en la configuración de la nueva sociedad del Plata, retomando el ideario de Mayo.

Con excepción de Sarmiento, cuya vida azarosa transcurrió por otros carriles, la mayoría de los escritores de la Generación del 37, signada por la persecución, el exilio y el enfrentamiento contra Rosas, estuvieron vinculados de una u otra manera con Echeverría y Alberdi, cabezas visibles del ideario del *Dogma socialista*.

Sarmiento se recorta como uno de los escritores argentinos de mayor envergadura; su discurso combativo se articuló sobre la base de la célebre fórmula “civilización y barbarie” –convertida más tarde en el imaginario social en antinomia irreductible–, que expuso orgánicamente por primera vez en el *Facundo*, el gran ensayo canónico de la identidad nacional del siglo XIX. Tanto por la originalidad de su forma ensayística como por la fuerza de su escritura argumentativa y propositiva, esta obra, publicada en 1845 como folletín en la prensa chilena, resulta inencasillable en el paradigma de los géneros tradicionales, ubicándose en el conjunto más actual de las llamadas obras *no ficcionales*.

En el ámbito de la cultura, Juan María Gutiérrez (el crítico literario y una suerte de albacea de su generación) produjo notables trabajos de investigación y rescate de textos pioneros en la configuración conceptual y material de un acervo nacional.

La literatura no ficcional

Para dar cuenta de *formas literarias* que no responden necesariamente al paradigma tradicional de los géneros, se ha planteado otro tipo de categorización, ya clásica dada su probada funcionalidad: la distinción entre obras *ficcionales* y *no ficcionales*. Esta distinción se basa tanto en la condición de *imaginario/real* del universo referido en el texto, como en la *intencionalidad pragmática* del escritor (entretener, emocionar, convencer, postular, etcétera).

Sobre todo en la literatura contemporánea, abundan las ficciones que *parecen* ensayos (es decir, *no ficción*) y los ensayos que *parecen* ficciones. En consecuencia, para dar también cuenta de esta realidad y del carácter híbrido de las producciones, la distinción *ficcional/ no ficcional* se utilizó en el estudio crítico de los textos para abordar una nueva modalidad de la literatura actual: la *ficcionalización del ensayo*.

En esa línea, el *Facundo* de Sarmiento abrió un camino precursor en la literatura argentina, que en un arco de cien años se continuó en *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh (periodista también, como Sarmiento), cuya escritura desenmascara la violencia política y social del enfrentamiento de la “Revolución Libertadora” con el Peronismo en la década de 1950.

Si le interesa seguir ese camino literario, vea especialmente ese y otros libros de Walsh (*Quién mató a Rosendo*, *El caso Satanovsky*), y el cuento “Esa mujer”. En el *Banco de textos de Literatura argentina* encontrará los capítulos 1 al 13 de *Facundo* y fragmentos significativos de las obras de Walsh.

En otro orden de cosas, con respecto a las repercusiones de la llamada “non fiction” y el “Nuevo periodismo” en el mundo de habla inglesa, es interesante señalar que Truman Capote –reconocido internacionalmente como el “inventor” de esa modalidad narrativa– publicó su celebrada obra *A sangre fría* en 1966, casi una década más tarde que *Operación masacre* de Rodolfo Walsh (1957).

Sobre las relaciones de la “no ficción” con el “Nuevo periodismo”, el norteamericano Gay Talese, nacido en 1932 y considerado uno de los fundadores de esa práctica, dice: “Creo que es legítimo escribir notas con las armas propias del contador de historias. Yo aspiro a



Explore el MDM.

ser un buen contador de historias, con un matiz importante, y es que no me aparto de los hechos y solo utilizo nombres reales. [...] Hay que poner mucho cuidado en no imaginar absolutamente nada. Que imagine el novelista. [...] El escritor de no ficción tiene que trabajar el interior del personaje, su entorno, la atmósfera en que existe. Todo eso le da a la crónica un aire de ficción [...]" (cfr. "Una buena historia nunca muere", entrevista de Eduardo Lago a Gay Talese, *El País Semanal*, Madrid, 13 de mayo de 2013. <http://elpais.com/elpais/2013/05/10/eps/1368188201_180710.html>).

Como jurista, teórico del derecho y la economía política, Juan Bautista Alberdi fue uno de los artífices de la Constitución Nacional de 1853, que recoge ampliamente los aportes de su obra *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, publicada en 1852 en Valparaíso.

Durante su juventud, con el seudónimo *Figarillo* (en homenaje al romántico español José María de Larra que había utilizado en su país el seudónimo *Fíguro*), publicó en la prensa local artículos de costumbres en los que fustigaba los hábitos, las habladurías y las hipocresías de la sociedad porteña de la época. Durante el exilio común en Chile, entabló con Sarmiento la célebre polémica de las *Cartas Quillotanas* (Alberdi) y *Las ciento y una* (Sarmiento), en la que ambos discuten fuertemente el papel de la prensa en el nuevo escenario post Caseros.

Las escrituras del yo

La vocación de dar cuenta de las experiencias personales y sociales como modalidad de registro y comprensión de los grandes acontecimientos que iban configurando la historia colectiva del país, nació con las guerras de la independencia y los avatares que siguieron para su consolidación. En tanto época fundacional que buscaba instalar un nuevo orden, las diversas memorias, relatos autobiográficos e históricos –y algunos diarios como el de Juan Manuel Beruti, más escasos- producidos hasta la organización nacional por protagonistas o testigos privilegiados de los hechos, se mueven entre la perplejidad y la justificación, el documento y la necesidad de dar un sentido a los enfrentamientos violentos, las marchas y contramarchas, las decisiones urgentes y controversiales que afectaban fuertemente la vida y el destino del país y sus habitantes.

En esa línea, otra modalidad de las *escrituras del yo* en este período son las *crónicas*, producidas –tanto en la zona del Plata como en el interior del país– por testigos sin actuación pública notoria ni responsabilidad en los hechos que relatan, cuya pulsión escrituraria surge de una necesidad de registrar, con lucidez y minuciosidad, la dinámica de la política, la sociedad y la vida cotidiana que describen y comentan. Tal es el caso de la vívida crónica santafesina de Manuel Ignacio Díaz de Andino que retrata los tiempos turbulentos de las guerras civiles (1815 -1822), o la más abarcadora y con tintes más amables *Buenos Aires desde 70 años atrás* (1810 - 1880) de José A. Wilde, médico destacado de la ciudad, tío del escritor, político y también médico, Eduardo Wilde.

José María Paz –el *memorialista* más importante de su generación– escribió sus *Memorias* (publicadas después de su muerte) en una prosa de factura cuidada y registro sobrio. Jefe de los ejércitos unitarios en la guerra contra los caudillos federales, militar culto interesado en el valor testimonial de la literatura y con conciencia de posteridad, Paz funde en la construcción del relato su vida privada y su actuación pública, con los acontecimientos en los



Beruti llevó, desde 1790 hasta su muerte en 1856, un diario vívido y pormenorizado de los cambios en las costumbres y de los acontecimientos en los que participó o presenció, desde la época virreinal hasta la Presidencia de Urquiza: las características personales y la actuación pública de Liniers, Moreno y Rivadavia; el fusilamiento de Camila O’Gorman y el cura Ladislao Gutiérrez; las lealtades y deslealtades rosistas post Caseros, etc. Con el título de *Memorias curiosas* (abreviado del largo original descriptivo), el diario de Beruti se puede leer en la *Revista de la Biblioteca Nacional*, tomos VI a XIV, 1942-1946, Buenos Aires.

que participó activamente desde su lugar de soldado (la independencia, las guerras civiles de la anarquía, la época de Rosas).

En 1831 Paz cayó en Córdoba en manos enemigas, en circunstancias inesperadas para propios y ajenos: con varios traslados y situaciones cambiantes –entre la muerte inminente, el acoso y la permisividad carcelaria–, Rosas lo tuvo ocho años en prisión. Los avatares de ese cautiverio han sido recogidos posteriormente en el texto más acotado *Memorias de la prisión*.

En las *Memorias póstumas*, Paz describe, analiza y critica las circunstancias de la vida nacional que lo tuvieron como protagonista o como testigo privilegiado; testimonia los afectos y dolores personales y familiares; retrata a conocidos personajes del poder y a tipos insignificantes de la época –algunos abyectos o indiferentes, otros solidarios y generosos– con los que tuvo que interactuar; habla, en fin, con dignidad y entereza, de su posición de prisionero en extremo vulnerable, de sus estados de ánimo frente a la adversidad, a la humillación de la vida carcelaria, a los meandros de un destino inexplicable.

Aunque sin el brillo literario ni la importancia documental de las *Memorias póstumas* de Paz, otros dos generales de la Independencia y las guerras civiles que le sucedieron, Tomás de Iriarte y Gregorio Aráoz de La Madrid, emprendieron la tarea de escribir sus memorias, preocupados por documentar ante la opinión pública –a la que, también ellos, sintieron siempre adversa– su versión de los hechos que protagonizaron en la primera mitad del siglo XIX.

En la generación siguiente, la historia se repite: la importancia pública de los románticos argentinos de la Organización Nacional constituyó sin duda un incentivo para la producción de literatura autobiográfica. Para cubrirse de ataques, neutralizar opiniones adversas y construir una imagen propia positiva, Sarmiento escribe en Chile *Mi defensa* (1843) y *Recuerdos de provincia* (1850); Vicente Fidel López, produce una acotada *Autobiografía* con hechos personales y sociales vividos hasta 1840; y Alberdi escribe en París *Mi vida privada* en la década de 1870, con referencias a impresiones, viajes y lecturas que llegan hasta 1838, momento en que se aleja del país casi definitivamente.

El espacio autobiográfico

Cuando un autor decide su *política del texto* –qué estrategias literarias adoptará para organizar la materia y comunicar sus ideas–, deliberadamente o no, está planteando al lector determinado *pacto literario*.

Si bien ese *pacto* no tiene reglas fijas ni para el escritor ni para el lector, constituye una suerte de primera información, invitación o certidumbre, que el lector recibe del autor al aproximarse al texto: está escrito en prosa o en verso; se organiza en diálogos, actos y escenas como una obra de teatro; la carátula dice que es una novela, por ejemplo.

En lo que hace a la literatura autobiográfica y a las condiciones del pacto que el autor y el lector establecen, el crítico francés Philippe Lejeune (1983) –que ha trabajado tempranamente el tema desde el punto de vista teórico– plantea la dificultad de llegar a una definición unívoca (cfr. “Le pacte autobiographique”).

Cuando el pacto autobiográfico es explícito –es decir, cuando el autor declara expresamente en el texto su intención de escribir una autobiografía, una memoria, un diario personal–, la lectura que propone es clara: estamos frente a una obra que pretende reflejar, aunque sea parcialmente, la verdad histórica de su vida y de su entorno (*Mis memorias* de Lucio V. Mansilla, *Ulises criollo* de José Vasconcelos, *Confieso que he vivido* de Pablo Neruda, o *Si esto es un hombre* de Primo Levi, por ejemplo).

Cuando ese pacto no es explícito, la amplitud del término “autobiográfico”, los variados objetivos literarios con los que un autor recurre a la primera persona, y la mezcla de

elementos ficcionales y no ficcionales presentes sobre todo en los autores contemporáneos, hace aconsejable hablar, más que de categorías precisas, de un *espacio autobiográfico* donde se incluirían, por ejemplo, las novelas autobiográficas, las autobiografías imaginarias, las autobiografías noveladas, las autobiografías apócrifas, las autobiografías de autoría compartida con el entrevistador, las obras “en clave” que narran hechos autobiográficos pero enmascaran a los personajes (Pagliai, 1991). Dada la proliferación actual de las “escrituras del yo”, esta noción de *espacio autobiográfico* es aplicable también a los *biodramas* y a los guiones y materiales audiovisuales de los *biofilms* y de los documentales centrados en la vida de una persona.

Historias y biografías ejemplares (la construcción de un panteón nacional)

Acallados los ánimos y con el país consolidando sus instituciones, ya en el campo del discurso argumentativo con intención y formato de “tratado histórico”, las historias y las biografías ejemplares ocupan en la literatura del romanticismo un lugar significativo.

En esa línea, Bartolomé Mitre y Vicente Fidel López –que polemizaron entre sí sobre el valor y el manejo de las fuentes orales y documentales en la construcción de una historia nacional– producen las dos grandes obras de la historiografía del siglo XIX: *Historia de la República Argentina, su evolución y su desarrollos hasta el derrocamiento de la tiranía en 1852* (Vicente Fidel López, 1883); y la *Historia de Belgrano y de la Independencia argentina* y la *Historia de San Martín y de la Emancipación americana* (Bartolomé Mitre, 1876 y 1887-1888, respectivamente). Estas obras –especialmente las de Mitre, mezcla de biografía e interpretación histórica– crearon el repertorio de los héroes y efemérides nacionales y sentaron las bases de la historiografía oficial, cuestionada posteriormente por la corriente revisionista.



Teniendo como mira la enseñanza de la historia, Juana Manso reformuló estos escritos de Bartolomé Mitre en su *Compendio de la historia de las Provincias Unidas del Río de la Plata. Desde su Descubrimiento hasta el año de 1874. Adoptado para el uso de las Escuelas de la República Argentina* (Buenos Aires, Tipografía del diario “La Época”, 1875), contribuyendo de manera decisiva a introducir en el aula una visión hegemónica de los héroes nacionales encabezados por San Martín y Belgrano, en tanto portadores arquetípicos de virtudes patrias que interesaba destacar en el nuevo país consolidado.

LECTURA RECOMENDADA



Entre los numerosos trabajos de envergadura producidos en el marco de la historiografía argentina revisionista, se pueden consultar los libros ya clásicos *Historia crítica de los partidos políticos argentinos*, de Rodolfo Puiggrós (Buenos Aires, 1956); y *La formación de la conciencia nacional*, de José María Hernández Arregui (Buenos Aires, 1960).

Con otro sesgo político, otra modalidad de textualización y objetivos más acotados, *Vida de Juan Manuel de Rosas* de Manuel Gálvez (Buenos Aires, 1940) y *El cóndor ciego. La extraña muerte de Lavalle* de José María Rosa (Buenos Aires, 1952) ofrecen interpretaciones de las luchas entre unitarios y federales, vistas desde la perspectiva ideológica de los caudillos provinciales.

El libro de Puiggrós ha sido reeditado en papel en 2006 (Buenos Aires, Galerna, 5 tomos). Los libros de Hernández Arregui y de José María Rosa están disponibles en la red en ediciones digitales.



<[http://www.elortiba.org/herar.html#LA FORMACIÓN DE LA CONCIENCIA NACIONAL](http://www.elortiba.org/herar.html#LA_FORMACIÓN_DE_LA_CONCIENCIA_NACIONAL)>

<<http://inoctavo.com.ar/condor-ciego-jose-maria-rosa/>>

El libro de Gálvez se puede leer en la edición de Claridad (Buenos Aires, 1997), y en otras más cercanas a su fecha de aparición (Buenos Aires, El Ateneo, 1940; Buenos Aires, Tor, 1958 y 1965), la mayoría de ellas ofertadas en la red en el rubro libros usados.

La prensa como poder

Un aspecto sobresaliente de todos los escritores combativos de la primera generación romántica es la importancia estratégica que daban a la prensa como vehículo privilegiado para la transmisión de sus ideas, buscar apoyos y convocar a la acción. Todos ellos fueron grandes periodistas que publicaron sus escritos en los diarios más importantes de la Argentina y de otros países donde les tocó vivir (*El Mercurio* de Valparaíso, *El Progreso* de Santiago, *El Nacional* de Montevideo, *La Tribuna* de Buenos Aires, etc.). Alberdi y Félix Frías, entre otros, y sobre todo Sarmiento y Bartolomé Mitre fueron además fundadores de diarios, algunos funcionales a la coyuntura y de corta vida, otros duraderos, como *La Nación* de Buenos Aires fundado por Mitre, que perdura hasta la actualidad.

En un siglo de viajeros y naturalistas, otra modalidad de escritura autobiográfica que transitan los románticos argentinos es el *relato de viaje*.

Sarmiento se recorta nuevamente entre los integrantes de su cohorte como productor de una obra de envergadura: *Viajes por África, Europa y América* (1849), construida en el formato de la narración epistolar. El artificio de escribir a distintos amigos cartas personalizadas desde los sucesivos destinos que toca, habilita a Sarmiento un efecto pragmático de doble entrada: por una parte, logra crear un relato vívido que se actualiza en la lectura con la ilusión de la oralidad; por la otra, homenaja amistades documentando un universo de relaciones encumbradas que lo define y favorece.

Alberdi también registra sus impresiones de viajes a Europa y Estados Unidos (1843-1844 y 1855-1858), pero lo hace en libretas manuscritas que en su mayoría deja inéditas. De todo ese material, solo publica en 1845 *Viaje a Génova* en sucesivos artículos de *El Mercurio* que –recién llegado Alberdi a Valparaíso donde transcurrirá su exilio de diez años– inician su presentación ante el público chileno.

Como se verá más adelante, en el último tramo del siglo XIX, con los escritores de la llamada “Generación del 80” esta vocación por convertir en materia estética las experiencias personales se retoma y expande. Pero el país ha cambiado, y las “escrituras del yo” abandonan la modalidad pasional del “testimonio fundante” para pasar a privilegiar la impresión amena, el comentario agudo, la reflexión inteligente sobre temáticas variadas.

La intimidad expuesta: el auge actual de la visibilidad

La época actual ha producido una revitalización manifiesta de las *escrituras del yo*. A las biografías, memorias, diarios, correspondencias y relatos familiares editados en papel, se suman publicaciones en otros soportes, expandidas –a veces hasta la exacerbación– por las posibilidades de difusión democrática horizontal que ofrecen la red y las diversas tecnologías digitales. Si se piensa, además, en la escritura de textos para la producción audiovisual, los alcances de esta tipología se amplían a los más diversos medios y plataformas (*reality shows* en la televisión abierta; anecdotarios y casos puntuales de gente común en la TV por cable; filmaciones caseras subidas a YouTube; fotos y acontecimientos personales en Facebook, iPad y otros dispositivos; catarras de *tweets* con impresiones y sentimientos instantáneos; *blogs* dedicados exclusivamente a dar rienda suelta a opiniones, gustos y comentarios propios sobre los más variados aspectos, etc.).

“En cuanto a sus contenidos, los blogs parecen estar dominados por el género autobiográfico, tanto en los hábitos de lectura como en los de escritura. En el resto de temáticas se percibe una diferencia notable entre el número de lectores y el número de escritores de las mismas, acrecentada en el caso de contenidos que requieren cierta especialización [...]” (Fernando Garrido y Tiscar Lara, “Perfil del blogger hispánico. III Encuesta a bloggers”, en *Diálogos*, 76, <www.dialogosfe-lafacs.net>).

Por otra parte, entre los artistas contemporáneos hay una *tendencia auto-referencial* creciente que trabaja con la propia imagen como modelo de sus producciones: tal el caso, por ejemplo, de la argentina Nicola Costantino (<http://www.nicolacostantino.com.ar/es/index.php>), o de la norteamericana Cindy Sherman, representante muy difundida de la tendencia con sus fotografías (<http://www.cindysherman.com/>).



2.
 - a. Lea en la carpeta los apartados que hablan sobre la vocación testimonial de los escritores románticos.
 - b. En una librería cercana, revise los libros destacados o en exhibición y haga un listado de las publicaciones que, de acuerdo con todo lo dicho, integrarían la categoría de “escrituras del yo”.
 - c. Haga lo mismo en un recorrido virtual por blogs de temática autobiográfica y por videos y biofilms, y consigne cinco blogs y cinco films o videos de los últimos años que le parezcan más relevantes (para este último caso, un comienzo interesante puede ser la publicación *Blogs & Docs*. Revista on line dedicada a literatura de no ficción <<http://www.blogsandocs.com>>).
 - d. Intercambie y comente sus tres listados con los de sus compañeros de cursada, para producir entre todos un *ranking* de los diez libros, blogs y films o videos que han sido más citados por el conjunto.

“El problema de la práctica de este tipo de literatura [“las novelas del yo”] es que puede volverse aburrida por falta de amplitud, de espectacularidad. La ficción, en cambio, siempre es más potente. Pero debe alimentarse de lo íntimo. Hay una cita de Barthes que yo adoro: “Dar lo íntimo, no lo privado”. Para mí, todo lo que es novela del yo pertenece a lo privado [...]”. (Jean-Philippe Toussaint, <<http://www.lanacion.com.ar/1591370>>).



En 1871, Juan María Gutiérrez da a conocer “El matadero” de Esteban Echeverría. Se trata de un cuento romántico escrito hacia mediados del siglo XIX en el que Echeverría había introducido en forma pionera elementos realistas, y al que seguramente no valoró como producción estética, ya que lo mantuvo inédito. Dada su aparición tardía, “El matadero” no tuvo incidencia en el desarrollo del primer romanticismo, aunque desde la perspectiva de la historia literaria constituye la obra narrativa de mayor relevancia en ese período.



Por último, intervenga con sus compañeros en el siguiente foro de discusión, que enlaza dos problemáticas, ligadas ambas a los avances crecientes en la comunicación virtual: la proliferación del revival de las “escrituras del yo” en las redes sociales, y el control masivo de los datos personales ingresados en los grandes servidores y plataformas: ¿Cree que se está consolidando en el mundo un nuevo paradigma de comportamiento social que borra cualquier distinción tajante entre lo público y lo privado? Si es así ¿qué consecuencias tendría este nuevo paradigma sobre los modos de producción y recepción de lo que actualmente se considera arte y literatura?

La narrativa

Hacia la segunda mitad del siglo XIX se escribieron en toda la América ibérica numerosas novelas, cuentos y relatos románticos de temática histórica –teñidos en su mayoría por las luchas políticas del momento–, encauzados en dos líneas narrativas principales:

- idílica sentimental
- costumbrista (más tarde reformulada y ampliada en sus alcances por el *costumbrismo* de la estética *realista*).

Con la excepción del cuento “El matadero” de Esteban Echeverría (escrito entre 1838 y 1840 y conocido recién en 1871), la producción narrativa del primer romanticismo no tiene valores estéticos relevantes, pero sí gran importancia en la construcción paulatina de la cultura y la literatura nacionales.

La vertiente romántica íntima y confesional abrió paso también a la escritura de mujeres (“dueñas” cristalizadas de la emoción y la expresión subjetiva

en el imaginario colectivo) que, desde distintos espacios e historias personales, reivindican y consiguen un lugar en la literatura y la cultura, emprendiendo una práctica que las recorta con voz propia. En un amplio abanico de manifestaciones, incorporan la mirada de la mujer con una perspectiva que valoriza su condición y su quehacer –siempre al lado del hombre–, aunque postulando una cierta paridad que tiende a suavizar la subordinación manifiesta.

PARA REFLEXIONAR



La irrupción de las voces femeninas

Es cierto que la mayoría de las escritoras románticas que lograron trascender más allá de su círculo social y el ámbito doméstico pertenecieron a la clase dominante y transitaron por los espacios del poder. Juana Manuela Gorriti y Eduarda Mansilla son dos ejemplos notorios de esta condición. Gorriti, hija de un general exiliado en Lima, estuvo casada con Manuel Belzu, futuro Presidente del Perú, con quien tuvo sus hijos y de quien se separó, sin quedar excluida de ámbitos sociales de protección; Mansilla exhibía una prosapia patricia que la entroncaba con la historia misma del país: hija de militar destacado, sobrina de Juan Manuel de Rosas, hermana del coronel Mansilla, esposa del político y diplomático Manuel García (a quien deja en París con sus hijos ya crecidos para dedicarse a escribir en Buenos Aires). En cuanto a rango social y apoyo masculino, Juana Manso constituye una excepción: exiliada en Río de Janeiro durante el rosismo, sin linaje ni riqueza familiar que la legitimara, tejió lazos con los argentinos expatriados, y se movió en la corte del Emperador acompañando a su marido, el violinista portugués Noronha que la abandonó en un episodio ruidoso, junto a sus dos hijas pequeñas. A pesar de esta combinatoria de dificultades personales, Manso logró instalarse con vuelo propio como escritora y como figura política en la Argentina de la segunda mitad del siglo XIX.

¿Qué reflexiones le producen estas historias de mujeres? ¿Qué lugar tiene en ellas el capital social propio y adquirido? ¿Qué vinculaciones percibe con algunas situaciones de la actualidad? ¿En qué ámbitos de acción de las mujeres encuentra ahora mayores diferencias positivas?



La exitosa perduración actual de la novela romántica escrita por mujeres –muchas veces con el telón de fondo de la historia– es un dato a destacar: las narradoras argentinas Florencia Bonelli (*Caballos de fuego*), Cristina Bajo (*Sierva de Dios, ama de la muerte*), Ana María Cabrera (*Felicitas Guerrero, la mujer más hermosa de la República*), Gloria Casañas (*En alas de la seducción*), Gabriela Margall (*La hija del Tirano*) y Viviana Rivero (*Secreto bien guardado*) figuran desde hace tiempo en la lista de *best sellers* de importantes editoriales del mundo de habla hispana. La convocatoria y el éxito de público del *Festival Romántica Buenos Aires* –realizado en el Centro Cultural Recoleta en junio de 2013 para celebrar los 200 años de *Orgullo y prejuicio* de Jean Austen– constituye una muestra interesante de la perduración cultural de esa tipología. (Véase la programación completa del festival en www.romanticaba.com.ar/el-festival).

El primer romanticismo: la narrativa histórica de la época de Rosas

José Mármol es el autor de la extensa novela *Amalia*, ambientada en Buenos Aires en la época de Rosas; se trata de una obra ajustada a las características principales de la narración romántica en sus dos variantes, *idílica* y *costumbrista*, que conserva en la actualidad un fuerte atractivo para la indagación sociocultural de la época.

Con el objetivo central de detractor a Rosas, Mármol desarrolla en *Amalia* una historia de amor inserta en una trama característica de la novela de aventuras, con vívidos retratos de los personajes presentados con visión maniqueísta: el Restaurador, su familia, sus funcionarios y seguidores integran el orden de lo siniestro con rasgos caricaturales, mientras que sus opositores –hombres y mujeres– son bravíos, honestos, generosos y bien intencionados.

El dramaturgo y cineasta argentino Enrique García Velloso –fundador en 1910 de la Asociación de Actores– filmó en 1914 la película muda *Amalia* (105 minutos de duración) con la participación de numerosos actores y actrices *amateurs* –en su gran mayoría jóvenes– cuyos apellidos los entroncan con la dirigencia histórica del país. García Velloso construyó el guion con textos de la novela, destinados a ilustrar las diversas escenas filmadas en exteriores e interiores de Buenos Aires y sus alrededores, semejantes a los que pinta Mármol. La ambientación de la película muestra objetos originales de la época de Rosas y el vestuario de los personajes está compuesto por trajes y atuendos de moda a mediados del siglo XIX. *Amalia* integra el acervo de la Cinemateca Argentina.

La escritura de *Amalia* es despareja: junto a pasajes de gran dinamismo que hacen crecer la trama (como en las novelas de aventuras), y una atractiva pintura de caracteres y situaciones (como en las buenas novelas históricas de la época), hay otros trabados por la abundancia abrumadora de detalles o comentarios innecesarios, especialmente en las descripciones pormenorizadas del paisaje, los sentimientos, las costumbres, hábitos y gustos de la sociedad porteña del momento.

Otra novela histórica de interés para el estudio de la época es *Los misterios del Plata* de Juana Manso, construida como obra de denuncia “en clave” a partir de un hecho real reciente, al que Manso reviste con los recursos ficcionales característicos del género durante el primer romanticismo: la huida de Valentín Alsina, su mujer y su pequeño hijo Adolfo de la persecución despiadada de los esbirros de Rosas.

Escribir en otra lengua, reescribir en la propia

Los misterios del Plata, publicada en folletín como la mayoría de las novelas de la época, presenta la peculiaridad de haber aparecido primero en portugués, en el *Jornal das Senhoras* de Río de Janeiro, donde Juana Manso, como ya se adelantó, residió con su familia durante la permanencia de Rosas en el poder.

De regreso al país después de Caseros, es la propia Juana Manso quien traduce su novela al español para publicarla, también por entregas, en *El inválido argentino*, periódico de Buenos Aires surgido con motivo de la Guerra del Paraguay. Al cambiar radicalmente el público lector –extranjero y con visión exótica del tema, el primero; protagonista cercano de los hechos, el segundo– más que *traducir* del portugués, Juana Manso *reescribe/reformula* en español su texto original, en función de una nueva *política del auditorio*.

Por último, es interesante señalar que Vicente Fidel López –que defendía la tesis de privilegiar fuentes orales como material historiográfico– escribió también novelas históricas. En el espacio narrativo de esas obras conviven (como en *Amalia* de Mármol) personajes ficcionales con protagonistas de la época, en un escenario de acontecimientos históricos reales. En el marco de esa tensión historia / ficción, tanto en *La novia del hereje* de 1854–1855 como en *La loca de la Guardia* de 1896, es posible entrever en la producción de escritura ciertos vasos comunicantes entre el modo de construcción ficcional de López y el de la construcción de su discurso histórico.

Bartolomé Mitre produjo *Soledad*, una narración de sesgo intimista alejada de la intención de sus pares de generación de dar cuenta del escenario histórico. Aunque sin valores literarios relevantes, tanto el texto de López como el de Mitre cobijan en su escritura las tensiones sociales de la época, y una apasionada visión personal de ambos autores que atraviesa todas sus obras, construidas en distintas modalidades discursivas.

El segundo romanticismo: la prosa ligera de la Generación del 80

En el ámbito de la narrativa, lo más destacado del segundo romanticismo son los *relatos autobiográficos, de viajes y de costumbres, los comentarios y los ensayos conversacionales* de los escritores de la Generación literaria del 80; integrada por miembros de la clase dirigente, a través de su práctica política

y social y su estilo de vida, los escritores de esta generación se constituyeron en un tipo particular de productor y animador cultural: el *escritor gentleman de vida múltiple*.

En la relación con la literatura, algo ha cambiado radicalmente con respecto a la Generación del 37: para los autores del 80, la escritura ya no constituye un arma de combate y transformación, sino una actividad placentera y circunstancial, un compromiso personal con la palabra, a veces casi un pasatiempo catártico y esclarecedor de las propias ideas y experiencias.

En esa línea, su producción está escrita en una prosa *ligera* entre *humorística*, *crítica* y *nostálgica*, caracterizada por el *fragmentarismo* y la utilización de recursos técnicos, lingüísticos y estructurales que, muchas veces, acaban por conformar un *género híbrido*, inencasillable en el modo narrativo tradicional.

Una excursión a los indios ranqueles de Lucio V. Mansilla, publicada en Buenos Aires en 1870, se ubica en la línea del relato autobiográfico, de viajes y de costumbres, aunque con características singulares: bajo la forma de cartas a un amigo (el chileno Santiago Arcos), el coronel Mansilla narra con los tonos de su generación –a veces humorístico, a veces crítico, a veces nostálgico–, los avatares de su misión al mando de una avanzada del ejército nacional en territorio ranquel. En el relato confluyen anécdotas de la travesía, el encuentro con los caciques, el paisaje pampeano y la descripción de las características de las tribus con quienes tuvo que convivir en las *tolderías* para negociar, en nombre del gobierno, la utilización del territorio indígena.

Desde un nuevo lugar de la enunciación y con otra intencionalidad pragmática, Mansilla replantea y actualiza en el discurso de *Una excursión...*, la tensión civilización/barbarie instalada décadas antes, poniendo en cuestión la visión clásica de la fórmula como antinomia.

Verdadero *dandy* y gran animador de la vida cultural porteña, entre otras obras de fuerte impronta autobiográfica, Mansilla escribió *Entre nos. Causeries de los jueves*; con distancia irónica y pertenencia de clase, en ella se reformulan las conversaciones (*causeries*) entre los amigos y conocidos (*entre nos*) que frecuentaban su salón de recibo semanal.

Eduardo Wilde fue un médico interesado en cuestiones de salud pública y varias veces ministro en diversas carteras. En la misma línea de *vida múltiple*, escritura *fragmentaria* y producción centralmente *autobiográfica*, es el autor de una serie de relatos de impacto emotivo, generalmente basados en experiencias, historias o recuerdos personales: Boris, por ejemplo, protagonista infantil de varios de sus relatos, es una máscara literaria de Wilde; “Tini”, su cuento más conocido a través de antologías escolares, es el sobrenombre de un niño que muere de difteria ante la impotencia de su médico, etcétera.

En cuanto a Miguel Cané, como todos los integrantes de su generación, ocupó diversos cargos públicos (por ejemplo, durante su gestión en el área educativa se fundó la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires). Su libro más conocido, *Juvenilia*, está integrado por un conjunto de relatos autobiográficos destinados a recuperar a través de la escritura diversos episodios de su adolescencia como alumno del Colegio Nacional (actual Colegio Nacional de Buenos Aires). A lo largo de la narración, con tono humorístico y nostálgico, Cané va construyendo una imagen atractiva de la vida estudiantil de los jóvenes pupilos del colegio porteño durante la presidencia de Mitre, todos ellos vinculados –por familia o patronazgo– a la dirigencia del país.



Santiago Arcos (1822-1874) fue un personaje singular en la vida política, social y literaria de su país y de otros países sudamericanos. Enrolado desde su juventud en un liberalismo radical, había fundado con Francisco Bilbao la *Sociedad de la Igualdad*; perseguido y desterrado por el gobierno chileno, se vinculó a las figuras más destacadas de la dirigencia argentina e intervino en la política nacional. Viajero incansable, las referencias a Arcos, a sus acciones y a sus escritos aparecen reiteradamente –a veces con tinte favorable y afectuoso, otras crítico– en las cartas de Alberdi, Sarmiento, Félix Frías y otros corresponsales que integran los circuitos del poder.



En los catálogos de manuscritos del Archivo General de la Nación aparece la siguiente referencia a una carta oficial cuyo original puede consultarse allí: “Diciembre 14, 1867. Mariano Varela a Manuel Augusto Montes de Oca. El Gobierno aprobó la elección del estudiante Eduardo Wilde como médico del Lazareto de Coléricos”.

LECTURA RECOMENDADA



Son numerosos los trabajos críticos que abordan la formación de las élites en instituciones generadoras de un determinado “espíritu de cuerpo” (entre otros, *La nobleza de Estado* de Pierre Bourdieu, que estudia el caso de las *Grandes Escuelas* en Francia). Si le interesa ver la vinculación entre educación y meritocracia en nuestro país, el libro *El Colegio* de Alicia Méndez –el mismo Colegio Nacional del que hablan Miguel Cané en *Juvenilia* y Martín Kohan en *Ciencias morales* con perspectivas tan diversas– resulta particularmente interesante. En este ensayo (producto de su tesis de doctorado defendida en la Universidad de Buenos Aires), Méndez se ocupa de estudiar la singularidad de esa institución educativa *pública y gratuita basada en la meritocracia*, y el porqué de su perduración a lo largo de 150 años, en un país que no solo atravesó violentos quiebres institucionales sino que, además, no exhibe en su comportamiento social una marcada valoración por la formación de excelencia, y al menos en el discurso, tiende a valorar la igualdad de oportunidades educativas de calidad sin selecciones excluyentes.

MÉNDEZ, A. (2013), *El Colegio. Formación de una élite meritocrática en el Nacional Buenos Aires*, Sudamericana, Buenos Aires.

Por último, entre los narradores de la Generación argentina del 80, está Lucio V. López, perteneciente también a una familia de gran influencia en los asuntos públicos del país (era nieto de Vicente López y Planes e hijo de Vicente Fidel López). Como escritor, produjo la novela *La gran aldea* sobre una construcción de base todavía romántica; sin embargo, en algunos tintes en la descripción de la burguesía porteña de fines del siglo XIX, en el tratamiento literario del desenlace y en la moral de la novela, López avanzó sobre ciertos carriles estéticos que lo acercan a la narrativa realista.

El caso Eduardo Gutiérrez

Eduardo Gutiérrez constituye el caso más notorio y peculiar de la narrativa del segundo romanticismo: autor de truculentos folletines de gran recepción entre los consumidores de literatura popular, la adaptación de su novela *Juan Moreira* (publicada en 1879) fue decisiva para la iniciación del teatro rioplatense como campo estable y de desarrollo continuado.

PARA AMPLIAR



El folletín

Los relatos –generalmente novelas– distribuidos en *folletín* (es decir, en sucesivas entregas de diarios y revistas) constituyeron entre las décadas de 1830 y 1920 el modelo más exitoso de literatura popular escrita.

En este caso, el atributo *popular* no se constituye en oposición a literatura *culta*, sino que apunta a definir la amplitud de la recepción; durante el siglo XIX, tanto *Facundo* y *Amalia* como *Juan Moreira* (o *Los tres mosqueteros* de Dumas y *Las aventuras de Rocambole* del visconde francés Ponson du Terrail) aparecieron primero en forma de folletín.

Su calidad de *forma popular alternativa a la edición tradicional* operó en aquel momento como un gran dinamizador cultural: ayudó a consolidar la presencia de un público masivo consumidor de literatura y abrió las puertas a escritores jóvenes que encontraron su consagración a través del folletín; probado su éxito por esta vía, la publicación como libro por las grandes casas editoriales estaba asegurada.

El pensador italiano Antonio Gramsci se ocupó especialmente de la función social de la novela de folletín como literatura de “las clases subalternas letradas”.



[Este tipo de novela] sustituye (y favorece, al mismo tiempo) la fantasía del hombre del pueblo, es un soñar con los ojos abiertos. Puede verse lo que dicen Freud y los psicoanalistas sobre este soñar despierto. En este caso, puede decirse que en el pueblo la fantasía depende del ‘complejo de inferioridad’ (social) que determina largas fantasías sobre la idea de venganza, de castigo de los culpables, de los males que se soportan, etc. En *El Conde de Montecristo* existen todos esos elementos para alimentar estas fantasías y, por consiguiente, para suministrar un narcótico que calme la sensación de dolor, etc. (GRAMSCI, 1972: 173-174).

Creado en la Francia decimonónica *por los diarios para los diarios*, el folletín se expandió rápidamente como lectura favorita de las “clases subalternas letradas”, hasta ser sustituido por otras formas masivas –la radionovela, la fotonovela, la telenovela, las noticias truculentas seriadas–, que fueron ocupando sucesivamente el mismo espacio cultural del folletín.

LECTURA RECOMENDADA



Si le interesa esta problemática, además de los textos teóricos fundantes de Gramsci publicados en *Cultura y Literatura* (1972), puede leer los trabajos ya clásicos *El folletín y la novela popular* de Jorge Rivera (1968); *Medios de comunicación y cultura popular* de Aníbal Ford, Jorge Rivera y Eduardo Romano (1994); *Folhetim. Uma história* (1996) de la crítica brasileña Merlise Meyer; y el artículo más reciente “El folletín digital por entregas se abre paso en la Red” sobre *Oscar y las mujeres* de Santiago Roncagliolo (Madrid, 2013), que aborda la perduración y la actualidad del formato por otros medios:

<http://cultura.elpais.com/cultura/2013/01/22/tentaciones/1358885336_932459.html>.

El teatro romántico

Si bien varios de los autores románticos de la primera y de la segunda generación incursionaron en la escritura dramática, se trata por lo general de obras sin relevancia, marginales en su producción.

La tradición de un teatro *rioplatense* (la escritura dramática y los escenarios, la práctica actoral, el gusto del público y la crítica, la asistencia masiva a los teatros, su carácter de hecho cultural distintivo de la sociedad) comenzó a gestarse recién en 1884 a partir de la reescritura de *Juan Moreira* en diálogos y escenas para la representación, encargada por un circo a Eduardo Gutiérrez.

Poco tiempo después, los hermanos Podestá, actores populares de dramas gauchescos, fundaron el teatro *El Picadero* en un pueblo de la provincia de Buenos Aires (Chivilcoy). Con esto, los Podestá instalaron en el país –también desde las arenas de un circo– el concepto de *escenario estable* para la representación de obras teatrales, generando un acontecimiento de la mayor trascendencia para el desarrollo posterior del género como literatura y como espectáculo.

1.2. El realismo y el naturalismo: de la realidad tal cual es al determinismo social (1880–1900)

Características principales del realismo

- Propósito de mostrar la realidad de manera objetiva.
- Descripción de distintos medios y clases sociales.
- Crítica social a través de la pintura de situaciones y caracteres.
- Introspección psicológica de los personajes.
- Importancia del ambiente sobre el carácter de los individuos.
- Localización de la obra en un entorno cercano al autor (urbano, rural, regional).
- Utilización de distintas hablas según el estrato social de los personajes.
- Introducción del estilo indirecto libre.

Características principales del naturalismo

- Profundización y sectorialización de las características del realismo:
 - pintura de los estratos más bajos de la sociedad;
 - concepción determinista de la existencia (el origen genético y social determinan la conducta de los individuos);
 - observación y registro directo de las situaciones y personajes que se describen (utilización del “cuaderno de notas”);
 - voluntad explícita de denuncia y transformación social.

Con el realismo y el naturalismo, los héroes literarios románticos, siempre exaltados por la pasión o deprimidos por la tristeza, dan paso a las circunstancias y el sentir de la mujer y el hombre común, presentados en sus grandezas y miserias como *juguete del destino*: enfrentados a la moral social, a su falta de oportunidades y de poder, su mediocridad, las marcas de su origen o a la mala suerte, los personajes de la literatura realista poco pueden hacer, salvo –a veces– recurrir al engaño y la picardía, o sublimar sus destinos con momentos de dolorosa redención.



Hacia mediados del siglo XIX, luego de los años de luchas y de triunfos, el movimiento romántico europeo había llegado a un punto de agotamiento: la cultura burguesa había impuesto sus pautas en la sociedad de la época; la Revolución industrial había generado el proletariado urbano; el Positivismo aparecía como la doctrina filosófica del progreso, los avances científicos y las transformaciones sociales; y los escritores comenzaban a producir sus obras con una nueva estética, *el realismo*.

Los escritores realistas se propusieron *reflejar* el medio como ellos lo veían, y no ocuparse de hechos y personajes idealizados –totalmente sublimes o totalmente abyectos– como lo habían hecho los románticos. En ese marco, aunque interesados también en los temas locales, transitaron

desde la efusión lírica y el predominio de la subjetividad característicos del romanticismo, hacia el análisis psicológico y la conducta de los personajes, con fuerte impronta del determinismo biológico y social.

Para dar cuenta de esta nueva *realidad literaria*, conservando al mismo tiempo la distancia objetiva y el compromiso con la denuncia, los escritores realistas introdujeron el *estilo indirecto libre*, una suerte de *voz intermedia* entre el discurso directo que el autor coloca en boca del personaje, y el discurso indirecto que el autor utiliza para relatar en tercera persona lo que piensa o habla el personaje.

La voz intermedia del estilo indirecto libre

La utilización de este nuevo recurso permitió a los realistas –y luego a los naturalistas– incorporar en su escritura momentos de introspección de los personajes y reflexiones convincentes sobre sus actitudes y limitaciones, sin abandonar el tono “objetivo” y la “óptica científica” característicos de su literatura.

Estos ejemplos de la novela *Sin rumbo* de Eugenio Cambaceres (1885) permiten contrastar las tres modalidades discursivas:

- *Estilo directo:*

–“¡Insolente! – gritó fuera de sí, y al ruido de su voz se unió el chasquido de una bofetada.” (p.155).

- *Estilo indirecto:*

“Por error, la cuenta cayó en manos del padre. Una escena violenta se siguió. Fastidiado, declaró el viejo que cerraba los cordones de su bolsa.” (p. 157).

- *Estilo indirecto libre:*

“El club, el mundo, los placeres, la savia de la pubertad arrojada a manos llenas, perdidos los buenos tiempos, árido por falta de cultivo y de labor, baldío, seco el espíritu que tiene en la vida, se decía, como las hembras en el año, su primavera de fecundación y de brama.” (p.157).

Al realismo sigue el naturalismo, liderado en Francia por Émile Zola; siempre en la línea de la “objetividad realista”, esta escuela se concentra en los estratos más bajos de la sociedad, acentúa en los personajes las marcas del determinismo biológico y profundiza la denuncia social sobre las condiciones de vida de esos estratos.

Los escritores naturalistas, influidos por el positivismo y el interés creciente por la sociología, agregan al realismo literario un *toque científico*: consideran a la realidad como un gran laboratorio en el que realizan sus observaciones sobre la naturaleza humana y sobre la sociedad; observaciones que, consignadas en un “cuaderno de notas”, constituían el material básico de su escritura.

1.2.1. El realismo y el naturalismo en la Argentina

Como el resto de la literatura producida hasta el momento en el subcontinente, los escritores del realismo hispanoamericano presentan una marcada influencia de los modelos europeos. Si bien el medio social y las circunstancias que aparecen en las obras cambian para adaptarse a la realidad del lugar, en líneas generales, la estructura, los recursos literarios y la intencionalidad estética con que las producen son las mismas.

El realismo y su variante naturalista coinciden, a grandes rasgos, con el período de asentamiento institucional de los países hispanoamericanos (1880-1900). En la Argentina, es el momento del gran aluvión inmigratorio europeo y de la puesta en práctica del modelo agroexportador del ochenta. Los conflictos sociales, los vaivenes económicos, las pasiones *inconvenientes* y las peculiares relaciones interpersonales que engendran los valores exististas de la nueva sociedad, se integran dialécticamente en las creaciones simbólicas de la época.

Durante ese período, las manifestaciones iniciales de la escuela realista y naturalista coexistieron con obras literarias románticas en las que el tono de exaltación combativa de los años del primer romanticismo había dado paso a una escritura más serena, amena e intimista, característica de la segunda fase del movimiento.

El realismo, como práctica de escritura y como intencionalidad estética, continuó siendo el movimiento dominante en la literatura argentina durante las primeras décadas del siglo XX, solapándose en este caso con la renovación modernista: sobre el cambio de siglo, Rubén Darío ya había publicado *Azul...* y *Prosas profanas*.

Por otra parte, las tensiones entre la irrupción masiva de inmigrantes europeos ávidos de trabajo y porvenir, y la población local con sus realidades e imaginarios entre la aceptación y el sentimiento de amenaza hacia los recién llegados, iba a encontrar en el *costumbrismo* –ya transitado por el romanticismo con otra intención pragmática– una vertiente literaria de alcance popular, que en distintos registros y formatos, daría cuenta de las transformaciones sociales que se estaban cimentando.



3. Búsqueda de información

El horizonte cultural de los realistas y naturalistas argentinos

- a. Vea en *Horizonte cultural de la Literatura argentina* el segmento entre los años 1880 y 1930.
- b. ¿Con qué otros movimientos conviven en el panorama cultural argentino? ¿Y en el internacional? ¿Qué obras, qué acontecimientos están sucediendo en la sociedad y en la literatura del mundo occidental?



Explore el MDM.

1.2.2. Breve reseña de la producción canónica del realismo y el naturalismo

Debido en gran parte a la continuidad del romanticismo a través de dos generaciones, la gran renovación del realismo europeo se incorpora tardíamente en la literatura argentina. En su fase inicial (1885 en adelante), las obras más relevantes se producen en la narrativa, a través de su vertiente más acentuada, el naturalismo.

En las décadas siguientes se escriben numerosas novelas, ensayos y obras de teatro; no así poesías, cuya relación casi forzosa con el campo de la subjetividad y el lirismo, acota su práctica dentro del realismo a escritores que optan por una temática de denuncia social centrada en la vida de las clases populares.

La narrativa

Con la escuela realista/naturalista nace en el país la novela moderna. Contrariamente a sus modelos europeos, los escritores argentinos naturalistas –tal vez por su condición de miembros de la clase dirigente– no centran sus obras en los sectores más bajos de la sociedad, sino en los más altos, cuyas lacras se muestran como una excepción censurable que conduce a la autodestrucción del descarriado y a la depuración de la propia clase.

Se trata, por lo tanto, de *novelas de tesis*; es decir, de obras en las que la problemática planteada se resuelve con un sesgo didáctico. *Sin rumbo* de Eugenio Cambaceres y *La Bolsa* de Julián Martel –ambas con una temática específicamente ligada a determinados estratos de la sociedad portuaria– siguen esa línea habitual de la narrativa naturalista.

Eugenio Cambaceres publica *Sin rumbo* en 1885. Integrante de la oligarquía de la pampa húmeda, produce esta novela de tesis, crítica y convincente, que muestra desde dentro la vida desquiciada de un miembro de la clase alta agropecuaria y su trágico final, al ver agotada su perspectiva futura como consecuencia de sus actos.

Lo mismo que en la novela *La gran aldea* de Lucio V. López, en el universo de riqueza, arbitrariedad, vacuidad y *spleen* de *Sin rumbo*, una niña (encarnación simbólica de la inocencia y la desvalidez) ocupa el lugar de víctima propiciatoria encargada de testimoniar/culpabilizar con su trágico destino el egoísmo y la insensatez del mundo adulto.

Julián Martel (seudónimo de José Miró) publica *La Bolsa* en 1891, novela también de tesis, referenciada en un hecho histórico reciente al que Martel conocía muy bien como periodista del diario *La Nación*: el *crack* de la Bolsa de Buenos Aires. Los personajes de la novela –vinculados de una u otra manera a los negocios de la oligarquía porteña y con ansias desenfrenadas de ascenso social– viven inmersos en la especulación, la corrupción y el arrivismo, hasta que la crisis financiera desnuda la precariedad moral de estas actitudes que acaban por llevarlos a la ruina y al aniquilamiento personal.

Ya entrado el siglo XX, Manuel Gálvez, Roberto J. Payró, Fray Mocho y más adelante los integrantes del Grupo Boedo, siguieron escribiendo con las herramientas estéticas y conceptuales del realismo. Con innovaciones y variantes, este movimiento seguirá dominando buena parte de la producción narrativa del primer tercio del siglo XX. Su perspectiva de denuncia social, ligada a una técnica de escritura que deja “hablar a los hechos”, reaparecerá –reformulada, profundizada y estéticamente enriquecida– en la nueva narrativa urbana, en las novelas de la tierra y en la literatura regional.

En sus novelas más relevantes (*Nacha Regules*, *La maestra normal*), Gálvez, un escritor de fuerte convicción católica y nacionalista, da cabida a la problemática de la mujer de los sectores medios desprotegidos, agobiada por circunstancias personales y sociales que la empujan al mal o a la desgracia.

En 1916, Gálvez publicó *El mal metafísico*, una interesante novela en clave, en la que desfilan –ficcionalizados pero reconocibles– los protagonistas de la vida literaria del momento (Florencio Sánchez, José Ingenieros, el poeta Almafuerte, Alberdo Gerchunoff, etcétera).

Roberto J. Payró registró en sus novelas las transformaciones de la sociedad desde una posición de simpatía y comprensión de un proceso al que centró en lo microsocioal: cómo eran, cómo actuaban y se organizaban, qué sentían y pensaban los atribulados y confundidos habitantes de los nuevos



“La novela de tesis tiene mala reputación, sobre todo en nuestra época en que un texto *legible* parece sospechoso. [...] Pero la novela de tesis no tiene solo un interés histórico: está en la encrucijada de toda la reflexión moderna sobre los fines, las funciones y las posibilidades de escritura y lectura de la novela. Se trata de analizar los modos de funcionamiento de un discurso que se pretende a la vez narrativo y didáctico, y que se encuentra tensionado por las exigencias de la novela realista y de la demostración argumentativa.” (Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Presses Universitaires de France, París, 1983).

conglomerados urbanos del interior. El resultado es una suerte de entretenido repertorio de la picaresca, narrado con distintos puntos de vista según las obras: el del pícaro en *El casamiento de Laucha* (1906), el de un cronista en *Pago chico* (1908), y el del propio autor en *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* (1910).

En la misma línea narrativa de simpatía y comprensión hacia los personajes y sus circunstancias, Alberto Gerchunoff describe en *Los gauchos judíos* la vida campesina de las comunidades judías, localizadas en Entre Ríos en el marco de las políticas de inmigración.

Por último, también dentro de la narrativa realista, desarrollan más tarde su obra Roberto Mariani (*Cuentos de la oficina*), Álvaro Yunque (*Barcos de papel, Bichofeo*) y el uruguayo Elías Castelnuovo (*Tinieblas, Larvas*), todos ellos escritores del Grupo Boedo, ideológicamente ligado a la literatura del compromiso social.

Aunque nacido en Uruguay, Horacio Quiroga tiene también un lugar en la literatura argentina –transcurrió parte de su vida, publicó y murió en el país– a través del conjunto mayor de la *literatura rioplatense*, compartida por escritores de ambas bandas. Quiroga escribió numerosos relatos con referente en la selva misionera, editados en las colecciones *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917), *Cuentos de la selva* (1918), *Anaconda* (1921), *La gallina degollada y otros cuentos* (1928), entre otros.

La producción de Quiroga es atípica e innovadora: con fuerte impronta naturalista en la temática y en la presencia de un paisaje inquietante y agresivo, sus textos exhiben un trabajo de la palabra y de las imágenes que lo acercan a la estética modernista, con la que compartían el espacio literario de la época.

El ensayo positivista

Las profundas transformaciones sociales recogidas en la escritura narrativa realista y naturalista, fueron motivo natural de reflexión de los ensayistas de la época. Tributarios del positivismo científico, abordaron la cuestión acuciante de la *identidad nacional* con las herramientas que ese movimiento intelectual les brindaba.

José María Ramos Mejía y José Ingenieros –médicos los dos– se interesaron como muchos de sus colegas y discípulos de la época en la aplicación de los métodos de las ciencias naturales y del evolucionismo biológico al estudio de la sociedad.

Ramos Mejía escribió *Las multitudes argentinas*, ensayo sociológico en el que desarrolla su teoría del “hombre carbono” –integrante del organismo “multitud” en cadenas potenciadas–, cuyo encauzamiento en el nuevo país le preocupaba.

En 1913 José Ingenieros publica *El hombre mediocre*; en este y en sus otros ensayos, de gran irradiación entre la juventud de su época, Ingenieros se muestra menos apegado a las teorías deterministas, llegando a plantear cuestiones de ética personal y social, entroncadas con los movimientos libertarios y socialistas.

Paralelamente, y en oposición a esta corriente positivista, Alejandro Korn escribe ensayos filosóficos de corte espiritualista, en sintonía con la nueva estética modernista, negadora de toda concepción *organicista* del arte y de la vida.

Ricardo Rojas constituye un caso aparte: si bien fue contemporáneo de estos acontecimientos estéticos y escribió ensayos sociopolíticos de envergadura

(*Eurindia, La restauración nacionalista*), es como intelectual ligado al campo de la historia y la crítica literaria argentina que su obra –original, e independiente de las escuelas dominantes– adquiere relevancia. Rojas publica la primera edición de su monumental y fundante *Historia de la Literatura argentina* en 1917.

El teatro realista

Hacia fines del siglo XIX, la actividad teatral nacida en *El Picadero* de los hermanos Podestá había evolucionado hasta generar, especialmente en Buenos Aires, un colectivo importante de público, autores, obras, actores y escenarios teatrales. El gusto de los sectores populares se había inclinado por el *sainete*, un tipo peculiar de *teatro costumbrista rioplatense* basado en el *grotesco* (estética entre lo cómico y lo dramático) que incorporaba en sus diálogos el *cocoliche*, habla viva de una ciudad poblada de extranjeros.

La alta burguesía y clase media porteñas, criticadas desde el humor y la ironía, y ridiculizadas a veces hasta la caricatura, irrumpen en los escenarios con la estructuración de caracteres y situaciones que presenta en la época el teatro de Gregorio de Laferrère (*¡Jettatore...!*, 1904; *Las de Barranco*, 1908, etc.). La obra de Laferrère junto con la de Florencio Sánchez –ambas de reconocido valor literario dentro de la estética realista y de gran impacto en la recepción–, han contribuido centralmente a instituir la tradición del teatro rioplatense.

En un tono más sombrío y en ámbitos más amplios que los de Laferrère, Florencio Sánchez dramatizó diversos conflictos emergentes de las transformaciones socioculturales de la época. Sus obras (*M'hijo el doctor*, 1903; *La gringa*, 1904; *Barranca abajo*, 1905, etc.) planteaban situaciones dramáticas bien estructuradas con personajes creíbles que generaban la ilusión de hablar en los escenarios como en la vida.

En el teatro realista de la época, construido sobre situaciones conflictivas evidentes o solapadas donde campean la injusticia, la arbitrariedad y la incompreensión, siempre hay uno o dos caracteres bondadosos y honestos, que actúan como contracara dramática de los otros, egoístas, irresponsables o desquiciados: estos personajes *buenos* (generalmente la pareja joven) acaban por salvarse juntos de la situación a la que uno de los dos (generalmente la mujer) parecía destinado.

La poesía del suburbio y del centro

Como ya se ha dicho, el tipo de voz característica de la poesía –subjetiva, portadora por definición de cierto tipo de lirismo– vinculó a la producción de una eventual poesía *realista* más con la poetización de ciertas temáticas y con la introducción novedosa del lenguaje coloquial/popular urbano que con una práctica escritural objetiva, distanciada, didáctica, propia del canon.

Por lo tanto, la poesía a la que se hace referencia en este apartado es tratada como *realista* en oposición a *romántica* aunque, en un abordaje crítico más afinado, las diversas producciones integran otras oposiciones y otros campos estéticos que se habían constituido o se estaban constituyendo: *literatura pura/ literatura social, poesía culta/ poesía popular*.

En las primeras décadas del siglo XX escribieron sus obras poetas tan dispares como Evaristo Carriego, Almafuerte, Celedonio Flores y Álvaro Yunque, unidos, sin embargo, por el hilo común de sus temáticas humildes y populares.

En 1913 se publicó *El alma del suburbio*, libro póstumo de Evaristo Carriego, con poemas de escenas cotidianas y habla culta, sencilla y despojada, opues-



Explore MDM.



Una muestra de la llegada de sus versos al gran público –en este caso afecto al tango– es el homenaje que Homero Manzi le hace al poeta en esta referencia intertextual de “El último organito”: “El último organito irá de puerta en puerta / hasta encontrar la casa de la vecina muerta, / de la vecina aquella que se cansó de amar;/ y allí molerá tangos para que lllore el ciego,/ el ciego inconsolable del verso de Carriego/ que fuma, fuma y fuma sentado en el umbral.” (Homero Manzi, *Cancionero*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1977).



“Quise escribirlos delicados, sutiles, finos...pero había grandes contras en aquel camino. ¿Cómo te ibas a tirar contra Amado Nervo o Rubén Darío? El naipe no daba pa’ tanto, hermano. Entonces, un día que estaba bien seco, en uno de esos días en que uno sueña con la lotería sin tener el billete, me abrí de aquella parada elegante y escribí ‘Margot’”. (Osvaldo Rossler, “El negro Cele”, *El Mundo*, 26 de junio de 1966, Buenos Aires.).



En el banco de textos hallará una selección de canciones de Celedonio Flores.

tos a la pirotecnia verbal del modernismo, triunfante en ese momento. La difusión y popularidad alcanzada por algunos de estos poemas de Carriego a lo largo del tiempo, acabaron por integrar sus versos en el acervo cultural colectivo (“La costurerita que dio aquel mal paso/ y lo peor sin necesidad” es uno de los ejemplos más notorios).

La poesía de Almafuerte (seudónimo de Pedro B. Palacios), escrita *contra* el “decadentismo afeminado” del modernismo, aborda una temática popular cuestionadora del orden vigente, dirigida a las sufridas clases subalternas. Almafuerte escribe versos amargos y atronadores en lengua culta (“No te des por vencido, ni aún vencido”) que, a pesar de su discurso contestatario, lo colocan todavía en los bordes del romanticismo.

En la década de 1920, el poeta Celedonio Flores produjo obras vinculadas a la estética del tango (“Mano a mano”, “El bulín de la calle Ayacucho”, “Margot”, etc.), en las que incorporó el lunfardo como elemento estructural de la escritura. Como conjunto *letra/música*, estos y otros poemas de Flores adquirieron categoría de *poesía popular ciudadana*.

A pesar de su intención manifiesta, este no es el caso de la producción de los poetas del Grupo Boedo, los más ligados al realismo en su vocación de denuncia y didáctica social. Si bien escribieron poesías con temática y lenguaje relacionados con los sectores desprotegidos, no alcanzaron niveles altos de difusión, más allá del círculo de lectores interesados en este tipo de literatura. Álvaro Yunque, el más destacado entre los poetas de Boedo, publicó *Versos de la calle* en 1924.

1.3. El modernismo: de la gran renovación poética a la expresión de alambique (1900-1920)

Características principales del modernismo

- Reacción contra el subjetivismo exagerado de la estética romántica
- Combinación innovadora de elementos parnasianos y simbolistas
- Literatura aristocrática: visión *estetizante /decadente* de la realidad
- Renovación del lenguaje poético:
 - Importancia del trabajo sobre la palabra.
 - Búsqueda de la perfección formal y la musicalidad.
 - Predominio de imágenes sensoriales.
 - Uso frecuente de la sinestesia como recurso poético.
 - Innovaciones métricas.
 - Creación de espacios poéticos exóticos (palacios, jardines, cisnes, pavos reales).
- Exaltación del espíritu americanista.

La crítica ha tomado a 1888 (año en que Rubén Darío publica su libro *Azul...*) como fecha de iniciación del modernismo; y a 1896 (año de publicación de *Prosas profanas*) como la fecha de su consolidación. En las “Palabras liminares” de este último libro, en un diálogo imaginario con el poeta norteamericano Walt Whitman, Darío proporciona una suerte de *clave de filiación estética* del movimiento desde su lugar de enunciación de escritor hispanamericano: “Abuelo, es preciso decirlo: mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París”.

En la línea de esa filiación, el modernismo se constituyó como una amalgama innovadora de espíritu americanista y distintas corrientes poéticas, con énfasis en el *parnasianismo* de Théophile Gautier (“cincelar” la palabra) y el *simbolismo* de Verlaine (“crear música” con las palabras), poetas franceses que durante la segunda mitad del siglo XIX habían propuesto una renovación estética profunda anclada en lo formal, que rompe con las convenciones poéticas del momento.

El modernismo llenó el paisaje literario de versos musicales, sinestesias, imágenes impresionistas, gemas coloridas, jardines, palacios, princesas, cisnes y pavos reales (también de una poesía más interior, profunda y reflexiva como la última etapa de Darío o de Lugones).

A comienzos de la década de 1920, desprovisto ya el movimiento de su dimensión poética innovadora y practicado por epígonos, sus imágenes emblemáticas se habían transformado en piruetas verbales de alambique, decorativas y superficiales.

En ese contexto, el título del soneto “Tuércele el cuello al cisne” del mexicano González Martínez (contemporáneo de Darío y de Lugones), se convirtió en una suerte de propuesta compartida por los poetas hispanoamericanos que marcaron la transición hacia una nueva estética. En la Argentina, el *posmodernismo/neorromanticismo* de Alfonsina Storni (“Oh, muerte, yo te amo, pero te adoro, vida...”); la poesía despojada de Carriego y el *sencilismo* de Baldomero Fernández Moreno (“Setenta balcones hay en esta casa / setenta balcones y ninguna flor”) se insertan en esta corriente de renovación.

1.3.1. El modernismo en la Argentina

En los años del pasaje del siglo XIX al XX, la Argentina se había integrado en la división internacional del trabajo como exportadora de materias primas. El gran aluvión inmigratorio del ochenta había cambiado –no sin conflictos– la fisonomía tanto del país interior como del portuario, y Buenos Aires se había convertido en una ciudad atractiva, cosmopolita, bullanguera, llena de posibilidades en los distintos sectores de la actividad productiva, también la intelectual.

En esas circunstancias llega Rubén Darío a Buenos Aires, ya como líder indiscutido del movimiento modernista, en continua expansión por toda Hispanoamérica a través de la obra pionera de José Martí, de Julián del Casal, Manuel Guitiérrez Nájera, José Asunción Silva, Amado Nervo y el propio Darío. Es la primera vez que un movimiento literario en habla hispana surge de América y va *hacia* España donde triunfa como nueva estética: es la primera vez que los americanos *conducen*.

En Buenos Aires, Leopoldo Lugones conoce a Darío cuya obra admira, lo mismo que Leopoldo Díaz, poeta que adopta la nueva estética en su fase más aristocratizante, la de los mundos exóticos y sensoriales de *Prosas profanas*.

En otro orden de cosas, la literatura modernista coincide en la Argentina con las luchas finales por la obtención del voto universal, secreto y obligatorio para todos los ciudadanos varones, y con el primer gobierno del radical Hipólito Yrigoyen, elegido presidente en 1916 como resultado de la aplicación de esta Ley.



Explore el MDM.



4. Búsqueda de información

El horizonte de los poetas modernistas

- a. Ubique a Walt Whitman y a su obra en el *Horizonte cultural*. Haga una breve búsqueda crítica en la red para informarse sobre las principales innovaciones que propuso en su poética.
- b. Lea algunos poemas de *Prosas profanas* y fragmentos de *Hojas de hierba*, la obra más emblemática de Whitman, para poder entender mejor la filiación que declara Darío, y cómo esa filiación se manifiesta en su escritura.
- c. Busque también información crítica sobre la obra de los otros poetas canónicos del premodernismo y el modernismo hispanoamericano: los cubanos José Martí y Julián del Casal, los mexicanos Manuel Gutiérrez Nájera y Amado Nervo, el colombiano José Asunción Silva. Lea algunos de sus poemas más difundidos para tomar contacto con las peculiaridades de su escritura.
- d. Por último, recorte en el *Horizonte cultural* el segmento entre los años 1900 y 1920, focalizándose en la producción modernista nacional e internacional.
 ¿Con qué personajes y movimientos literarios ya vistos en búsquedas anteriores conviven los modernistas en la Argentina?
 ¿Cuál es el panorama en Hispanoamérica y en España? ¿Qué hechos y aspectos le parecen más significativos en cada caso?

1.3.2. Breve reseña de la producción canónica del modernismo

La estética modernista produjo en la Argentina renovaciones de envergadura en la escritura poética (Lugones, fundamentalmente); en la narrativa las innovaciones fueron menos significativas en función de las características mismas del género: el desarrollo de la trama y de los personajes plantean al escritor otras urgencias frente a las cuales el trabajo formal de la palabra queda necesariamente acotado a ciertos modos discursivos.

Además de la perspectiva estética aristocrática y distanciada característica del movimiento, los escritores modernistas de la nueva *narrativa del paisaje* – Güiraldes, Dávalos, el Larreta de *Zogoibi*– incorporaron en sus obras la prosa impresionista, construida sobre imágenes sensoriales combinadas.

La poesía modernista

Leopoldo Lugones es uno de los poetas mayores de la literatura argentina; la irradiación de su obra sobre las generaciones posteriores ha sido enorme, ya sea por devoción *filial* o por rechazo *parricida*. Borges, por ejemplo, ha mantenido con Lugones y su obra una relación literaria conflictiva y entrañable que –transcurridos más de veinte años de la muerte del poeta– lo lleva a decir en la dedicatoria/prólogo de *El Hacedor*: “Si no me engaño, usted no me malquería, Lugones...”

Lugones es un poeta revolucionario, innovador, iconoclasta, experimentador con el lenguaje hasta los límites de la ruptura, anticonvencional. De su admiración por Darío surge una temprana adhesión al modernismo y a sus propuestas de refinamiento verbal, pinturas lujosas y distanciadas con visión estetizante de la realidad. En esa línea de alarde técnico destinada más a sorprender que a conmover, escribe *Las montañas del oro* (1897) y *Crepúsculos de jardín* (1905), y su obra más arriesgada y singular *Lunario sentimental* (1909).

Se trata, en este último caso, de una obra criticada, admirada e imitada en toda América, en la que Lugones entremezcla versos líricos, poesía narrativa, prosa, notaciones musicales, diálogos teatrales, para poetizar sobre la luna con escritura irreverente, piruetas lingüísticas e imágenes inusitadas (“En la sombra infinita/ donde su luz se extingue, / la luna echará un pringue/ vivaz, de carpa frita;”).

En los libros posteriores –*Odas seculares* (1910), *El libro fiel* (1912), *El libro de los paisajes* (1917)– Lugones atenúa la pirotecnia verbal y las rupturas formales de las primeras etapas del modernismo, para integrarse en una visión lírica que valoriza la pertenencia a la tradición argentina y americana (dice, por ejemplo, en *Oda a los ganados y las mieses*: “A través de la pampa, un río, turbio/ de fertilidad, rueda silenciosa/ su agua, que tiene por modesta fuente/ la urna de tierra de la tribu autóctona”).

Los sucesivos cambios político-ideológicos que Lugones va produciendo a lo largo de su vida, se registran en las variaciones y tensiones de su escritura: la voz personal y reflexiva por debajo de las imágenes modernistas en *Las horas doradas* (1922) y en *Poemas solariegos* (1927); la veta popular entroncada con la tradición hispánica en *Romancero* (1924), acentuada como veta nacionalista en *Romances del Río Seco* (“Y en la historia se halla escrito/ y a mi favor ello aboga, / que cuatrocientos capiángos / tuvo Facundo Quiroga”), publicado cuatro años después.

La narrativa modernista

Aunque sin la dimensión estética de su poesía, Lugones produjo también obras narrativas (*La guerra gaucha*, 1905; *Las fuerzas extrañas*, 1906; *Cuentos fatales*, 1924). En los dos primeros libros –con temática histórica nacional uno, con enfoque pseudocientífico el otro– abundan las descripciones con imágenes visuales características de la *prosa impresionista* de los modernistas. A Lugones le interesaron también el ocultismo, la teosofía y el espiritualismo, así como los fenómenos ligados a lo sobrenatural, la magia y la superstición. *Cuentos fatales* se mueve en este último espacio de escritura.

En el mismo año que *La guerra gaucha* y casi como su oxímoron, Enrique Larreta publicó *La gloria de don Ramiro*, cuyo argumento se desarrolla en la España de Felipe II. Se trata de una novela singular construida sobre la base de descripciones impresionistas del paisaje y la utilización de un vocabulario castizo, preciosista, elegante y minucioso, que apunta a reproducir la lengua literaria de la Península.

Varios años después, Larreta publica *Zogoibi* (1927), novela que lo entronca con otras producciones de la *narrativa del paisaje rural*, ligadas a la literatura regional: *El inglés de los güesos* de Benito Lynch y *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes (la pampa húmeda, lo mismo que *Zogoibi*); *El viento blanco* de Juan Carlos Dávalos (el noroeste); y también los cuentos de *Horacio Quiroga* (la selva misionera), estos con abordaje naturalista.

Güiraldes publica en 1926 *Don Segundo Sombra*, considerada por la crítica como la novela de la pampa moderna, con el gaucho transformado en peón de estancia. Se trata de un viaje iniciático, formador, de un muchacho (Fabio) que acompaña al nuevo gaucho/peón (Don Segundo) en tareas rurales a través de la provincia de Buenos Aires, en localidades cercanas a San Antonio de Areco, donde Güiraldes tenía su estancia.

“Me había hecho su amigo por la casualidad de cierta conversación en que se trató de ciencias ocultas, pues mereciendo el tema la aflicta piedad del público, aquellos a quienes interesa suelen disimular su predilección, no hablando de ella sino con sus semejantes. [...]

–Anda por ahí a flor de tierra– solía decirme –más de una fuerza tremenda cuyo descubrimiento se aproxima. De esas fuerzas interestereas que acaban de modificar los más sólidos conceptos de la ciencia, y que justificando las afirmaciones de la sabiduría oculta, dependen cada vez más del intelecto humano. [...]” (Leopoldo Lugones, “La fuerza Omega”, en *Cuentos fatales / Las fuerzas extrañas*, Edivim, Villa María, 2009. <<http://books.google.com.ar>>).



“Hacer en la estancia una serie de retratos. Frases breves y viriles como para ser cinceladas en metal. Actitudes muy presentes, muy palpables, rasgos típicos. Algo de los retratos de Raucha, más pujados, con dos o tres frases de la persona y un compacto relato de la vida de cada personaje” (Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*. Unesco, Col. Archivos, París, 1998, p. XXX).



Las descripciones del paisaje pampeano están trabajadas con recursos modernistas: impresionismo plástico, imágenes sensoriales combinadas, búsqueda de equilibrio y elegancia formal (“El barro de las orillas y las barrancas habíanse vuelto de color violeta. Las toscas costeras exhalaban como un resplandor de metal. Las aguas del río hiciéronse frías a mis ojos y los reflejos de las cosas en la superficie serenada tenían más color que las cosas mismas. El cielo se alejaba. Mudábanse los tintes áureos de las nubes en rojos, los rojos en pardos”).

El escritor salteño Juan Carlos Dávalos publicó *El viento blanco* en 1922, un libro de cuentos de filiación modernista y temática regional. En el cuento del mismo nombre se narra la travesía de un patrón y sus peones para entregar una tropilla de toros del otro lado de la cordillera antes de la nevada que, sin embargo, los sorprende. Sin abandonar el registro culto, el lenguaje del cuento incorpora algunos modismos norteños (“le demos”, “se volvamos”) y vocablos regionales (*acullico*, *iros*); sobre estos últimos, Dávalos, con conciencia lingüística de *extrañamiento*, llama la atención del lector con la tipografía distintiva (bastardilla).

El relato abunda en descripciones del paisaje con imágenes sensoriales que resultan funcionales a la trama, en tanto constituyentes de un clima narrativo entre melancólico y premonitoriamente amenazador (“Era en el cañadón de Huaitiquina, profundo tajo entre cerros de arenisca roja que destacaban al alto cielo sus ásperos crestones de escoria grisácea”; “Y vieron [...] que la inmensa sábana blanca se revolvía ondulante, proyectando al espacio raudos jirones de nieve pulverizada que corrían por las laderas, en la penumbra, como legiones de fantasmas enloquecidos”).

Como en el resto de los movimientos, tampoco en el caso de la narrativa modernista las divisiones son tajantes: las obras literarias –a veces las de un mismo autor, tal el caso de Güiraldes, animador activo de las vanguardias– coexisten en el espacio cultural con viejas y nuevas estéticas, con las que conforman un entramado complejo.

1.4. Las vanguardias: del lenguaje de ruptura al agotamiento de la innovación (1920–1925)

Características principales de las vanguardias

- Cosmopolitismo
- Reivindicación de la libertad absoluta en el arte.
- Visión crítica e iconoclasta de la cultura canónica.
- Ruptura de las convenciones estéticas.
- Búsqueda experimental de una nueva expresión:
 - Fascinación por la tecnología como *artefacto*.
 - Dislocamiento de formas y de sentido (crisis de la *mimesis*).
 - El inconsciente y los sueños como *suprarrealidad*.

Las vanguardias iberoamericanas

- Rebelión contra el modernismo hispanoamericano.
- Encuentro de una voz nacional/original.
- Posicionamientos diversos frente a la materia estética (del “arte por el arte” al compromiso libertario).
- Derecho a la *antropofagia literaria* de los modelos europeos.
- Actitud vital desenfadada.

En las primeras décadas del siglo XX, se habían expandido por el mundo los inventos modernos patentados en su momento en Europa y los Estados Unidos: la iluminación eléctrica, el telégrafo, el teléfono, el fonógrafo, los transatlánticos, el automóvil, el aeroplano, el cinematógrafo y la radiofonía.

En esa vorágine de transformación y novedad, los escritores y artistas de la época convirtieron a su práctica en una suerte de *laboratorio estético*, destinado a experimentar con las creaciones simbólicas y sus diversos lenguajes. Dado su carácter de *avanzada* particularmente activa entre 1910 y 1925, las escuelas literarias surgidas de este movimiento cultural fueron posteriormente agrupadas por la crítica bajo el nombre común de *las vanguardias*.

Se trata de un fenómeno mayoritariamente urbano, y de grandes capitales (París, Madrid, Buenos Aires, Moscú, Milán, etc.). Iniciadas en la década de 1910 con el *futurismo* de Marinetti y la obra poética de Apollinaire, las vanguardias tomaron fuerza en la primera posguerra europea con el *dadaísmo* de Tristán Tzara y el *surrealismo* (o *superrealismo*) de Breton.

En el mundo de habla hispana, la nueva estética adoptó los nombres de *creacionismo* –crear para la literatura un nuevo reino del ser, según su iniciador el poeta chileno Huidobro–; y de *ultraísmo* –ir más allá de la realidad y de las estéticas pasadas– según sus iniciadores españoles, entre los que estaba el crítico Guillermo de Torre y a los que frecuentó el joven Borges.

En Brasil, configuradas como movimiento a partir de la *Semana de Arte Moderno* de 1922, a las vanguardias se las denominó *modernismo* (sin ninguna relación con el modernismo hispanoamericano).



Surrealismo/superrealismo

“... tras haber doblado los cabos de muchas tormentas, el *superrealismo* es el único superviviente entre los varios movimientos de vanguardia nacidos durante las décadas segunda y tercera de este siglo (el XX): expresionismo germánico, futurismo italiano, imagi-nismo anglosajón, *ultraísmo* español...; el único que logró atravesar el abismo de la última guerra. Ningún otro ha reemplazado su potencia subversiva, la capacidad de deslumbramiento que de 1925 a 1935 ejerció sobre los jóvenes de distintos países” (Guillermo de Torre, *Qué es el Superrealismo*, Editorial Columba, Col. Esquemas, Buenos Aires, 1955, p.10).

PARA AMPLIAR



La máquina como tema estético

“[La máquina] pasa a ser objeto de glorificación a partir del movimiento que inicia la mayor revolución del arte contemporáneo: el futurismo italiano personificado en la ubicua y estrepitosa figura de Filippo Tomasso Marinetti. Ya en su primer ‘Manifiesto du Futurisme’, publicado por el *Figaro* del 20 de febrero de 1909, el teórico italiano visualiza al ‘automóvil rugidor que parece correr sobre la metralla [como] más hermoso que la *Victoria de Samotracia*’. Ese esplendor de la máquina, aliado a la condena de la tradición, persiste en su ‘Manifiesto Technique de la Littérature Futuriste’ (1913), que se abre con la siguiente afirmación: *En un aeroplano, sentado en el cilindro de gasolina, el vientre calentado por la cabeza del aviador, sentí de repente la inanición ridícula de la vieja sintaxis heredada de Homero.*” (Jorge Schwartz, São Paulo, 1983, pp. 3-4).

El progreso, la transgresión, la innovación al límite de la tensión fueron las banderas de las vanguardias literarias; *pasatista*, el calificativo de combate contra sus enemigos.

La escritura de las vanguardias hizo un uso desafortunado de la metáfora, de la asociación inusitada de imágenes y de la libertad sintáctica; e introdujo en la literatura algunas innovaciones duraderas: el verso libre, el mundo onírico como una realidad *otra*, la reflexión sobre el lenguaje como objeto (*artefacto*) y como práctica (*artificio*), la desacralización del arte y el humor desopilante.

Por su carácter de nuevo paradigma estético de gran irradiación en la cultura de occidente, *las vanguardias* han sido motivo de numerosos estudios críticos con variados enfoques y puntos de abordaje. Desde los años de su aparición como “arte de ruptura”, este movimiento abarcó tanto a los llamados “ismos” literarios (futurismo, dadaísmo, surrealismo, creacionismo, ultraísmo), como a las innovaciones en la música (impresionismo, dodecafonismo, etc.) y en las artes plásticas (cubismo, fauvismo, expresionismo, suprematismo, simbolismo, etcétera).



5. Búsqueda de información

El horizonte sociopolítico y cultural de las vanguardias, y las nuevas tendencias hacia 1930



Explore el MDM.

- a. Recorte en el *Horizonte cultural de la Literatura argentina* el segmento que abarca desde 1920 hasta el final.
- b. Busque en la red información orientadora adicional sobre los iniciadores y continuadores de las *vanguardias europeas*, cuya obra tuvo gran importancia también en Iberoamérica: entre otros, los escritores Guillaume Apollinaire, André Breton, Louis Aragon y Paul Eluard; los músicos Arnold Schoenberg, Alban Berg y Anton Webern; los pintores Juan Gris, Pablo Picasso, Henri Matisse, Vasily Kandinski, Kazimir Malevich y Joan Miró.
- c. Con esa información de base:
 - registre la rápida evolución de los acontecimientos políticos, sociales y culturales que se producen a partir de la finalización de la Gran Guerra de 1914;
 - note especialmente la envergadura de los cambios estéticos que, en ese marco, se producen en el mundo occidental;
 - analice cómo esos acontecimientos y esos cambios repercuten en la Argentina y en sus escritores.

1.4.1. Las vanguardias en la Argentina

Como ya se adelantó, la rebelión de los vanguardistas argentinos se produce contra el modernismo y, sobre todo, *contra* Lugones.

En los años iniciales de la década de 1920, a los escritores de las vanguardias argentinas –lo mismo que a los del Brasil– les preocupaba encontrar, en medio de tanta innovación, una *voz propia*, una *expresión diferenciada* de los modelos europeos.

Los brasileños definieron un camino creativo y desenfadado por la vía de la *antropofagia estética* (tragar todo lo extranjero para digerirlo como propio). Los argentinos rechazaron los temas solemnes y asumieron la ironía y el humor, mezclaron lenguaje literario y coloquial, poetizaron el suburbio y los arrabales (“Machos que se quiebran en un corte ritual, la cabeza, / hundida entre los hombros, la jeta hinchada de/ palabras soeces”, dice Girondo en “Milonga”); y fundaron la revista *Martín Fierro* como una declaración.

Nucleados alrededor de Evar Méndez (el director de la revista), Ricardo Güiraldes, Oliverio Girondo, Francisco Luis Bernárdez, Leopoldo Marechal, Ricardo Molinari y Jorge Luis Borges integraron el *Grupo Florida* –nombre de la calle donde funcionaba *Martín Fierro*–, a los que luego de su pasaje por el *Grupo Boedo* se suma Nicolás Olivari.

Por tratarse de un movimiento de ruptura con los cánones estéticos convencionales, los escritores de las vanguardias entremezclan prosa y verso, palabras y dibujos, elementos ficcionales y no ficcionales. Y en el marco de las rupturas epistemológicas que se producen en las primeras décadas del siglo XX, su propuesta estética contribuye a la desintegración de la división histórica de los géneros, que abre nuevos caminos para la literatura.

1.4.2. Breve reseña de la producción canónica de las vanguardias argentinas

Los idearios

En el plano de la política, la vanguardia argentina coexistió en el tiempo con gobiernos del Partido Radical. En el plano estético, es una época de rupturas y manifiestos.

La década de 1920 fue en Argentina –y también en Brasil–, la de los *Manifiestos* (Martín Fierro, Pau Brasil). Oliverio Gironde y Oswald de Andrade, ambos cosmopolitas y viajeros, son los grandes animadores e ideólogos de las vanguardias en sus respectivos países. En el *banco de textos* encontrará el "Manifiesto de Martín Fierro" (Gironde) y el "Manifiesto antropófago" (Andrade).

En las revistas *Martín Fierro* y *Proa* publican sus idearios, ensayos y críticas diversas, los martinfierristas iniciales y otros escritores ligados a ellos como los españoles Ramón Gómez de la Serna y Guillermo de Torre, ambos residentes en Buenos Aires durante el franquismo (el primero, inventor de las *greguerías*, una forma innovadora de textos breves contruidos sobre el humor y la metáfora; el último, ferviente exiliado republicano y gran amigo de García Lorca, reconocido por sus pares como el crítico de la generación del 27).

Entre otras cosas, desde esas tribunas los integrantes del *Grupo Florida* polemizaron con los del *Grupo Boedo* por su ideario del arte social; atacaron a Lugones (que los había apoyado en sus inicios) por su defensa de la rima, y ridiculizaron a sus contemporáneos no vanguardistas (Arturo Capdevila, Álvaro Yunque, etc.) con epigramas mortuorios.

En el marco de la escritura contestataria, entre 1923 y 1925 Borges publicó dos libros de ensayos, ligados a los fragores de la nueva estética: *Inquisiciones* y *El tamaño de mi esperanza*, de los que más tarde renegará.

La vanguardia poética

Durante el período de auge de las vanguardias, Borges escribió también poesía (*Fervor de Buenos Aires*, 1923; *Luna de enfrente*, 1925). En estos poemarios, sin embargo, no sigue los lineamientos rupturistas de la nueva estética, más allá de algunas imágenes y metáforas y la utilización del verso libre ("El poniente de pie como un Arcángel/ tiranizó el camino"; "Más vil que un lupanar/ la carnicería rubrica como una afrenta la calle", etcétera).

Oliverio Gironde, en cambio, aparece como el adalid de la época heroica vanguardista. En 1922 publicó en Francia *Veinte poemas para leer en un tranvía* (título/homenaje paródico a la nueva tecnología urbana del movimiento, como lo es también el automóvil). Se trata de un libro interesante, transgresor, casi un manual del ideario y los recursos de la vanguardia: cosmopolitismo, simultaneísmo, despersonalización; mezcla de lenguajes, de formas textuales (prosa, verso) y de productos (palabras, dibujos, esquemas); humor paródico, dislocación cubista, metáforas inusitadas, verso libre.



"[...] el corralón seguro ya opinaba Yrigoyen" (Jorge Luis Borges, "La fundación mítica de Buenos Aires", 1929).



Explore MDM.



"En el fondo de esta controversia yacía la famosa cuestión, que no tardó en salir a flote: ¿el arte por el arte, o el arte al servicio de los grandes ideales de la humanidad? O, si lo de 'arte por el arte' parece propósito demasiado fútil, y demasiado propicio al descrédito, ¿el arte como autoexpresión, o el arte como servicio? La cuestión, por supuesto, carece de sentido fuera de una compleja civilización urbana" (Henríquez Ureña, 1964, p. 190).

También en verso libre, aunque sin otra característica que lo acerque centralmente a sus contemporáneos vanguardistas, el chileno Pablo Neruda publica en 1924 *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, una obra que aporta a la renovación del panorama poético latinoamericano desde otra estética: el neorromanticismo.



En el poema “Croquis en la arena” Girondo, por ejemplo, dice:



La mañana se pasea en la playa empolvada de sol./ Brazos./ Piernas amputadas./ Cuerpos que se reintegran./ Cabezas flotantes de caucho./ Al tornearles los cuerpos a las bañistas, las olas alargan sus virtudes sobre el aserrín de la playa. ¡Todo es oro y azul! [...].

Y en “Apunte callejero”:



En la terraza de un café hay una familia gris. Pasan unos senos bizcos buscando una sonrisa sobre las mesas. El ruido de los automóviles destiñe las hojas de los árboles. En un quinto piso, alguien se crucifica al abrir de par en par una ventana. [...].

1.5. Atisbos de una nueva literatura: de la reformulación del realismo a otros temas, otra estética, otro lugar para la literatura (1925-1930)

Características principales de las nuevas tendencias

- Consolidación de la figura del intelectual.
 - Conciencia de la crisis desde esa perspectiva.
 - Visión crítica de la ciudad y del país rural.
 - Escritura agónica y reflexiva: el ensayo como forma crítica de la ideología.
 - Literatura de denuncia: la escritura como arma de combate y transformación.
 - Disponibilidad de nuevas herramientas literarias:
 - monólogo interior
 - técnica del *fluir* de la conciencia
 - técnica del punto de vista
 - versificación libre
 - imaginario surrealista
 - Recuperación renovada de tendencias estéticas anteriores (reescrituras barrocas, románticas, realistas).
-

Hacia fines de la década de 1920, el panorama sociopolítico europeo de la primera posguerra mostraba, por una parte, la consolidación del sistema socialista en la Unión Soviética; por la otra, el crecimiento del nazismo en Alemania con Adolfo Hitler cada vez más cerca del poder.

Desde el triunfo de la Revolución Rusa de 1917, el socialismo se hallaba en continua expansión a través de los partidos de izquierda que actuaban en los distintos países; estos partidos, de corte internacionalista, se caracterizaban por tener una fuerte política editorial y de difusión cultural entre los sectores medios y bajos de la sociedad.

Con la caída de la Bolsa de Nueva York en 1929, la economía de los Estados Unidos colapsó y el mundo se vio arrastrado a una crisis financiera de la mayor envergadura y magnitud. En ese marco, muchos escritores comenzaron a pensar que su literatura no era más de *posguerra* sino de *preguerra*.

En un clima de crisis e incertidumbre que fue creciendo tanto en Europa como en América, a lo largo de las décadas de 1920 y 1930 se produjeron numerosos ensayos que daban cuenta de las variadas aristas de la situación, obras narrativas de experimentación con el lenguaje y presencia de inquietantes mundos interiores, nuevas temáticas ligadas tanto a la denuncia como a la desazón social, poesías con recuperación de sentido en una práctica de absoluta libertad formal.

En esas décadas publican sus obras el irlandés James Joyce, los norteamericanos Scott Fitzgerald y William Faulkner, los franceses Paul Valéry y André Malreaux, los italianos Luigi Pirandello y Giuseppe Ungaretti, el griego Konstantin Kavafis, el portugués Fernando Pessoa, los españoles Ramón del Valle Inclán, Miguel de Unamuno y Federico García Lorca; el ruso Vladimir Maiakowski y el peruano César Vallejo; es también el momento en que los escritores norteamericanos de la *generación perdida* abandonan su país para vivir en Europa.

En América Latina es la época del *indigenismo* –y de la *gran narrativa indigenista*, concientizadora y propositiva– en su doble vertiente: preservar al indio en su cultura o integrarlo en la sociedad de manera valorizada; es también el momento en que la Revolución mexicana ha logrado estabilizarse en el poder, y con los años cruentos y con la incipiente estrategia institucional como referente narrativo, se está configurando un importante y singular ciclo de *novelas de la revolución*.

PARA AMPLIAR



Cine y Revolución

En tanto productores de fuertes transformaciones colectivas, las revoluciones y movimientos sociales del siglo XX han generado –además de numerosas y variadas obras literarias– una *épica cinematográfica* tanto en la modalidad ficcional como documental, construida con discursos narrativos que buscan transmitir de manera convincente el valor trascendente de los triunfos populares, la dinámica de las fuerzas en pugna que los dilatan, la injusticia de las derrotas sufridas, la convicción esperanzada de superarlas en un futuro más o menos cercano. Si le interesa el tema, puede empezar buscando en internet estas películas de diversos orígenes y momentos del cine, reconocidas como representantes jerarquizadas de esa tipología: *El Acorazado Potemkin* de Sergei Eisenstein (Rusia soviética, 1925); *¡Vámonos con Pancho Villa!* de Fernando de Fuentes (México, 1935); *Esta tierra es mía* de Jean Renoir (Francia ocupada, filmada en Estados Unidos, 1943); *La batalla de Argel* de Gillo Pontecorvo (Italia - Argelia, 1965); *79 Primaveras* de Santiago Álvarez (Cuba - Vietnam, 1969). Y las argentinas también ya clásicas, *La hora de los hornos* (1968) de Fernando Solanas y Octavio Getino y *La República perdida* (1986) de Miguel Pérez; o la más reciente, *Rebelión* (2003) de Federico Urioste, sobre el Cordobazo de 1969.

1.5.1. Las nuevas tendencias en la Argentina hacia 1930

Desde la aplicación de la Ley Sáenz Peña en la Argentina, el radicalismo había seguido ganando las elecciones, nuevamente es elegido Yrigoyen en 1928. Desde el primer día de esta segunda presidencia comenzó a desplegarse la estrategia conspirativa que, en 1930, iniciará en el país la penosa violencia de los golpes de Estado para derrocar a un gobierno elegido por el pueblo.

El desconcierto y el malestar entre la intelectualidad democrática es grande: será el momento en que, en la línea indagatoria del *Facundo*, pero sin programa propositivo de tal envergadura, comienzan a escribirse nuevamente grandes ensayos de la identidad nacional, que aparecerán a lo largo de la década de 1930: *El hombre que está solo y espera* de Raúl Scalabrini Ortiz, *Radiografía de la pampa* de Ezequiel Martínez Estrada, *Historia de una pasión argentina* de Eduardo Mallea.

La influencia del escritor francés Romain Rolland –antifascista y pacifista– sobre el pensamiento latinoamericano de izquierda fue muy amplia; en la Argentina, fue especialmente significativa en los escritores ligados a la revista *Claridad* del Grupo Boedo: César Tiempo, Leónidas Barletta, Roberto Mariani, Raúl González Tuñón, Enrique Amorim, Nicolás Olivari, Álvaro Yunque y Elías Castelnuovo, entre otros.

Con excepción de Gironde, la mayoría de los poetas del Grupo Florida abandonan la vanguardia y, como es el caso de Ricardo Molinari y Leopoldo Marechal, se vuelcan a un lirismo neorromántico, volviendo a trabajar la innovación sobre el verso clásico.

En la misma línea de la perfección y el equilibrio formal, la poesía de Borges profundiza, en *Cuaderno San Martín* (1929), la temática del suburbio y de la historia personal/nacional. Un año antes Borges había publicado un nuevo libro de ensayos, *El idioma de los argentinos*, en el que aporta conceptualizaciones interesantes a la discusión sobre la conveniencia/ posibilidad de producir una escritura con características propias, distintivas de lo nacional.

También en 1928 Macedonio Fernández –gran admirado de Borges– publica *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*, un libro singular, crítico, humorístico y desencantado, con ensayos de inquietudes metafísicas tratadas desde la ironía y dislocadas hasta el absurdo.

Como ya se adelantó, desde fines de la década de 1910, la política cultural de los partidos de izquierda había contribuido a la difusión de sus pensadores internacionales entre un nuevo público consumidor de literatura, en ediciones populares que incluían, entre otro tipo de textos, novelas realistas rusas y novelas francesas de folletín.

En esas ediciones, Roberto Arlt lee a Dostoievski y a Ponson du Terrail, y esa lectura –junto con la de revistas de divulgación técnica también populares en la época– impacta en su escritura. En 1926 Arlt publica *El juguete rabioso*, novela de un nuevo realismo introspectivo reformulado y profundizado, con personajes ciudadanos lastimados que oscilan entre la ilusión de transformar el mundo y la amargura de la derrota cotidiana.

Un nuevo teatro está también despuntando hacia 1930: un teatro de definida intención/compromiso social transformador (Leónidas Barletta); y otro de una conflictividad dramática profunda y compleja, con personajes que muestran que nada –ni lo abyecto, ni lo sublime– es nunca lineal (Samuel Eichelbaum).

Todos ellos –ensayistas, poetas, narradores y dramaturgos– disponen en la entreguerra de nuevas herramientas literarias, conceptuales e ideológicas

producidas por sus pares europeos y norteamericanos, a las que los escritores argentinos reformulan y transforman en una práctica de escritura personal, atravesada por las calamidades nacionales e internacionales que harán eclosión en las décadas siguientes.

Esta y otras problemáticas afines se abordarán en el curso *Literatura Argentina (1930-2000)*.



6. Propuesta de trabajo integradora

Qué texto = Qué estética

Estas diez obras, ordenadas por año de publicación, corresponden a diversos movimientos, escuelas o corrientes literarias abordados a lo largo de esta unidad:

- *Amalia* de José Mármol (novela, 1852)
- *Fausto* de Estanislao del Campo (poema, 1866)
- “*San Martín*” de Olegario V. Andrade (poema, 1878)
- *En la sangre* de Eugenio Cambaceres (novela, 1887)
- *Mar afuera* de Eduardo Wilde (relatos, 1889)
- *Poesías* de Rafael Obligado (poemario, 1895)
- *M’hijo el doctor* de Florencio Sánchez (obra de teatro, 1903)
- *Las multitudes argentinas* de José María Ramos Mejía (ensayo, 1907)
- *Raucho* de Ricardo Güiraldes (novela, 1917)
- *La musa de la mala pata* de Nicolás Olivari (poemario, 1926)

En estos textos aparecen aludidos, de una u otra manera, determinadas *temáticas y paisajes recurrentes* en la literatura argentina entre 1830 y 1930 (las luchas nacionales, la inmigración, los cambios generacionales y sociales, las costumbres, la pampa, los pueblos del interior, la gran ciudad), cuyo tratamiento escriturario necesariamente difiere, al ser producto de épocas histórico-sociales y miradas estéticas diversas.

Lea los textos seleccionados con atención, repase los contenidos de la Unidad, si es necesario busque información adicional en la red, consulte el *Horizonte cultural de la literatura argentina*, la bibliografía crítica y a su docente cuantas veces haga falta, hasta que esté en condiciones de convertir las siguientes cuestiones en *herramientas conceptuales* transferibles a otras lecturas:

- a. En qué movimiento, escuela o corriente literaria se inserta cada texto.
- b. Qué características, indicios o marcas en la escritura le posibilitaron reconocer esa filiación (la forma, el lenguaje, los recursos literarios, los datos del contenido, el tratamiento de la temática, etc.).
- c. Qué métodos utilizó principalmente para definir a qué obra pertenece cada texto y realizar su atribución autoral (análisis textual, deducción, ensayo y error, descarte, búsqueda de información, etc.).

Para realizar esta actividad, los fragmentos de las obras seleccionadas han sido transcritos en forma *deliberadamente aleatoria*: una vez reconocida la filiación, complete los datos que encabezan cada texto, incluyendo sus comentarios personales sobre la lectura.



Explore el MDM.

Por último, si estos comentarios suyos le parecen interesantes para el conjunto de sus compañeros, socialícelos con ellos en los espacios de encuentro y discusión.

Texto 1

- Obra, autor y año de publicación:
- Movimiento/ escuela/ corriente literaria:
- Características/ indicios/ marcas en la escritura:
- Temática / paisaje predominante:
- Comentarios sobre la lectura:

“Yo tengo mis recuerdos asidos a tus hojas,
yo te amo como se ama la sombra del hogar,
risueño compañero del alba de mi vida,
seibo esplendoroso del regio Paraná.

Las horas del estío pasadas a tu sombra,
pendiente de tus brazos mi hamaca guaraní,
eternas vibraciones dejaron en mi pecho,
tesoro de armonías que llevo al porvenir.

.....
Evoco aquellas tardes doradas y tranquilas,
cargadas de perfumes, de cantos y de amor,
en que los vagos sueños que duermen en el alma
despiertan en las notas de blanda vibración.

Entonces los rumores que viven en tus hojas,
confunden con las olas su música fugaz,
y se oyen de las aves los vuelos y los roces,
vagando entre las cintas del verde total.

¡Momentos deliciosos de olvido, de esperanza!
¡Destellos que iluminan la hermosa juventud!
¡Aquí es donde se sueña la virgen prometida
y es lumbre de sus ojos la ráfaga de luz!”

Texto 2

- Obra, autor y año de publicación:
- Movimiento/escuela/corriente literaria:
- Características/indicios/marcas en la escritura:
- Temática / paisaje predominante:
- Comentarios sobre la lectura:

“Y [Genaro] víctima de las sugerencias imperiosas de la sangre, de la irresistible influencia hereditaria, del patrimonio de la raza que fatalmente con la vida, al ver la luz, le fuera transmitido, las malas, las bajas pasiones de la humanidad hicieron de pronto explosión en su alma.

¿Por qué el desdén al nombre de su padre recaía sobre él, por qué había sido arrojado al mundo marcado de antemano por el dedo de la fatalidad, condenado a ser

menos que los demás, nacido de un ente despreciable, de un napolitano degradado y ruin? [...]

¡Ah, no ser él como eran otros que conocía!... ¡Llenaban esos la Universidad con sus nombres, no parecía sino que en ellos toda una generación se encarnaba, que el porvenir de la patria cifrara sólo en ellos!...

¿Qué hacían, sin embargo, qué méritos contraían, que esfuerzos, qué sacrificios les costaba la reputación, la fama que de clase en clase habían llegado a alcanzar?

Pasaban su vida de estudiantes entregados al solaz y a los placeres, véaseles en las fiestas de continuo, iban a balies, a los Clubs; oíalos él en los corrillos, en los grupos de estudiantes, hablar, conversar, de sus amores, de las mujeres de mundo, de sus queridas del teatro, de sus noches de trueno, de juegos y de orgía...”

Texto 3

- Obra, autor y año de publicación:
- Movimiento/escuela/corriente literaria:
- Características/indicios/marcas en la escritura:
- Temática / paisaje predominante:
- Comentarios sobre la lectura:

“ JULIO. ¿Me dejará hablar?...

OLEGARIO. ¡Hum!... ¡Canalla!

JULIO. Diga... ¿Con qué derecho, usted y su compadre, se ponen a espulgar en mi vida privada?...

OLEGARIO.¿Con qué derecho?...

JULIO. (Severo.) ¡Sí! ¿Con qué derecho? Soy hombre, soy mayor de edad, y aunque no lo fuera, hace mucho que he entrado en el uso de la razón y no necesito andadores para marchar por la vida... ¡Soy libre, pues!... ¡Siéntese, tata!... ¡Tenga paciencia!... (*Continúa con naturalidad.*) Usted y yo vivimos dos vidas vinculadas por los lazos afectivos, pero completamente distintas. Cada uno gobierna la suya, usted sobre mí no tiene más autoridad que la que mi cariño quiera concederle. (*Gesto violento de Olegario.*) ¡Calma, calma! (*Afable.*) ¡Conste que lo quiero mucho!... Todo evoluciona, viejo; y estos tiempos han mandado archivar la moral, los hábitos, los estilos de la época en que usted se educó... Son cosas rancias hoy. Usted llama manoseos a mis familiaridades más afectuosas. Pretende como los rígidos padres de antaño, que todas las mañanas al levantarme le bese la mano y le pida la bendición en vez de preguntarle por su salud; que no hable ni ría ni llore sin su licencia; que oiga en sus palabras un oráculo, no llamándole al pan, pan y al vino, vino, si usted lo ha cristianado con otro nombre; que no sepa más de lo que usted sabe, y me libre Dios de decirle que macanea; que no fume en su presencia (*Saca un cigarrillo y lo enciende*); en fin, que sus costumbres sean el molde de mis costumbres... ¿Pero no comprende, señor, que riéndome de esas pamplinas me aproximo más a usted, que soy más su amigo, que lo quiero más espontáneamente? Volviendo al asunto de mi conducta: ¿cuál es mi gran delito?... Creo que no he malgastado mi tiempo; me voy formando una reputación, estudio, sé; ¿qué más quiere?... ¿Qué he hecho algunas deudas? ¿Qué gasto más de lo que usted quisiera que gaste? Cierto... [...]

OLEGARIO. —¿Con que sos libre?... ¿Con que sos dueño de tu vida?... ¿Con que nada te vincula a tus padres? ¿Y a que salís ahora con que tengo que pagar todas tus trampas?...¿Es decir que sólo soy tu padre pa mantenerte los vicios?... ¡Ingrato!... [...].”

Texto 4

- Obra, autor y año de publicación:
- Movimiento/escuela/corriente literaria:
- Características/indicios/marcas en la escritura:
- Temática / paisaje predominante:
- Comentarios sobre la lectura:

“Llegaron un día de otoño. La tierra parecía más precisa, dura, pulida de color por la cortedad del pasto y las recientes lluvias.

En el callejón, un barrial machucado por pisoteos de yeguarizos, vacas y ovejas.

Los vasos de los caballos ritman chupones ruidoso en el lodo, que esfuerza sus trancos meneados: las ruedas despiden filetes de agua negruzca o levantan bloques de barro pegajoso.

Cuando bajaron de la *volanta*, el silencio impuso a los chicos una admiración muda. Don Leandro los hizo sentar bajo el corredor de baldosas sonoras. Allí se estuvieron quietos.

Nubes macizas, chorreantes en su parte inferior sobre el fondo topacio del cielo. Un múltiple ajeteo de tordos en la gran morera que se deshoja. Oro de acacias y verde compacto del campo en que se nitidiza el vacaje esparcido. La noche flota en la impotencia visual acrecentada. Oro en nubes y reflejos, verde en el llano y aire a sorber con calma, con lentos ensanches del pecho degustador como un paladar.

¡Oh!, la sorpresa contemplativa del silencio. ¡Vivir, vivir en la grande alma serena de la tierra!”

Texto 5

- Obra, autor y año de publicación:
- Movimiento/escuela/corriente literaria:
- Características/indicios/marcas en la escritura:
- Temática / paisaje predominante:
- Comentarios sobre la lectura::

“[...] [el *burgués aureus*] Representa, entre nosotros, el burgués de otras partes, el improvisado millonario nacido del sortilegio de la lotería y surgido del sembradío inmenso de la colonia o del humeante montón de tierra fecundada con su noble trabajo. [...] Almas desasidas de las cosas ideales que no dan plata, lo mismo es para ellos el despotismo que la libertad, siempre que les conserve su dinero. Pero... ¡ay del gobierno a quien se le sospeche irrespetuoso del centavo ajeno! Porque entonces el enriquecido se levantará heroico en la revolución para entregar su vida... Él es el que en ese grado de organización pasiva constituye el receptáculo y acaso la incubadora de todo chisme político y social que en forma de literatura periodística distribuye el diarismo multiforme. Como es *sanchopansescamente* crédulo e iluso, no hay más que redactárselo en cierta forma untuosa y soluble, rotulándolo con la cómica solemnidad con que nuestros periodistas untan para que corra la noticia o la calumnia más inverosímil: *a los hombres honrados, a la parte sensata de la opinión, al pueblo ilustrado*, y que él, sin sospechar siquiera que el que eso escribe no es, con frecuencia, ni honrado, ni sensato, ni ilustrado, traga el anzuelo y hasta lo digiere, tal es la fuerza de sus jugos digestivos.”

Texto 6

- Obra, autor y año de publicación:
- Movimiento/escuela/corriente literaria:
- Características/indicios/marcas en la escritura:
- Temática / paisaje predominante:
- Comentarios sobre la lectura:

“A las nueve de la mañana, Daniel se vestía tranquilamente ayudado por su fiel Fermín, que había cumplido ya todas las comisiones de que había sido encargado por su señor.

– ¿Florencia misma recibió las flores?– le preguntó mientras pasaba la escobilla por su cabello castaño oscuro y por su patilla rala, que se abría artificialmente en la barba, según prescripciones federales de la época.

–Ella misma, señor.

–¿Y la carta?

–Junto con las flores.

–¿Observaste si estaba contenta?

–Me parece que sí, pero se sorprendió cuando le di la carta. Me preguntó si había ocurrido alguna novedad.

–¡Pobrecita! Vamos a ver: ¿cómo estaba vestida? Cuéntame todo, pero primero lo que estaba haciendo cuando llegaste.

–Estaba bajo la planta de jazmines que hay en el patio, desenvolviendo los papelitos de rizos.

–¡De sus rizos de oro, de sus rizos cuyas hebras tienen atado mi corazón al suyo! Continúa –dijo Daniel, acabando de atar una corbata de seda negra al cuello.

–No hacía nada más.

–Pero te he preguntado como estaba vestida.

–Con un vestido blanco con listas verdes, todo abierto por delante y atado en la cintura.

–¡Bellísima descripción! Eso se llama un batón de mañana, Fermín. ¡Qué linda estaría! Y bien, ¿qué más?

–Nada más. [...]

–Pero para ti. Vamos a otra cosa. ¿Quiénes están ahí?

–La mujer que fui a llamar de parte de usted y don Cándido.”

Texto 7

- Obra, autor y año de publicación:
- Movimiento/escuela/corriente literaria:
- Características/indicios/marcas en la escritura:
- Temática / paisaje predominante:
- Comentarios sobre la lectura::

“Ya se me quiere cansar

El flete de mi relato...

–Priéndale guasca otro rato:

Recién comienza a sudar.

No se apure: aguardesé:

¿Cómo anda el frasco? –Tuavía

Hay con qué hacer medio día:

Ahí lo tiene, priendalé.

–¿Sabe que este giñebrón
No es para beberlo solo?
Si alvierto traigo un chicholo
O un cacho de salchichón.

.....
–¿Qué tuavía no ha almorzo?
–Ando en ayunas, Don pollo:
Porque ¿a qué contar un bollo
Y un cimarrón aguachao?

Tenía hecha la intención
De ir a la fonda de un gringo
Después de bañar el pingo...
–Pues vamonós del tirón.

–Aunque ando medio delgao,
Don Pollo, no le permito
Que me merme ni un chiquito
Del cuento que ha comenzao.

–Pues entonces allá va:
Otra vez el lienzo alzarón
Y hasta mis ojos dudaron,
Lo que ví... ¡barbaridá!

Texto 8

- Obra, autor y año de publicación:
- Movimiento/escuela/corriente literaria:
- Características/indicios/marcas en la escritura:
- Temática / paisaje predominante:
- Comentarios sobre la lectura:

“Esta doncella tísica y asexuada,
esta mujer de senos inapetentes,
-rosicler en los huesos de su cara granulada,
y ganchuda su israelita nariz ya transparente...
Esta pobre yegua flaca y trabajada,
con los dedos espátulas de tanto teclear,
esta pobre mujer invertebrada,
tiene que trabajar..
Esta pobre nena descuajeringada,
con sus ancas sutiles de alfiler,
tiene el alma tumefacta y rezagada
¡y se empeña en comer!
Yo la amé cuatro meses con los ojos,
con mis ojos de perro triste y vagabundo;
cuando le miraba los pómulos rojos,
¡qué dolor profundo!
Un día juntamos hombro a hombro nuestra desdicha;
vivimos dos meses en un cuchitril;

en su beso salivoso naufragó la dicha
y el ansia de vivir...
Una tarde sin historia, una tarde cualquiera,
murió clásicamente en un hospital.
(Bella burguesita que a mi lado pasas, cambia de acera,
porque voy a putear...)"

Texto 9

- Obra, autor y año de publicación:
- Movimiento/escuela/corriente literaria:
- Características/indicios/marcas en la escritura:
- Temática / paisaje predominante:
- Comentarios sobre la lectura:

“ ¡Ya están sobre las crestas de granito
Fundidas por el rayo!
Ya tienen frente a frente el infinito:
Arriba, el cielo de esplendor cubierto;
Abajo, en los salvajes hondonados,
La soledad severa del desierto;
Y en el negro tapiz de la llanura,
Como escudos de plata abandonados,
¡Los lagos y los ríos que festonan
De la patria la regia vestidura!

¡Ya están sobre la cumbre!
Ya relincha el caballo de pelea
Y flota al viento el pabellón altivo,
¡Hinchado por el soplo de una idea!
¡Oh! ¡Qué hermosa, qué espléndida, que grande
Es la patria mirada
Desde el soberbio pedestal del Ande!
El desierto sin límites doquiera,
Océanos de verdura en lontananza,
Mares de ondas azules a lo lejos,
Las florestas del trópico distantes,
Y las cumbres heladas
De la adusta argentina cordillera,
¡Como ejército inmóvil de gigantes!
¿En qué piensa el coloso de la historia,
De pie sobre el coloso de la tierra?
Piensa en Dios, en la Patria y en la Gloria,
En pueblos libres y en cadenas rotas;
Y con la fe del que a la lucha lleva
La palabra infalible del destino,
¡Se lanzó por las ásperas gargantas,
Y lo siguió rugiendo el torbellino!”

Texto 10

- Obra, autor y año de publicación:
- Movimiento/escuela/corriente literaria:
- Características/indicios/marcas en la escritura:
- Temática / paisaje predominante:
- Comentarios sobre la lectura:

“Los personajes del buque desfilan como los de un teatro, metamorfoseados: los que vinieron con sombrero alto y levita, tienen ahora gorro y saco.

¡Jamás he visto mayor colección de gorros: con orejas y sin orejas, negros, blancos, grises, azules, con visera o sin ella! Las mujeres, retiro la palabra, las señoras casadas y las niñas solteras han cambiado esos increíbles aparatos que se plantan en la cabeza, por casquetes y otros adornos que les sientan generalmente mal, contra su opinión. En un abrir y cerrar de ojos, todas las personas que uno ha conocido en tierra o ha visto y tenido como sujetos cuerdos, aparecen con traje exótico y presentan un aspecto extraño, grotesco y ridículo.

Esta trivialidad de vestirse para estar en un buque no se explica ni se entiende, pero es una necesidad. No le creen a uno que ha embarcado si no lleva la librea de a bordo, y lo raro del caso es que todos, viejos, jóvenes, mujeres y niños se envanecen de su nuevo traje.

Pero el primer día no tiene uno tiempo de fijarse en estas menudencias; apenas si se da cuenta de cuántos conocidos hacen el viaje. El camarote atrae [...]”.

2

Literatura y nación: de la construcción de la patria al fracaso del proyecto

Objetivo

A partir del conocimiento del horizonte cultural de la literatura argentina entre 1830 y 1930, y de la cronología comentada de los grandes movimientos estéticos y sus producciones canónicas, replantear la visión de ese período reagrupando los contenidos en un eje temático transversal centrado en las peculiaridades de la relación escritura/nación.

LECTURA OBLIGATORIA



Textos literarios

SARMIENTO, D. F. (1938). *Facundo*, Introducción y edición crítica de Alberto Palcos, UNLP, La Plata. (Hay numerosas ediciones).

HERNÁNDEZ, J. (2005). *Martín Fierro*, Edición y notas de Élide Lois y Lucila Pagliai, Colihue, Colección LyC. Buenos Aires.

Reproduce el texto establecido y anotado por Élide Lois para la edición crítico-genética de *Martín Fierro* (Colección Archivos, París-Madrid, 2001, Élide Lois y Ángel Núñez, coord.), actualizado en la grafía. Póslogos de Lucila Pagliai (“La poesía gauchesca y su singularidad literaria”, pp. 279-290) y Élide Lois (“El proceso textual del *Martín Fierro*”, pp. 291-312).

Bibliografía crítica

HALPERÍN DONGHI, T. (1980). “Una nación para el desierto argentino”. En *Proyecto y construcción de una nación (Argentina 1846-1880)*. Compilación, Prólogo y Cronología, Biblioteca Ayacucho, Caracas, pp. XIXLII.

PAGLIAI, L. (2012). “*Facundo*: la historia del libro en vida de Sarmiento”. En AA. VV., *Sarmiento* (Adriana Amante, dir.), Vol. IV, *Historia crítica de la Literatura argentina* (dirigida por Noé Jitrik), Emecé, Buenos Aires, pp. 33-66.

CONTRERAS, S. (2012). “*Facundo*: la forma de la narración”. En AA. VV., *Sarmiento*, Vol. IV de *Historia crítica de la Literatura argentina*, op.cit., pp. 67-93.

LUDMER, J. (1984). “La lengua como arma. Fundamentos del género gauchesco”. En *Homenaje a Ana María Barrenechea* (Lía Schwartz e Isaías Lerner, eds.), Castalia, Madrid, pp. 471-479.

SCHVARTZMAN, J. (2003). “Las letras del Martín Fierro”. En *La lucha de los lenguajes* (Julio Schwartzman, dir.). Vol. II, *Historia crítica de la literatura argentina, op. cit.*, pp. 225-250.

2.1. El ideario de la Generación del 37: la lucha contra Rosas como materia estética

Hacia 1830, Buenos Aires, por su condición de puerto de ultramar, seguía constituyendo en el actual territorio argentino la puerta de entrada obligada para las novedades llegadas del extranjero: tanto los libros y las ideas como la moda y los más diversos bienes transables provenientes de los países europeos –especialmente de Francia e Inglaterra– encontraban en la sociedad porteña el escenario propicio para su irradiación.

Por su parte, los jóvenes intelectuales del Plata emprendían con frecuencia largos viajes a Europa, y allí tomaban contacto con las novedades de la política, la cultura y la literatura más sobresalientes del momento: el socialismo utópico y el romanticismo.

Los salones literarios del Plata constituían el punto de encuentro de esa joven intelectualidad y de sus maestros, así como de diversos hombres y mujeres que, interesados en el arte, la literatura, el intercambio de ideas o la simple figuración social, asistían periódicamente a esos encuentros.

En el momento de la introducción del romanticismo en el Plata, el salón de Mariquita Sánchez de Thompson (más tarde Mme. de Mendevielle) continuaba siendo un centro de gran convocatoria y prestigio de la ciudad de Buenos Aires. A él concurrían jóvenes escritores y políticos que abrazaron activamente la causa de la república con la pasión exaltada de la estética romántica. Tiempo después, el Salón que Marcos Sastre abrió en su librería fue, a pesar de su corta duración (el gobierno rosista lo clausuró a los pocos meses), un ámbito central de reunión y presentación de ideas para los integrantes de la *nueva generación* –Esteban Echeverría, Juan Bautista Alberdi, Juan María Gutiérrez, entre los más asiduos y notables– que postulaban la recuperación de los valores de Mayo.

LECTURA RECOMENDADA



Los viajes a Europa y la reunión en los salones literarios constituían una importante fuente de formación, información e intercambio en la vida social, política y cultural del Plata durante las primeras décadas independientes. Para introducirse en la problemática puede leer los trabajos ya clásicos de Félix Weinberg, *El Salón literario de 1837*, Buenos Aires, Hachette, 1991; y de David Viñas, “La mirada a Europa: del viaje colonial al viaje estético”, en *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, CEDAL, 1982 (primera edición Jorge Álvarez, 1964). Disponible en: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010 <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-mirada-a-europa-del-viaje-colonial-al-viaje-estetico/html/>>.

2.1.1. Echeverría y el romanticismo en el Plata

En 1832, Echeverría publica la primera poesía romántica de la literatura argentina: *Elvira o la novia del Plata*, y lo hace en forma anónima, como era habitual en algunos escritos de la época. Dos años después, ya con su firma, aparece el libro *Los consuelos*; en 1837 publica el poema “La cautiva” (incluido en *Rimas*) y también lo da a conocer con su nombre; el cuento “El matadero”, en cambio, escrito hacia 1838, permanece inédito hasta veinte años después de su muerte, ocurrida en 1851.

Con “La cautiva”, Echeverría otorga a la pampa y a sus protagonistas categoría literaria; ya en poder del manejo maduro de la conceptualización y de la forma romántica, transforma en emoción estética el paisaje de la llanura, la lucha de los fortines, la energía arrasadora de los malones, la penosa situación de las cautivas, el horror al salvaje *otro*; ingresa en el imaginario del Plata –y en la literatura argentina– *la voz de la frontera y el desierto*, desde el lugar de la enunciación de la ciudad culta, cercada por la pampa, abierta hacia ultramar.

La escritura romántica de *Los consuelos*

He denominado así estas fugaces melodías de mi lira, porque ellas divertieron mi dolor, y han sido mi único alivio en días de amargura. [...]

La tórtola solitaria se queja, el arroyo murmura, desplómase rugiendo el torrente, y la tormenta brama en las cimas de los montes y en las llanuras; así el Poeta contempla la lira al unísono de su alma, y modula el canto que le inspira su corazón. ¡Feliz si consigue entonces una lágrima de ternura, y un suspiro de la belleza!. [...]

La poesía entre nosotros aún no ha llegado a adquirir el influjo y prepotencia moral que tuvo en la antigüedad, y que hoy goza entre las cultas naciones europeas; preciso es, si se quiere conquistarla, que aparezca revestida de un carácter propio y original, y que reflejando los colores de la naturaleza física que nos rodea, sea a la vez el cuadro vivo de nuestras costumbres, y la expresión más elevada de nuestras ideas dominantes, de los sentimientos y pasiones que nacen del choque inmediato de nuestros sociales intereses, y en cuya esfera se mueve nuestra cultura intelectual [...] (Esteban Echeverría, “Epílogo”, *Los consuelos*).

“La cautiva” se organiza en nueve partes (“El desierto”, “El festín”, “El puñal”, “La alborada”, “El pajonal”, “La espera”, “La quemazón”, “Brian”, “María”) y un Epílogo; en cada una de estas partes –los cantos del poema–, Echeverría utiliza variadas métricas, licencias poéticas y recursos literarios románticos, y concentra la narrativa en un determinado aspecto o encuadre de la historia de amor/dolor entre María y Brian: el paisaje y sus habitantes, la situación de la frontera y la violencia de los enfrentamientos, el carácter de los protagonistas y las circunstancias adversas por las que atraviesan.

En un interesante trabajo sobre el mito de la cautiva blanca, Cristina Iglesia se ocupó de investigar su función en la ideología de la conquista, partiendo de Del Barco Centenera (1605) hasta llegar a Borges. En su reseña crítica de este trabajo en la revista *Filología* (1988) dice Silvia Tieffenberg:



Su gran amigo Juan María Gutiérrez es quien rescata “El matadero” entre los papeles de Echeverría, y lo publica por primera vez en 1871 (*Revista del Río de la Plata: periódico mensual de Historia y Literatura de América*, Buenos Aires, Imprenta y Librería de Mayo, t. I).



En el *banco de textos* encontrará el trabajo de Juan María Gutiérrez “La vida y la obra de Esteban Echeverría”, *Obras completas de Esteban Echeverría*, Ediciones Antonio Zamora, Buenos Aires, pp. 9-52.



“El indio no había sido extirpado, ni vencido siquiera. [...] A lo más había sido confinado; desde las fronteras lanzaría su amenaza perturbando el disfrute pacífico del despojo al enemigo. Allá lejos estaba inminente y en propensión de arma cargada, golpeando a las puertas de la vida estable de las ciudades, hasta que se presentara en el malón, a rescatar sus mujeres raptadas, sus hijos sometidos, sus animales y terrenos confiscados sin derecho (Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la Pampa*, 1933, p. 29).



Explore el MDM.



En el *banco de textos* está el texto completo del poema.

Los índices de analfabetismo que arrojó el primer Censo Nacional realizado varias décadas más tarde resultan elocuentes para describir la pertenencia de los lectores de *La cautiva* a un grupo selecto y reducido: en 1879 (40 años después de su publicación), el 78% de la población total de la Argentina era analfabeta, con diferencias notorias entre el gran puerto de ultramar y el interior; mientras en Buenos Aires más del 50% de la población había sido alfabetizada, en Jujuy los habitantes en esa condición no llegaban al 30%.



Indudablemente el conquistador en América avasalló, depredó, se apoderó de lo que no le pertenecía: una buena forma de justificar este proceder era presentar la situación revertida, es decir, mostrar al indio como invasor y al español como despojado. De esta manera, la mujer blanca [...] se transforma en el supremo tesoro que el indio arrebatará al español. [...] Como destaca acertadamente la autora [Iglesia], el proceso mitificador no solo convierte al indio de víctima en victimario, sino que al violar este el espacio blanco, simbolizado en el fuerte, transforma al español, usurpador de un continente, en el legítimo dueño que sufre la usurpación. (1988: 142-145).

PARA AMPLIAR



El mito de la cautiva blanca

Si le interesa el tema, en el *banco de textos* puede leer el apartado “Barbarie letrada”, del ensayo *Palabras de un ausente* escrito por Alberdi en 1874, en el que despliega una visión ideologizada de la mujer blanca (“El honor de la cautiva es pasto de su captor salvaje”, etc.), utilizada aquí contra la política de Sarmiento para la frontera. Puede además consultar el trabajo ya mencionado de Cristina Iglesia en *Cautivas y misioneros* (Iglesia y Schwartzman, 1987), reformulado y ampliado en *La violencia del azar. Ensayo sobre literatura argentina* (Iglesia, 2003, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica). Por otra parte, en el cuento de Borges “Historia del guerrero y la cautiva” de *El Aleph*, aparece un tratamiento inusitado del mito, con otra dimensión y otras irradiaciones que es interesante contrastar con el imaginario convencional.



1. Trabajando con los textos
La visión del otro en La cautiva

- a. En los cantos “El festín”, “El puñal” y “La alborada” aparece enunciada la visión *ideologizada* (del poeta y de la época) sobre el indio, la relación hombre/mujer y la milicia de los fortines:
 - en “El festín”, después del malón, los indios de la tribu festejan en la toldería: Brian está prisionero y María cautiva;
 - en “El puñal”, María escapa de la toldería, encuentra y libera a Brian estaqueado y malherido;
 - en “La alborada”, la milicia de los fortines sale en busca de su jefe Brian y encuentra la toldería.
- b. ¿Qué rasgos de la escritura romántica encuentra en estos cantos de *La cautiva*? Contrástelos con el cuadro sinóptico “Características del romanticismo”.
- c. ¿Qué reacción le produjo la lectura de cada fragmento en lo que hace a la visión del *otro* (el infiel, el cristiano, la mujer)? Discrimine entre su perspectiva actual y la del público del Plata en la época de su aparición: ¿cómo se habrá leído entonces *La cautiva*? ¿cuál era el horizonte cultural del escritor y sus lectores, integrantes como tales de una élite social e intelectual?

2.1.2. El ideario de Mayo y la Joven Generación

En 1837, en consonancia con la otra veta romántica –la social–, Echeverría también lidera en Buenos Aires la *Asociación de Mayo*. Se trata de un nucleamiento políticocultural destinado a pensar el país y a proponer y ejecutar líneas concretas de acción política para la organización nacional. Acompañado por Juan Bautista Alberdi y otros jóvenes intelectuales, Echeverría escribió el manifiesto y el programa de la Asociación (agrupados posteriormente bajo el título de *Dogma socialista*) dando con ello sustento teórico y pragmático al ideario del grupo generacional de la *Joven Argentina*.



A fines de mayo del año 1837 se propuso el que suscribe promover el establecimiento de una Asociación de Jóvenes, que quisieran consagrarse a trabajar por la Patria.

La sociedad argentina entonces estaba dividida en dos facciones [...] irreconciliables por sus odios, como por sus tendencias, que se habían largo tiempo despedazado en los campos de batalla: la facción federal vencedora, que se apoyaba en las masas populares y era la expresión genuina de sus instintos semibárbaros, y la facción unitaria, minoría vencida, con buenas tendencias, pero sin bases locales de criterio socialista, y algo antipática por sus arranques soberbios de exclusivismo y supremacía.

Había, entre tanto, crecido, sin mezclarse en esas guerras fratricidas, ni participar de esos odios, en el seno de esa sociedad una generación nueva, que por su edad, su educación, su posición, debía aspirar y aspiraba a ocuparse de la cosa pública.” (Esteban Echeverría, *Dogma socialista: Ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 37*, I. Junio de 1846, Montevideo).



2. Para pensar y *hacer* con las palabras

En este fragmento del *Dogma socialista*, Echeverría postula lo que actualmente se denominaría *recambio generacional* (en la política, en la educación, la ciencia y el arte, en las empresas y trabajos, en la participación comunitaria, en la vida social, religiosa, etc.).

¿Piensa que puede establecerse alguna relación entre el texto de Echeverría y el momento actual?

¿Cómo percibe el papel de los jóvenes ahora? ¿Cómo le parece que se está ejerciendo el recambio generacional?

¿Cree que hay actitudes y posiciones que habría que profundizar, mejorar o cambiar?; en ese caso, ¿quiénes tendrían que hacerlo, desde qué lugar y cómo?

Trate de *convencernos* con sus argumentos exponiendo sus ideas en no más de 500 palabras.

Para construir el país, los jóvenes de la nueva generación proponían superar la antinomia unitario/federal, volviendo a las fuentes de la Revolución de Mayo. Rosas y sus partidarios no lo entendieron así y los convirtieron en sus enemigos. Las persecuciones directas o el miedo a sufrirlas, los obligaron a emigrar. La mayoría partió clandestinamente hacia Montevideo, para exiliarse allí o

seguir camino hacia Río de Janeiro, Santiago de Chile, Valparaíso o La Paz. A partir de ese momento, todo lo que se escribió tuvo como telón de fondo la lucha contra Rosas: desde la arenga pública y las novelas exitosas hasta los poemas exaltados y los textos íntimos e inéditos.



Explore el MDM.

LECTURA RECOMENDADA



Si bien se trata de un período de la literatura argentina sumamente trabajado, en el *banco de textos* encontrará una publicación con aportes fundantes desde la perspectiva sociocrítica y la historia cultural.

ALTAMIRANO, C. y SARLO, B. (1997), *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia* (1ª. ed. CEDAL, 1983), Ariel, Buenos Aires, pp. 12- 176.



“Después de 23 días salí de la cárcel y en la imposibilidad de salir de Buenos Aires, continué mis estudios, teniendo a la ciudad por cárcel. Pero en los primeros días de octubre del año 40, ya la cosa pasaba de broma; fueron a mi casa a buscarme para cortarme una cabeza que yo quería conservar todavía y me oculté y permanecí hasta noviembre en casa del cónsul americano. El 20 de ese mes emigré a Montevideo. Lo demás ya Ud. lo sabe. Hemos sido hermanos de destierro, de desgracias, de ideas, de aficciones muchas veces y muchas veces de bolsa. Así, pues, ¿qué puedo decirle que Ud. ya no sepa tan bien como yo mismo?”.

(Carta de José Mármol a Juan María Gutiérrez, Río de Janeiro, 26 de marzo de 1846, Buenos Aires, Biblioteca del Congreso; texto manuscrito perteneciente al *Archivo Gutiérrez*).

Para los perseguidos de la Federación, 1840 constituye una fecha emblemática: al endurecer Rosas su accionar con la oposición, da lugar a la configuración de una estética romántica libertaria (y como tal, antirrosista) que convierte al ideario político en literatura.

La figura de Rosas, las obsecuencias de su séquito, el misterio de su casa, el terror mazorquero, el papel conciliador de Manuelita, se transforman en personajes, acontecimientos y circunstancias de un espacio amplio y heterogéneo de escritura ficcional y no ficcional, que acabará por definir la literatura romántica del Plata.

2.1.3. Los emblemas literarios de la Federación

En el marco de la estética romántica y de la pasión antirrosista, escritores tan dispares en su enunciación, en su producción textual y en su intencionalidad estética como José María Paz, José Mármol y Esteban Echeverría convirtieron a la figura de Rosas, a su política y a su entorno en un hecho central de su escritura.

En “El matadero” de Echeverría, es ese espacio de degüello y brutalidad el que adquiere la categoría de emblema del poder rosista, encarnado en este caso no en el Restaurador y su círculo de íntimos sino en las clases subalternas adictas a su política.



El músico argentino Jorge Sad compuso la pieza electroacústica *El Mostro* sobre el texto de *La refalosa* de Hilario Ascasubi (que reformula cantos populares de la época rosista). La idea de la composición y las voces grabadas son de Julio Schwartzman y la grabación original de la pieza es de Martín Hsu.



<<http://www.youtube.com/watch?v=06ZHcJn34pQ>>

A partir de ese mismo referencial compartido, Paz produjo un texto no ficcional (*Memorias*) y Mármol uno ficcional (*Amalia*), cuya puesta en relación resulta interesante para contrastar el tratamiento literario con que ambos describen la casa de Rosas, convertida en emblema de la Federación.

La casa de Rosas: de maquinaria de dominación a guarida del mal

La escritura autobiográfica de las *Memorias* de José María Paz se caracteriza por una prosa despojada, de vocabulario preciso y elegante, cuidada en su estructura y su lenguaje, con la que construye un discurso literario en apariencia distanciado.

Sin embargo, en los intersticios de esa construcción *distanciada* es posible entrever en la escritura de Paz sus pulsiones personales y las tensiones de la época: en el registro del testimonio que siente necesario, en el comentario minucioso e irónico, en la descripción pormenorizada de situaciones y personajes conocidos, en la sobria narración de su intimidad y de sus emociones frente a las circunstancias de su vida, especialmente visible en las referidas a su captura y su prisión.

Tal el caso del pasaje en el que Paz habla de la visita que debió realizar a Rosas en Buenos Aires, inmediatamente después de ser liberado hacia fines de abril de 1839; en él aparece como elemento central el *secreto*, al que la narración va instituyendo como *signo distintivo* de la maquinaria de dominación del Restaurador.

Mármol sitúa la novela *Amalia* en Buenos Aires en 1840. Narra, como Paz, acontecimientos cercanos en el tiempo y en la vivencia, pero su modo es *pasional*. Sin duda, como a la mayoría de sus amigos emigrados –y también a Paz– a Mármol le interesa la denuncia, crear opinión contra el régimen de Rosas; pero, contrariamente a ellos, elige para hacerlo la literatura de ficción y la vía del entretenimiento: escribe en folletín por entregas una novela histórica de calidad despareja, cargada de emoción, intriga y aventuras.

En tanto escritura nutrida de historia contemporánea, incluye a personajes reales de la lucha unitaria/federal en el mismo espacio literario en el que actúan los personajes de ficción: los episodios de la narración entremezclan a Amalia, Eduardo, Daniel y Florencia con Rosas, su séquito y Manuelita, con Paz, Lavalle, Lamadrid, Maza y con los caudillos federales, entre otros.

En *Amalia*, el narrador es omnisciente e involucra al lector en la narración, un recurso literario habitual en la época. Para provocar emociones intensas (*románticas*) las tintas están cargadas: en la novela, todo es sublime o abyec-

to, angelical o brutal, sutil o grotesco, heroico o pusilánime. Se ama y se com-
padece, se odia y se desprecia con pasión.

La casa de Rosas, silenciosa, lúgubre y atemorizante, *secreta*, en las *Memorias de Paz*, se convierte en *Amalia* en *guardida del mal*; el Gobernador arbitrario, despótico, temible y escurridizo, en un monstruo caricatural; sus esbirros en fieras grotescas; la poderosa y conciliadora Manuelita, en una mujer subalterna que trata de brindar “protección rosista” a perseguidos por los que abogan los amigos.

PARA AMPLIAR



Para saber más sobre Manuela Rosas

La personalidad y el destino de Manuela Rosas de Terrero –hija del Restaurador y de la poderosa Encarnación Ezcurra– ejercieron una atracción continuada sobre sus contemporáneos, tanto durante el largo gobierno de su padre como luego de su caída y su refugio en Inglaterra. Manuelita mantuvo además una nutrida correspondencia con políticos, diplomáticos y otras mujeres destacadas de la sociedad del Plata (Antonino Reyes, Josefa Gómez, Mariquita Sánchez), mostrando en esas cartas diversos aspectos de su vida pública y privada. Si le interesa introducirse en el tema, puede leer dos escritos de 1850 que dialogan entre sí: *Manuela Rosas* de José Mármol (en *Rasgos biográficos*); y *Manuela Rosas* de Miguel Cané padre (en *Recuerdos políticos*), ambos disponibles en la red (Biblioteca Digital Argentina): <http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/lit_biografica/manuela_rosas/manuela_rosas.htm> <http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/lit_biografica/cane_padre/b-609268.htm>

Sobre las cartas de Manuelita, también en la red, puede consultarse el trabajo de Guillermo Palombo “Manuelita Rosas a través de su olvidado epistolario” (Blog de Historia Argentina e Hispanoamericana, 29 de enero de 2012): <<http://solzapallero.blogspot.com.ar/2012/01/manuelita-rosas-traves-de-su-olvidado.html>>.

Y entre los numerosos trabajos de diversas tendencias historiográficas sobre Manuela, su madre y su familia, puede verse, por ejemplo, el artículo de Oscar Sule “Las mujeres de Rosas” (blog Pensamiento nacional): <http://www.pensamientonacional.com.ar/contenedor.php?idpg=/sule/0021_las_mujeres_de_rosas.html>; o el trabajo de María Sáenz Quesada, de mayor aliento y otra perspectiva, también titulado *Las mujeres de Rosas* (Buenos Aires, Sudamericana, 2012).



3. Trabajando con los textos

Manuela Rosas: una misma figura romántica para dos objetivos estéticos

Lea los textos de Paz y de Mármol que se indican para producir este trabajo comparativo.

¿Qué diferencias encuentra en el tratamiento literario de la figura de Manuelita en estos textos de Paz y de Mármol? ¿Cuál es el objetivo estético en cada caso? Fíjese en los encuadres del personaje, en las estrategias de presentación, en el lenguaje que se utiliza para describir a la hija del Restaurador, en las imágenes con que se la retrata, en los subtextos, en los destinatarios del relato.

Contraste las imágenes literarias de Manuelita Rosas en estos escritos de Paz y Mármol, con el retrato pintado en 1851 por Prilidiano Pueyrredón (hijo del general Juan Martín de Pueyrredón y compañero de infancia de Manuelita), constituido en uno de los emblemas de la iconografía rosista. Este cuadro, que integra la colección de pintura argentina del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, figura en el anverso del billete de veinte pesos de la República Argentina a la izquierda de la imagen de Juan Manuel de Rosas, a quien celebra la puesta en circulación de esa moneda.

En el *banco de textos* encontrará “El año 1840 en Buenos Aires”, Cap. XXII de las *Memorias del general José María Paz* y el Capítulo 4 de la primera parte de *Amalia*, “La hora de comer”, de José Mármol.

En cuanto a la novela *Amalia*, el texto completo está disponible en la red, por ejemplo, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 1999 (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/amalia--0/>).

El matadero de la Convalecencia

Esteban Echeverría escribe “El matadero”, pero no lo publica. Es muy probable que haya tenido conciencia de las posibilidades de recepción de la sociedad que le interesa y que él mismo integra: en la literatura del romanticismo, la lengua coloquial soez, brutal, descarnada, no tiene cabida, y en este cuento Echeverría avanza sobre los moldes de la estética romántica para *precur*sar el lenguaje y el imaginario del realismo.

Esa distinción tajante entre la cultura *superior* (civilizada, progresista) y la cultura *subalterna* (bárbara, retardataria) se ejerce en la escritura de “El matadero”: el unitario es el único que habla como lo haría un personaje romántico (“la librea es para vosotros, esclavos, no para los hombres libres”), es decir, *presentable*; el discurso del resto –Matasiete, las negras achuradoras, el Juez del matadero, el del propio narrador omnisciente en algunos pasajes– quedaría para ser leído entre amigos, en la intimidad de la diatriba antirosista más exaltada.

Noé Jitrik señala que esta ideología libertaria, anticlerical, comprometida con la ética social, abierta a las nuevas ideas políticas y literarias que sustenta “El matadero” es la misma que la de la Generación del 37:



Por el hecho de no haber sido conocido [en su época] no significa que “El matadero” esté desconectado de su tiempo y de los ensayos narrativos que se están produciendo. Tiene en común con ellos por lo menos dos elementos: ser producto de una mentalidad romántica, y afirmar en consecuencia un sentido de la vida romántico; y, por otra parte, ser en general un relato de costumbres contemporáneas. En ese sentido, mejor dicho en los dos sentidos, se conecta con las posteriores obras de Mitre (*Soledad*, *Memorias de un botón de rosa*),



En el *banco de imágenes* podrá encontrar este retrato de Manuelita, además de un autorretrato y una pintura de temática criolla de Prilidiano Pueyrredón, a cuya obra puede acercarse con nuevas búsquedas en la red.



Explore el MDM.



◀ *La vocación inventarial de Mármol*
En *Amalia*, algunas de las descripciones que Mármol ofrece a sus lectores son famosas por su minuciosidad casi obsesiva: tal es el caso del célebre tocador de *Amalia* que aparece en el capítulo 3 de la primera parte. Encontrará numerosos ejemplos a lo largo de la novela (véanse especialmente los capítulos 1 a 10 de la primera parte). Si bien esta vocación inventarial de los rasgos y la vestimenta de los personajes, del diseño de las casas y su decoración, de las características de las calles, los barrios y el paisaje abruma a veces al lector y entorpece el ritmo de la novela, los detalles que proporciona resultan especialmente atractivos para recrear la moda, las costumbres y la vida de la sociedad porteña de la época.



◀ En la red hay varias ediciones digitales de *El Matadero*, por ejemplo: <<http://inoctavo.com.ar/?s=el+matadero&x=17&y=7>>

pero mucho más con los artículos de costumbres, casi narraciones, de Alberdi y de Gutiérrez (*El hombre hormiga*). Y todos son sensibles a las ‘costumbres’ como resultado de una común y generalizada admiración por Mariano José de Larra (‘Fígaro’), uno de los pocos, casi el único español con cuya obra se identifican, por romántico, por actual y por liberal. (Noé Jitrik, “Echeverría y la realidad nacional”, 1967, p. 211).

En ese marco, “El matadero” –al que la crítica coincide en señalar como el inicio de la narrativa argentina moderna– es al mismo tiempo un relato de tesis, una suerte de ensayo ficcionalizado, y un relato de costumbres irónico y sagaz, que traspasa los límites románticos para internarse en otro costumbrismo que incorpora trazos realistas de gran originalidad para la época, especialmente en la pintura de caracteres y circunstancias de los estratos marginales.



Los dicharachos, las exclamaciones chistosas y obscenas, rodaban de boca en boca y cada cual hacía alarde espontáneamente de su ingenio y de su agudeza excitado por el espectáculo o picado por el agujijón de alguna lengua locuaz.

–Hi de p... en el toro.

–Malaya el tropero que nos da gato por liebre.

–Si es novillo.

–¿No está viendo que es toro viejo?

–Como toro le ha de quedar. ¡Muéstreme los c... si le parece, c...o!

–Ahí los tiene entre las piernas. ¿No los ve, amigo, más grandes que la cabeza de su castaño, o se ha quedado ciego en el camino?

–Su madre sería la ciega, pues que tal hijo ha parido. ¿No ve que todo ese bulto es barro?

–Es emperrado y arisco como unitario. Y al oír esta mágica palabra, todos a una vez exclamaron: ¡Mueran los salvajes unitarios!” (ECHEVERRÍA, 1871).

El tropo de la ironía

Tanto la poética tradicional como la moderna teoría del lenguaje identifican cuatro tropos básicos para el análisis del lenguaje poético o figurativo: metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía. [...]

El objeto de la afirmación irónica es afirmar en forma tácita la negativa de lo afirmado positivamente en el nivel literal, o lo contrario. Presupone que el lector o el oyente ya sabe, o es capaz de reconocer, lo absurdo de la cosa designada en la metáfora, metonimia o sinécdoque utilizada para darle forma. [...]

(El tropo de ironía) Es, en suma, un modelo de protocolo lingüístico en el que convencionalmente se expresan el escepticismo en el pensamiento y el relativismo en la ética. [...] Y su forma de ficción, la sátira, es intrínsecamente antagónica a los arquetipos de novela, comedia y tragedia como formas de representar las formas del desarrollo humano significativo (White, 1992, *Metahistoria*, pp. 40-46).

En cuanto a las significaciones del relato –construido sobre el *tropo de ironía* en tanto protocolo de lenguaje–, el narrador de “El matadero” se desvincula de la tradición española, se referencia ideológicamente en la lucha contra Rosas y toma posición frente a las controversias de la época con alusiones precisas:

- Reniega de autoridades (“A pesar de que la mía es historia, no la empezaré por el arca de Noé y la genealogía de sus ascendientes como acostumbraban hacerlo los antiguos historiadores españoles de América, que deben ser nuestros prototipos. Tengo muchas razones para no seguir ese ejemplo, las que callo por no ser difuso”).
- Responsabiliza al pueblo de Buenos Aires por su sometimiento al régimen (“Los abastecedores, por otra parte, buenos federales y por lo mismo buenos católicos, sabiendo que el pueblo de Buenos Aires atesora una docilidad singular para someterse a toda especie de mandamiento...”).
- Ironiza sobre la doxa sectaria y pacata que demoniza lo diferente (“Las pobres beatas mujeres salían sin aliento, anonadadas del templo, echando, como era natural, la culpa de aquella calamidad a los unitarios.”).
- Critica al clero católico por su connivencia con el rosismo (“...supuesto que el diablo con la carne suele meterse en el cuerpo, y que la Iglesia tiene el poder de conjurarlo: el caso es reducir al hombre a una máquina cuyo móvil principal no sea su voluntad sino la de la Iglesia y el gobierno.”).
- Satiriza a la “chusma federal” con tintas maniqueas (“Multitud de negras rebusconas de achuras, como los caranchos de presa, se desbandaron por la ciudad como otras tantas arpías”).

En “El matadero”, el relato se organiza en un *crescendo* narrativo destinado a reflejar en la estructura la marcha de los acontecimientos. El acercamiento paulatino al corazón de la brutalidad (la casilla del juez del matadero convertida por la patota degolladora en sala de torturas) se produce a través de diversos episodios y modalidades narrativas que se diluyen abruptamente en un final literario tan inesperado como la muerte sin sentido del joven unitario. Este final, en apariencia desaliñado –hay que recordar que Echeverría nunca publicó el cuento–, cumple sin embargo una función interesante en la política del texto: acallada de modo brutal *la voz valorizada*, no queda más para decir; nadie de los que restan allí *tiene palabra*:



“-Pobre diablo, queríamos únicamente divertirnos con él y tomó la cosa demasiado a lo serio –exclamó el juez frunciendo el ceño de tigre. Es preciso dar parte; desátenlo y vamos.

Verificaron la orden; echaron llave a la puerta y en un momento se escurrió la chusma en pos del caballo del juez cabizbajo y taciturno.

Los federales habían dado fin a una de sus innumerables proezas.

En aquel tiempo los carniceros degolladores del matadero, eran los apóstoles que propagaban a verga y puñal la federación rosina, y no es difícil imaginar qué federación saldría de sus cabezas y cuchillas. Llamaban ellos salvaje unitario, conforme a la jerga inventada por el Restaurador, patrón de la cofradía, a todo el que no era degollador, carnicero, ni salvaje, ni ladrón; a todo hombre decente y de corazón bien puesto, a todo patriota ilustrado amigo de las luces y la libertad y por el suceso anterior puede verse a las claras que el foco de la federación estaba en el matadero (ECHEVERRÍA, 1871).

Echeverría muestra en este cuento una conciencia permanente de los *niveles de lengua* literario y coloquial culto/popular, y del manejo de estos niveles según los cánones de la época, y sus posibilidades en la *escucha* de la recepción. En una de las tantas escenas de corte realista, por ejemplo, dice:



Oíanse a menudo, a pesar del veto del Restaurador y de la santidad del día (la cuaresma), palabras inmundas y obscenas, vociferaciones preñadas de todo el cinismo bestial que caracteriza a la chusma de nuestros mataderos, con las cuales no quiero regalar a los lectores. [...].

Simulacro en pequeño era éste del modo bárbaro en que se ventilan en nuestro país las cuestiones y los derechos individuales y sociales. En fin, la escena que se representaba en el matadero era para vista, no para escrita (ECHEVERRÍA, 1871).



En el *banco de textos* encontrará una versión de “El matadero” con dibujos de Enrique Breccia, precedido por el texto “Echeverría y el lugar de la ficción” de Ricardo Piglia (en Piglia, R., *La argentina en pedazos*, Ediciones de la Urraca, Buenos Aires, 1993).

LECTURA RECOMENDADA



“El matadero” ha sido motivo de numerosos estudios críticos, reescrituras y reformulaciones en otras artes. Si el tema le interesa, puede leer, entre otros, el trabajo de Noé Jitrik “Forma y significación en ‘El matadero’”, en Nicolás Rosa (comp.), *La crítica literaria contemporánea*, Cedral, 1981. Disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/forma-y-significacion-en-el-matadero-de-esteban-echeverria/>>; y el Prólogo de Carlos Dámaso Martínez en *La cautiva, El matadero y otras páginas*, Villa María, Editorial de la Universidad de Villa María (EDUVIM), 2009.



4. Trabajando con los textos

- a. ¿En cuántas partes organizaría los contenidos de “El matadero”?
- b. ¿Cuáles de esas partes son descripciones y comentarios irónicos del autor sobre las circunstancias del momento y cuáles son episodios narrativos que involucran a personajes del matadero, del suburbio y de la ciudad? (Matasiete, el chico degollado, el gringo, la chusma, el juez, el joven unitario).
El diálogo final de “El matadero” entre el joven y sus captores ofrece perspectivas interesantes para mostrar cómo Echeverría utiliza los niveles de lengua para reforzar en el discurso el lugar de la enunciación de sus personajes y el suyo propio: ¿desde dónde y cómo hablan Matasiete, el juez, los matarifes? ¿Desde dónde y cómo habla el joven? ¿En qué rasgos gramaticales se apoya Echeverría para marcar la diferencia?
- c. La descripción del joven es la única respetuosa, acartonada, contrastante y detallada que registra el relato: su calvario y escarnio permitirían emparentarlo literariamente con la figura simbólica de un Cristo martirizado. En función de otros elementos del relato, ¿cree que podría ser así? ¿Por qué?
- d. En “El matadero” se abordan diversos temas: la violencia, la política de la Federación, la religión, etc. ¿Cuál considera usted que es el tema principal? Entre los secundarios señale dos que considere de mayor relevancia y justifique su elección.

2.2. La literatura de la organización nacional: los argumentos de una nación

LECTURA OBLIGATORIA



HALPERÍN DONGHI, T. (1980). “Una nación para el desierto argentino”. En *Proyecto y construcción de una nación (Argentina 1846-1880)*. Compilación, Prólogo y Cronología, Biblioteca Ayacucho, Caracas, pp. XIX-LII.

Gran parte de la literatura de la organización nacional tuvo un carácter instrumental y político, y la mayoría de los escritores fueron encumbrados ideólogos y hombres públicos comprometidos con diversos procesos fundacionales y de transformación. En ese marco, la literatura de ideas en sus diversas formas –el ensayo, la polémica, el artículo periodístico, la epístola, el discurso y la arenga, el documento político, histórico, biográfico– alcanzó altos niveles de desarrollo, desde la obra pionera de Echeverría con Sarmiento y Alberdi como los grandes ensayistas de la organización nacional, hasta las de Mitre y Vicente Fidel López como los escritores de una historia nacional para la Argentina consolidada.

Como es habitual en el *discurso persuasivo* –característico de la literatura de ideas–, se lanzan y discuten pensamientos y posiciones, se interpreta la historia, se tejen negociaciones; y también se argumenta para convencer, buscar adeptos, desarticular al adversario o aniquilar al enemigo.

En esa línea de *batalla retórica*, se coloca gran parte de la literatura política del destierro rosista primero y de la organización nacional después. Los escritos, en este caso, se mueven en el espacio enunciativo de lo que Marc Angenot llama *discurso agónico*, cuya característica distintiva es la presencia de un antagonista –indispensable para concretar la doble estrategia de demostrar la tesis propia y descalificar la ajena– y su vinculación consecuente con la polémica y la refutación (Angenot, 1982).

En ese marco, el discurso agónico supone los siguientes elementos textuales (Pagliai, 1992):

- La definición de un *topos* (por ejemplo, la organización nacional, la guerra, el autoritarismo, el progreso, la educación popular, la frontera, etc.).
- La presencia implícita de un “nosotros” (el campo de los amigos y las alianzas) y un “ellos” (el campo de los otros, de los oponentes y enemigos).
- La utilización de formas de enunciación, recursos lingüísticos y figuras literarias que refuercen el sentido antagónico (pronombres, verbos performativos, formas de tratamiento, ironías conceptuales, preguntas retóricas, exclamaciones, adjetivaciones valorativas, etcétera).
- La alusión directa o indirecta a circunstancias extratextuales que remiten al discurso social de la época y al horizonte cultural del receptor.

Frente a nuevos acontecimientos de envergadura (la Guerra del Paraguay, la Campaña del Desierto, el alambrado, la disputa por Buenos Aires, el aluvión inmigratorio) diversas voces críticas se incorporan al debate de los *argumentos de la nación*; y lo hacen –como Guido y Spano, Ricardo Gutiérrez, Andrade,

Obligado, Mansilla, Hernández, de nuevo Alberdi— no solo con ensayos, documentos y panfletos de corte romántico combativo, sino también con poemas, relatos autobiográficos y obras de teatro.

En la medida en que estos escritos tienen, explícita o implícitamente, a la nación como preocupación y entablan en ese aspecto una relación dialógica con otros textos y con la sociedad, también aquí, como en el caso de los grandes ensayistas, la dimensión pragmática del discurso, el lugar de la enunciación, el lenguaje como acto y acción, adquieren particular relevancia.

“Sus escritos son acciones. No son escritos literarios: son actos de coraje, de patriotismo, de sinceridad”, dice Alberdi sobre sí mismo en *Memorias sobre mi vida y mis escritos*.

Palabras y acciones

John L. Austin, en su libro *How to Do Things with Words* (Cambridge, Harvard University Press, 1975), se ocupó de estudiar cuestiones vinculadas al campo de la lingüística de la enunciación y de la pragmática del discurso. Allí plantea su *teoría de los actos de habla*, apoyada en las siguientes definiciones conceptuales:

- la actividad lingüística es una institución social;
- el marco de la enunciación es prioritario para la comprensión de ciertos enunciados;
- la lengua no es solo un código y un instrumento de comunicación sino, fundamentalmente, un juego con reglas específicas.

En la actividad lingüística, Austin distingue tres tipos de *actos*:

- un acto locutorio, en el que se enuncia algo al decir (se describe, se relata, se transmite, etc.);
- un acto ilocutorio, en el que se realiza algo al decir (se promete, se felicita, se autoriza, se amenaza, se indica, etc.);
- un acto perlocutorio, en el que, al decir, se produce un efecto sobre el destinatario (se emociona, se convence, se indigna, etc.).

En ese marco, Austin otorga especial importancia a las nociones *de verbo y de enunciado performativos*, en el que *la ejecución de la frase conlleva la ejecución de una acción* (“te dedico este libro”, “mañana vamos”, “distribuiremos alimentos”, “tramitamos el documento”, por ejemplo).

2.2.1. Sarmiento, la política y la literatura

LECTURA OBLIGATORIA



SARMIENTO, D. (1938). *Facundo*, edición crítica de Alberto Palcos, UNLP, La Plata. (Hay numerosas ediciones).

PAGLIAI, L. (2012). “*Facundo*: la historia del libro en vida de Sarmiento”. En AA. VV., *Sarmiento* (Adriana Amante, dir.). Vol. IV, *Historia crítica de la Literatura argentina* (dirigida por Noé Jitrik), Emecé, Buenos Aires, pp. 33-66.

CONTRERAS, S. (2012). “*Facundo*: la forma de la narración”. En AA. VV., *Sarmiento*, Vol. IV de *Historia crítica de la Literatura argentina*, *op.cit.*, pp.67-93.

PIGLIA, R. (1980). “Notas sobre *Facundo*”, *Punto de vista* III, 8, marzo-junio, Buenos Aires, pp.15-18. Reproducido en *Sarmiento*, Vol. IV, *Historia crítica de la Literatura argentina, op.cit.*, pp. 95-102.

Durante su largo exilio en Chile, Sarmiento escribió diversas obras de envergadura con el objetivo casi excluyente de presentar, demostrar, argumentar y convencer. La gran originalidad de estas obras es que en ellas Sarmiento mezcla una escritura ensayística apasionada, de ideas audaces y libertad de expresión, con elementos propios del relato histórico y el ritmo y los recursos literarios de una narración ficcional. Tal es el caso de *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga. Y aspecto físico, costumbres y hábitos de la República Argentina*, libro fundante de la ensayística de la identidad nacional.

En un medio de doctores y ricos comerciantes, a Sarmiento (que no lo era) le preocupó también la narración de su propia historia, reescribir el relato de su vida, instalar una determinada imagen de sí en el imaginario social.

En 1850, Sarmiento publica en Chile *Recuerdos de provincia*, una autobiografía construida a la medida de sus necesidades políticas del momento: responder a las calumnias de los partidarios de Rosas y de sus detractores en la prensa chilena, que lo acusaban de ser un cuyano advenedizo con un pasado turbio.

Hacia mediados de 1842, en busca del reconocimiento intelectual y de la fama, Sarmiento inició en *El Mercurio* de Chile una serie de polémicas periodísticas con Andrés Bello sobre el uso de la lengua y la legitimidad de la nueva literatura, que lo convirtieron en un publicista y escritor ampliamente conocido en ese país. Andrés Bello defendía las formas clásicas y la pureza del idioma y Sarmiento propiciaba la libertad literaria y el dinamismo de la lengua en tanto organismo vivo.

Poco tiempo después, una nueva polémica enfrentó a Sarmiento con Victorino Lastarria y otros jóvenes chilenos; mientras estos defendían el ideal neoclásico en la literatura, Sarmiento propiciaba y ejercía la renovación romántica en las pulsiones de su propia escritura; en uno de esos artículos (“Segunda contestación a un quidam”), dice:

“

[...] en lugar de ocuparnos de las frases, de la pureza de las palabras, de lo redondeado de las frases, de lo que dijo Cervantes o Frai Luis de León, adquirid ideas, de donde quiera que vengan [...]; y cuando sintáis que vuestro pensamiento a su vez se despierta, echad miradas observadoras sobre nuestra patria, sobre el pueblo, las costumbres, las instituciones, las necesidades actuales, ¡ en enseguida escribid con amor, con corazón lo que se os alcance, lo que se os antoje, que eso será apasionado, aunque a veces incorrecto; agrada al lector aunque rabie Garcilaso...” (BARRENECHEA et al., 1997: 34).



En el banco de textos encontrará el trabajo “Surgir en un día”. La búsqueda de un lugar en el mundo y las ambigüedades de un desenlace victorioso” de Halperín Donghi, sobre la construcción autobiográfica como estrategia de Sarmiento para posicionarse en el medio que le interesa (*Filología*, Año XXIII, 2, *Homenaje a Sarmiento*, FFYL / UBA, Buenos Aires, 1988).

LECTURA RECOMENDADA



La tensión lengua castellana / lengua americana sobre la que debatieron los pensadores e intelectuales de la época, se inserta en la corriente europea romántica que vincula la problemática lingüística con la formación de las identidades nacionales.

El libro *Beligerancia de los idiomas. Un siglo y medio de discusión sobre la lengua latinoamericana* de Horacio González (comp.), Colihue, Buenos Aires, 2008, ofrece un amplio abanico de miradas que permiten introducirse en la complejidad del tema.

“La fundación de una lengua. Las polémicas en Chile: Andrés Bello, José Lastarria y Domingo Sarmiento” de Bibiana Apolonia del Brutto; y “Los orígenes de las querellas sobre la lengua en Argentina” de Fernando Alfón, son dos artículos con aportes que interesan especialmente a las cuestiones señaladas aquí.

Aunque, en apariencia, Sarmiento centra *Facundo* en la figura de Quiroga para convertirlo en metáfora de las fuerzas que operan en la sociedad de su época, el plan que se traza para la obra es más complejo y ambicioso. El eje alrededor del cual organiza su escritura es que Facundo –como Rosas, el gran culpable, contra cuya política en realidad escribe– es solo un producto del medio físico, social y cultural y de determinadas circunstancias históricas originadas en ese medio. Por lo tanto, es a ese medio y a esas circunstancias a los que habrá necesariamente que transformar para construir el gran proyecto nacional –su proyecto– al que el país tiene derecho.

Además de la estrategia política de mostrar desde esa óptica la figura de Facundo, la estrategia literaria de hacerlo desplegando una escritura que entrama en el relato historias y descripciones atrapantes, apreciaciones polémicas y fuerza argumentativa, servirá a Sarmiento no solo para dar cuenta de las tensiones de la *barbarie actual*, sino para interesar al lector en el trazado de las líneas políticas superadoras que sustentan su propio programa de *civilización*.

Adolfo Prieto señala con agudeza que es la *libertad del panfletista* la que le permite a Sarmiento incursionar –sin sujeciones a los límites convencionales de un género determinado– en una escritura *arriesgada* que acaba por producir “ese rompecabezas que los tratadistas y los autores de manuales literarios intentan descifrar sin mucho éxito. ¿Es el *Facundo* un ensayo de interpretación sociológica, un rudimento de novela histórica, un simple capítulo de la prensa periódica, una recreación poética de la pampa y de sus hombres representativos? *Facundo* es, ciertamente, todas esas cosas, y buena parte del talento de su autor se ha manifestado en esa capacidad para usufructuar, sin inhibiciones, la libertad de pasar por casi todos los campos literarios, con el propósito de iluminar adecuadamente los diversos centros de interés que se imponen en el libro” (1967, pp. 318-319).

Este programa político-literario de Sarmiento y el registro en que pretende instalar su escritura (“aunque rabie Garcilaso”) están ya cifrados en la célebre invocación inicial de tono apocalíptico e imágenes efectistas, con la que pretende ejercer sobre el lector una suerte de poder encantatorio, que no resignará en ninguna de las entregas posteriores del folletín:

“Lo que Sarmiento no vio es que civilización y barbarie eran una misma cosa, como fuerzas centrífugas y centrípetas de un sistema en equilibrio. No vio que la ciudad era como el campo y que dentro de los cuerpos nuevos reencarnaban las almas de los muertos. Esa barbarie vencida, todos aquellos vicios y fallas de estructuración y de contenido, habían tomado el aspecto de la verdad, de la prosperidad, de los adelantos mecánicos y culturales. Los baluartes de la civilización habían sido invadidos por espectros que se creían aniquilados [...]”. (Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa*, 1933, p. 385).



Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte, para que, sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Tú posees el secreto: ¡revélanoslo! Diez años después de tu trágica muerte, el hombre de las ciudades y el gaucho de los llanos argentinos, al tomar los diversos senderos en el desierto, decían: ‘¡No; no ha muerto! ¡Vive aún! ¡El vendrá!’

¡Cierto! Facundo no ha muerto; está vivo en las tradiciones populares, en la política y revoluciones argentinas; en Rosas, su heredero, su complemento: su alma ha pasado a este otro molde, más acabado, más perfecto; y lo que en él era sólo instinto, iniciación, tendencia, convirtiéndose en Rosas en sistema, efecto, fin (SARMIENTO, 1845).

Con un plan de escritura referenciado en los grandes historiadores de la época (Tocqueville, por ejemplo) y destinado a *mostrar* para *demostrar* a propios y ajenos, Sarmiento presenta la materia desde lo general (la República Argentina) a lo particular que más le interesa (la “guerra social”, Facundo, los caudillos federales y sobre todo, Rosas); en ese aspecto, al final de la “Introducción” revela su política del texto:



Razones de este género [la peculiaridad de la realidad argentina] me han movido a dividir este precipitado trabajo en dos partes: la una, en que trazo el terreno, el paisaje, el teatro sobre que va a representarse la escena; la otra en que aparece el personaje, con su traje, sus ideas, su sistema de obrar; de manera que la primera esté ya revelando a la segunda, sin necesidad de comentarios ni explicaciones (SARMIENTO, 1845).

LEER CON ATENCIÓN



Las cuatro ediciones de *Facundo o civilización y barbarie*

A lo largo de su vida, Sarmiento publicó cuatro ediciones del *Facundo*:

- la primera en 1845, en Santiago de Chile, con Rosas en plena hegemonía nacional;
- la segunda en 1851, también en Chile, ya sobre el borde de Caseros;
- la tercera en 1868, en Nueva York, pocos meses antes de asumir la Presidencia de la República;
- la cuarta y última en 1874, en París, pocos meses antes de dejarla.

Cada una de estas ediciones presenta diferencias textuales que es interesante confrontar: en el arco de su recorrido reflejan en la escritura las tensiones de la época, y encierran en su entramado textual las pulsiones interiores que las llevan a su producción, dando cuenta del conflicto entre subjetividad y plan de escritura, entre acatamiento y subversión al programa que se lee en la superficie del texto.

La fórmula “civilización y barbarie” no pertenece a Sarmiento: ya circulaba en periódicos del Río de la Plata en las primeras décadas del siglo XIX, aunque es muy probable que Sarmiento –que nunca había estado en Buenos Aires– la haya conocido recién en Chile, a través de exiliados ilustrados que venían de esa ciudad.



“Definiré al ideologema como un microsistema semióticoideológico subyacente en una unidad funcional y significativa del discurso; unidad que, en un momento dado, se impone en el discurso social, donde presenta una recurrencia superior a la media de otros signos. Instalado de este modo, el microsistema se organiza alrededor de dominantes semánticas y de un conjunto de valores que fluctúan según las circunstancias históricas. [...] La eficacia discursiva e ideológica del ideologema no procede tanto de su grado de recurrencia como de la aptitud que evidencia para infiltrarse y para imponerse en las diferentes prácticas semióticas de un momento histórico determinado” (Cros, 1995: 105-106).

Puestas en relación con la época en que Sarmiento produjo las cuatro ediciones del *Facundo*, salta a la vista que el criterio sin duda dominante en cada reformulación fue siempre posicionar al libro y a su autor en las mejores condiciones, en función de una combinatoria de situación política, formación de opinión pública, oportunidades y cercanía del poder.

Se trata de una obra que Sarmiento escribe y reescribe con ese objetivo prioritario, *sin nunca proponerse anclar* las operaciones de enunciación, las modalidades discursivas y las estrategias argumentativas del *Facundo* en datos comprobables rigurosamente documentados.

Alberdi, no bien caído Rosas y con él el combate que lo unía con Sarmiento, señaló tempranamente en sus *Cartas quillotanas* el carácter político coyuntural en *beneficio propio* de todos los escritos de su antiguo compañero de exilio y de proyecto.

Con respecto a la pulsión escrituraria y a los objetivos pragmáticos del discurso del *Facundo*, es importante señalar que uno de los libros fundantes de la literatura argentina e hispanoamericana nació como una *obra de circunstancia* escrita al correr de la pluma con la premura que impone el *diarismo*: el 2 de mayo de 1845, urgido por la visita oficial del representante de Rosas, Baldomero García, ante el Gobierno de Chile, Sarmiento inicia en el diario *El Progreso* de Santiago la publicación del *Facundo* en folletín por entregas.

El día anterior, con el “Anuncio de la Vida de Quiroga”, Sarmiento había ofrecido a sus lectores esta nueva apuesta fuerte a la *escritura de combate* que con *pathos* romántico venía transitando hasta el momento en varios periódicos chilenos: entre otros escritos incisivos acababa de publicar –también en *El Progreso* en folletín– la vida del Fraile Aldao, otro caudillo contemporáneo de Quiroga con actuación en la misma zona (San Juan, Mendoza, La Rioja) que Sarmiento conocía bien.

El folletín anunciado en *El Progreso* como “Vida de Quiroga” se publica al día siguiente con el título ampliado *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga*, que perfila un cambio de giro en la agenda discursiva: precediendo al nombre completo del biografiado (que de aquí en más será “Facundo”), Sarmiento inscribe la fórmula “civilización y barbarie” que pone en relación de paridad dos términos antagónicos, transfiriendo al debate público la tensión político-cultural que esa fórmula manifiesta.

Con esta decisión editorial, Sarmiento introduce en 1845 lo que acabaría por instituirse en uno de los grandes ideologemas organizadores de la vida nacional que, con idas y vueltas y sus términos transformados en antinomia irreductible (civilización o barbarie) ha venido perdurando en el cuerpo social para señalar *lo otro enemigo o diferente* –siempre indeseable y peligroso– que hay que segregar, perseguir, borrar o aniquilar.

Alberdi es el responsable de la construcción del otro gran ideologema con que se organizan los *argumentos* de la Nación: *gobernar es poblar*, expuesto en las *Bases* en 1852. Con la convicción –autorizada por la escritura y el imaginario social de su generación– de que lo que no está poblado por blancos, aunque ocupado por indios *está desierto*, la inmigración extranjera aparece en las estrategias de Alberdi como la única solución *civilizada* para cubrir la *falta*.

Sarmiento, periodista y escritor autodidacta, de familia sanjuanina conspicua, pero pobre, piensa en hacer la guerra al interior gaucho y en traer colonos extranjeros para su programa *civilizador*, pero también en la educación pública de los habitantes como factor de nivelación e integración social. Alberdi, tucumano con linaje materno patricio, abogado de éxito, jurista y diplomático

de prestigio, condena la guerra, ataca la hegemonía de la soberbia Buenos Aires, pero piensa su política para el país partiendo de un territorio vacío al que es perentorio poblar con la “buena inmigración”.

PARA REFLEXIONAR



Es interesante insistir en que el sintagma introducido por Sarmiento en el *Facundo* pone ambos términos en una relación de paridad sintáctica, expresada por la conjunción copulativa: “civilización” y “barbarie” (que no elude la tensión ni la valoración).

Sin embargo, a lo largo de los años, esa relación de paridad se fue transformando en la sociedad argentina en una oposición de términos excluyentes, expresada por el reemplazo de la conjunción del sintagma original por otra disyuntiva: “civilización o barbarie”. Una oposición fuerte e insalvable de sentidos en conflicto, que tanto en la *doxa* del imaginario colectivo como en diversos estamentos informados con acceso a circuitos del poder ha llegado a constituirse (siempre atribuida a Sarmiento en el *Facundo*) en emblema de los violentos enfrentamientos históricos que atraviesan el cuerpo social de la Nación.

Es así como, en una parábola de más de ciento cincuenta años, la tensión original sarmientina “ciudad culta / campaña bárbara” (con posibilidades de transformación abiertas) ha venido polarizándose en el cuerpo social hasta convertirse en antinomia irreductible entre “valorizados” y “desvalorizados”, con el segundo término cargado, no pocas veces, de rasgos negativos y actitudes persecutorias: “blanco / indio”, “criollo / inmigrante”, “integrado / marginal”, “habitante urbano” / “cabecita negra” / “ciudadano argentino/ migrante fronterizo”, “orden / subversión”, “seguridad / pobreza delincuente”, etc.

La primera edición del *Facundo*

Como es habitual en la época, no bien terminado el folletín, su éxito lo transforma en libro. La primera edición aparece con un nuevo título que amplifica el anterior: *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga. Aspecto físico, costumbres i ábitos de la República Argentina*. Esta reformulación que parecería destinada a precisar la resonancia ambigua de un nombre y una problemática *sin territorialidad*, tiene también otro alcance: con *Facundo* hecho libro, Sarmiento aspira a llegar a públicos mayores (no solo de la Argentina, también de otras latitudes), y para ello cumple con las reglas editoriales en uso que consignan en la tapa datos descriptivos de la obra, de la imprenta y del autor para hacer una suerte de *promesa de lectura* de lo que se encontrará en las páginas que siguen.

Desde los tramos iniciales del texto, esta primera edición presenta diferencias significativas con respecto al folletín: además de incorporar una extensa “Introducción” (la de la célebre “Sombra terrible de Facundo...”), Sarmiento abre el libro con una “Advertencia del autor”. Se trata de una operación retórica eficaz con la que Sarmiento, además de marcar la originalidad pionera de su obra y valorizar un método de trabajo necesariamente desaliñado, intenta

resguardarse de las críticas sobre “inexactitudes” *que él conoce y no se propondrá modificar*; porque ya está claro que a pesar de la posición en contrario manifiesta en la superficie del texto, el objetivo del *Facundo* es otro que la “verdad histórica”.

Después de esta “Advertencia” el libro continúa con un epígrafe en francés atribuido a Fortoul y su traducción vernácula (“a los hombres se degüella: a las ideas no”), y un breve texto autobiográfico que Sarmiento convertirá en *insignia* y al que reescribirá cada vez que calce en algún relato de su vida: el que narra su huida abrupta de la patria cinco años antes, la brutalidad de la persecución y la ignorancia de sus perseguidores ante las marcas de una escritura final rabiosa pero esperanzada (“On ne tue point les idées”), la misma del contenido del epígrafe en francés.

El cuerpo principal del texto está organizado en trece capítulos: cuatro con la descripción del paisaje, los hábitos, y los habitantes de la campaña; nueve con la vida y la muerte de Quiroga, que apuntan a describir con tintas fuertes una tipología de la barbarie que refiere oblicuamente a Rosas, la gran presa.

A este corpus central, Sarmiento agrega dos capítulos programáticos en los que lanza sus propuestas para la Argentina después de la derrota del rosismo.

La segunda edición

En 1851, también en Santiago de Chile, Sarmiento publica la segunda edición. Seis años después de la primera, el libro es otro.

Las circunstancias han cambiado, y con ellas, Sarmiento y su *Facundo*. El cuyano Sarmiento, de acotada experiencia provinciana, ha conocido mundo (empezando por la pampa) y se ha codeado con los míticos unitarios de Montevideo; en sus viajes por Europa y América ha sido recibido por grandes nombres de la política y la cultura; ha escrito en periódicos de Río de Janeiro, Burdeos y Madrid; la celebrada *Revue des deux Mondes* de París ha publicado una reseña elogiosa del *Facundo*; y entre 1849 y 1851 ha publicado cuatro libros más: *De la educación popular*, *Viajes por Europa, África y América*, *Recuerdos de provincia* y *Argirópolis*.

En esta segunda edición del *Facundo* las incorporaciones y supresiones textuales y paratextuales son de envergadura

- ha desaparecido la “Introducción”;
- se ha incluido una dedicatoria a Valentín Alsina;
- se han sacado los dos capítulos finales programáticos;
- se ha agregado la traducción de la reseña del *Facundo* publicada en la *Revue de deux Mondes*;
- aparece un “Apéndice” con las Proclamas de Quiroga;
- se incorpora al libro el texto *El Jeneral D. Frai Félix de Aldao. Apuntes biográficos*.

Las Notas de Valentín Alsina

A principios de 1846, en su pasaje por Montevideo en tránsito hacia Europa, Sarmiento conoce a Valentín Alsina, un jurisconsulto unitario respetado y poderoso con una larga trayectoria en el gobierno de Rivadavia y en la política de Buenos Aires, protagonista de gran parte de los acontecimientos sobre los que Sarmiento había escrito en el *Facundo*, recurriendo a fuentes orales y documentales de segunda mano. Lo mismo que a otros

conspicuos exiliados del rosismo refugiados allí, Sarmiento le entrega un ejemplar pidiéndole su opinión calificada.

Atento al pedido de Sarmiento, Alsina realizó entre 1846 y 1850 una lectura minuciosa del *Facundo* que finalmente consolidó en cincuenta y una “Notas”, y se las hizo llegar a Chile, advirtiéndole que no reeditase la obra hasta recibirlas, “de lo contrario, saldría con muchos errores y falsedades”.

A pesar de esa recomendación explícita, Sarmiento decide no integrar las *Notas* de Valentín Alsina en su plan de reescritura, y en cambio le dedica la nueva edición reformulada del *Facundo* con una larga carta abierta elogiosa y agradecida “Al Señor Valentín Alsina”, montando una operación retórica que con astucia política, atribuye a los *consejos* de Alsina las supresiones e incorporaciones textuales que había producido.

Con respecto al proceso de escritura del *Facundo*, esta carta-dedicatoria contiene materiales de especial interés para asomarse al *taller del escritor*: Sarmiento realiza aquí importantes reflexiones metaescriturarias, habla de su propia valoración de la obra y comenta las resonancias en la recepción.



En el banco de textos pueden encontrarse algunas de las *Notas* y la carta-dedicatoria, incluidas por Alberto Palcos en su valiosa edición crítica de *Facundo* (La Plata, UNLP, 1938).

Lo cierto es que teniendo en cuenta las apetencias políticas de Sarmiento y la función que en ese sentido cumplía su escritura, las reformulaciones de esta segunda edición del *Facundo* con respecto a la primera de 1845 interactúan, más que con los “consejos de Alsina”, con la nueva realidad político-cultural:

- Urquiza, el poderoso caudillo del Litoral, reciente aliado de Rosas y de los caudillos federales, había conducido la lucha que lo enfrentó;
- las propuestas que Sarmiento había expuesto en los dos capítulos finales del *Facundo* las había desarrollado en *Argirópolis* con registro de estadista;
- gran parte de las ideas de progreso que atravesaban el *Facundo* de 1845 habían sido introducidas en Chile por los jóvenes de la Generación de Mayo y discutidas en los años del exilio.

A la luz de estas circunstancias, es posible interpretar las supresiones y agregados de la edición de 1851. Ni el contenido de la “Introducción” (en tanto eventual recordatorio a Urquiza de un “linaje de barbarie”) ni el de los dos capítulos finales propositivos (con ideas no solo propias) ahora convenían a Sarmiento.

Por su parte, la incorporación de las *Proclamas de Quiroga* y de la *Vida del Fraile Aldao* lo habilitaban a colocarse en la subregión del Plata con un discurso del saber sobre “cierto modo de barbarie”: tanto Quiroga como Aldao eran caudillos con actuación en una zona del interior lejano que Sarmiento conocía bien, y –dato no menor– los dos habían muerto violentamente hacía años.

La tercera edición

La tercera edición del *Facundo* se publica en Nueva York en 1868 en circunstancias excepcionales: Sarmiento está recorriendo el último tramo de su candidatura presidencial con grandes posibilidades de triunfar. Comparada esta tercera edición con las de 1845 y 1851, las reformulaciones y reescrituras producidas en el nivel textual y paratextual remiten mayoritariamente a decisiones operativas tomadas para posicionarlo mejor, tanto en la Argentina como en los Estados Unidos.

Ya con el libro en prensa, Sarmiento reformula el título para sustituir la larga descripción localista de 1845 y 1851 (*Aspecto físico, costumbres y hábitos*

de la República Argentina) por una acotada de mayor impacto editorial: *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*, una invitación a la lectura no solo para el público argentino, sino para lectores extranjeros atraídos por el exotismo de geografías y culturas diferentes.

Con respecto a la anterior de 1851, Sarmiento realiza en esta tercera edición otras incorporaciones y supresiones significativas:

- suprime la carta-dedicatoria a Valentín Alsina que encabezaba la segunda edición;
- incluye el “Prefacio de la traducción norteamericana por Mrs. Horace Mann”, un texto dirigido a exaltar la figura de Sarmiento ante el público de ese país;
- mantiene las “Proclamas” de Quiroga;
- incorpora *El Chacho, último caudillo de la montonera de Los Llanos. Episodio de 1863*;
- desaparece la *Vida del Fraile Aldao*.



Como señalará más tarde Alberdi, al incorporar este Prefacio “por Mrs. Horace Mann” Sarmiento juega a su favor con la ambigüedad del nombre a la inglesa de la Sra. Mary Peabody de Mann, que cualquier lector hispanohablante confunde con el de su marido, el prestigioso educador norteamericano reconocido internacionalmente, Horace Mann.

En *El Chacho...*, Sarmiento retoma el recurso contrastivo entre el lenguaje del *caudillaje rural* y el lenguaje de la *ciudad letrada* –objetivo pragmático central de la incorporación de las Proclamas de Quiroga y de la *Vida del Fraile Aldao* en ediciones anteriores–, abundando en señalamientos tendientes a descalificar las cualidades de Peñaloza como estrategia político-militar de una sublevación que expresa el descontento de vastos sectores populares subalternos.



En el banco de textos encontrará la “Proclama del 16 de junio de 1863” de Ángel Vicente Peñaloza.

En el momento en que Sarmiento prepara en Nueva York esta tercera edición de *Facundo*, la Guerra de Secesión había concluido poco tiempo antes, dejando territorios y poblaciones devastadas por el conflicto entre el sur rural de economía esclavista y el norte urbano liberal capitalista; migrantes blancos de origen europeo avanzaban hacia el Oeste usurpando territorios indígenas.

En ese marco, la lucha de las *ciudades civilizadoras* contra la *barbarie de las pampas* que describía esta nueva edición del *Facundo* –y la traducción publicada paralelamente por Mary Mann– podría servir a Sarmiento como presentación para buscar los apoyos que, si lograba triunfar, necesitaría para desarrollar su Presidencia en la Argentina, un país periférico endeudado, falto de infraestructura, embarcado desde 1865 en la interminable Guerra del Paraguay y con graves enfrentamientos internos entre el gobierno nacional y las provincias federales.

Con el fin de publicarlo en esta tercera edición del *Facundo*, también en Estados Unidos y en este contexto, Sarmiento escribe *El Chacho, último caudillo de la montonera de Los Llanos. Episodio de 1863*. Ya desde la elección del título se muestran las razones de esta puesta en relación textual de ambos caudillos en el mismo espacio de lectura: Peñaloza es un vástago del linaje de Quiroga, y sobre ese supuesto, Sarmiento montará la retórica de su argumentación a lo largo del escrito.

PARA AMPLIAR



La obra completa de Sarmiento está disponible en la red, en un emprendimiento de digitalización de largo aliento: el *Proyecto Sarmiento. Obras completas en Internet. Edición Bicentenario*. <http://www.proyectosarmiento.com.ar/> Allí encontrará *El General D. Frai Felix Aldao* y *El Chacho, último caudillo de los Llanos. Episodio de 1863*, que junto con *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* integran lo que Sarmiento denominó “la trilogía de los caudillos”.

Si le interesa conocer dos miradas críticas sobre estas obras, en el *banco de textos* puede leer: “La vida de Aldao por Domingo Faustino Sarmiento” de Celina Manzoni (*Filología* XXIII, 2, 1988, pp 121-134); y “Sarmiento en campaña presidencial: *El Chacho, último caudillo de la montonera de Los Llanos. Episodio de 1863* (la escritura del crimen argumentado)” de Lucila Pagliai (*Cuadernos LIRICO*, 9, 2013, “Homenaje a Ana María Barrenechea”).



Explore el MDM.

La cuarta edición

La cuarta y última edición del *Facundo* en vida de Sarmiento se publica en 1874 en París, sin modificaciones en los paratextos:

- el título reproduce el de la tercera edición;
- se incluye nuevamente el “Prefacio de la traducción inglesa por Mrs. Horace Mann”;
- se mantiene el “Apéndice” con las Proclamas de Quiroga.

En el cuerpo principal del texto, Sarmiento produce un cambio significativo:

- restituye la “Introducción”;
- reincorpora los dos capítulos finales de la primera edición de 1845 (suprimidos en la segunda de 1851 y la tercera de 1868).

Sin duda se trata de un proceso de reescritura y reformulación que inscribe al *Facundo* –una vez más– en el contexto político del momento. Sarmiento está al borde de entregar la Presidencia de la República a su candidato Avellaneda, elegido con el baldón del fraude. Su gobierno había estado atravesado por problemas graves en diversos frentes. Los años cruentos de la Guerra del Paraguay, la presencia clandestina de Felipe Varela en Cuyo, los enfrentamientos con sus antiguos aliados mitristas, las acusaciones de ilegitimidad sobre su sucesor, sumados a la revolución de López Jordán en Entre Ríos y el asesinato de Urquiza –frescos aún en la memoria social– habilitaban a pensar que el peligro del renacimiento de algún caudillo popular violento persistía.

En ese marco, la “Introducción” del *Facundo* de 1845 recobra su pertinencia y hasta las “Proclamas” de Quiroga se resignifican. El “Nuevo Gobierno” post Caseros del que hablan los dos capítulos finales restituidos, pueden leerse ahora como *un balance y una advertencia* que Sarmiento, con miras a recuperar su lugar de tribuno al dejar la Presidencia, hace pensando en la posteridad.



Desde el folletín por entregas de *El Progreso* hasta el comienzo de su canonización en la década de 1880, el *Facundo* no ha sido un texto que convoca una lectura *neutra*. Es obvio decir que, tanto en vida de Sarmiento como después de su muerte, la conflictividad de las lecturas del *Facundo* se ha anclado mayormente en las formas de resolver la tensión entre qué es *civilización* y qué es *barbarie*. En una sociedad atravesada por la violencia política, necesariamente esas lecturas están teñidas por las pasiones, las posiciones ideológicas, los

modos de abordar cuestiones tan sensibles y fundantes como definir las marcas identitarias que nos recortan como pueblo y qué camino seguir como nación. (PAGLIAI, 2012)



5. Trabajando con los textos

Primera propuesta: Las ideas “no se degüellan”

Los paratextos de *Facundo* ofrecen materiales interesantes para indagaciones diversas: las lecturas de Sarmiento, el encuadre y la irradiación que pretende dar a diferentes tramos de su escritura; el valor de los epígrafes, los autores extranjeros que se admiran en la Generación del 37, el conocimiento de otras lenguas, la importancia de las traducciones. Al comienzo de *Facundo* se lee el más célebre de los epígrafes de la obra, integrado posteriormente en el imaginario colectivo iberoamericano como bandera de libertad:

On ne tue point les idées. Fortoul

A los hombres se degüella, a las ideas, no. Fortoul.

La traducción literal de las palabras de Fortoul sería: “no se matan las ideas”, “de ninguna manera se matan las ideas”, “uno no mata las ideas”, “no se puede matar las ideas”.

¿Qué puede decir del texto de este epígrafe y de la traducción que hace Sarmiento? ¿Por qué piensa que lo traduce así?

¿Quién es Fortoul? ¿Dijo exactamente lo que Sarmiento le atribuye?

¿Qué otra versión de este epígrafe se popularizó?

Segunda propuesta: La vida literaria de Facundo

En la época de la aparición del *Facundo*, Dalmasio Vélez Sarsfield saldó la tensión entre narración verosímil y verdad histórica que generaba su lectura, diciendo que el *Facundo* *mentira* siempre sería superior al *Facundo* *verdad*.

A fines de 1885 (han transcurrido 40 años desde la primera edición del *Facundo*), Sarmiento visita la tumba de Quiroga en Buenos Aires, y escribe un artículo en el que inclina la balanza hacia el poder de perduración de la escritura: Quiroga, un caudillo federal de una provincia interior y periférica, oscuramente asesinado hace 50 años, no murió en Barranca Yaco: *vive en la literatura*.

Teniendo estas valoraciones de Vélez Sarsfield y de Sarmiento sobre política, historia y literatura como referencia, lea el capítulo 13 de *Facundo* “¡¡¡Barranca Yaco!!!”; y el poema de Borges “El General Quiroga va en coche al muerte” (*Luna de enfrente*, 1925).

Imagine a *Facundo* en esa circunstancia final y escriba un monólogo interior con los pensamientos frente a la muerte inminente que tendría su personaje, su percepción de la traición, de la violencia, del destino del país por hacerse y de la continuidad histórica de su figura.



Explore el MDM.

2.2.2. Alberdi y las Bases para una nación



Amar a su país, hacer de sus intereses el estudio de su vida, darle sus destinos, y vivir en el extranjero, es una contradicción que necesita explicarse.

Así comienza Juan Bautista Alberdi su ensayo *Palabras de un ausente*, en que explica a sus amigos del Plata los motivos de su alejamiento, publicado en París en 1874. La tesis de este escrito –que irritó a los enemigos y disgustó a no pocos amigos– podría resumirse así: nada mejor que estar lejos de la patria para ver con nitidez los problemas, buscar soluciones creativas y actuar en consecuencia con rigorismo y sensatez.

Las estrategias literarias con que Alberdi despliega allí sus ideas, repasa las diversas circunstancias que lo llevaron al exilio, justifica su enfrentamiento con el provincialismo hegemónico de Buenos Aires y busca responsables del encono que lo rodea, lo muestran en su mejor veta de ensayista y polemizador, en la línea de las *Cartas quillotanas* que veinte años antes lo habían enfrentado con Sarmiento, ahora a punto de concluir su mandato presidencial.

Juan Bautista Alberdi, uno de los escritores políticos de mayor trascendencia para la organización nacional, pasó gran parte de su vida lejos de la Argentina: en el exilio, primero (más por elección que por ser un blanco perseguido del régimen rosista, como él mismo lo dice), y en una suerte de autoexilio voluntario, después. Su prolongada estadía en el exterior comenzó en Montevideo, y desde allí realizó su primer viaje a Europa (1843-1844) como visitante decidido a regresar; así lo hizo, y se radicó en Chile donde ejerció como abogado.

Derrocado Rosas, Urquiza lo designa Ministro plenipotenciario de la Confederación ante las Cortes europeas, y para asumir su cargo, Alberdi emprende en 1856, desde Valparaíso, por la vía del Pacífico, su segundo –y casi definitivo– viaje a Europa, atravesando los Estados Unidos y el Atlántico Norte hasta desembarcar en costas europeas. Las impresiones sobre este nuevo encuentro con otras sociedades, otras culturas y paisajes, Alberdi las registra en sus libretas hasta 1858, cuando de viajero sudamericano interesado en registrar lo que siente, lo que ocurre y lo que ve, pasa a ser un residente instalado en París como Ministro Plenipotenciario de la Confederación.

Concluida esa posición diplomática en 1862, opta por vivir lejos de la Argentina (sobre todo en Francia), aunque sigue interviniendo activamente en la política nacional con sus escritos públicos y las numerosísimas cartas intercambiadas con un amplio universo de corresponsales, que lo mantienen, a la distancia, en un contacto permanente con los distintos circuitos de poder.

Alberdi, viajero romántico

En 1838, en medio de la marea de exiliados del rosismo (forzosos y voluntarios), Alberdi se había unido al grupo de argentinos que buscó refugio en Montevideo; en 1843 –no bien iniciado el cruento y largo sitio de las fuerzas federales a ese bastión unitario–, se embarcó en el vapor “Edén” con su amigo Juan María Gutiérrez para realizar el obligado viaje a Europa de su generación.



Explore el MDM.



Hacer concesiones a la tiranía no es, sin duda, una prueba de valor. Muchos hubieran deseado ver a Alberdi enrostrar al déspota. Hubieran querido que no abandonara después a Montevideo cuando el sitio se hacía más peligroso, aun cuando es verdad que al hacerlo, ‘en vez de atacar al tirano desde Montevideo lo atacó de todas partes’, como él mismo lo dice, defendiéndose en una carta que le dirige a Sarmiento, desde Valparaíso, en 1853. Es evidente que su actitud, en este caso, contrasta con la muy gallarda de Esteban Echeverría, concurrendo, enfermo, con sus armas al llamado de los tambores, para defender la plaza. [...]

Pero no tenemos el derecho de exigir heroicidad a todos los hombres. Alberdi, el autor de *El Crimen de la Guerra* carecía de aptitudes militares; hizo concesiones a la tiranía, él mismo lo dice sin avergonzarse, porque sólo de esa manera pudo expresar su pensamiento para defender la libertad. (Alfredo Palacios, “Prólogo”, en *Bases*, Buenos Aires, Ed. Jackson, Col. Panamericana, 1946, pp. XXXIV-XXXV).

A pesar de su decidida vocación americanista y su intención de observar y estudiar críticamente lo que ve, el encuentro con la Europa romántica atrapa a Alberdi. David Viñas en “La mirada a Europa: del viaje colonial al viaje estético” –un trabajo crítico fundante sobre el tema– lo describe así:



Empero, pese a sus esfuerzos por no dejarse tentar por lo que no sea estrictamente útil y sistemático y a su andadura estilística lineal, Europa lo penetra y por momentos lo gana: ya no es solo la Europa identificada con la universalidad y la academia; es el gran espectáculo romántico que fascina a un romántico americano y lo hace vacilar en sus proyectos sistemáticos tiñendo su viaje (de 1843) y sus informes de preocupaciones estéticas (Viñas, 1964/ 1982. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-mirada-a-europa-del-viaje-colonial-al-viaje-estetico/html/>>>).

LEER CON ATENCIÓN



Alberdi no produjo un “diario de viaje” en el sentido canónico de la forma: se trata de una serie fragmentaria, anárquica y diversa de *escritos de viajero*, a los que mayormente dejó inéditos.

Las vivencias sobre los viajes están textualizadas sin un plan fijo, y han sido escritas al correr de la pluma en libretas manuscritas que no presentan vacilaciones ni correcciones significativas. Así lo muestran los manuscritos originales conservados en el “Archivo Alberdi”, que desde mediados del siglo XX integra el acervo de la Biblioteca Jorge Furt (Luján, Provincia de Buenos Aires), un repositorio privado perteneciente a la Familia Furt.

En la intimidad del relato de viaje, Alberdi cumple con todos los cánones del escritor romántico: es sincero, elocuente, desinhibido en sus emociones, *confesional*. En alta mar, con tierra a la vista, en los puertos, en las localidades que visita, toma apuntes, consigna sus impresiones, registra los encuentros, habla de sus emociones, *siente y comenta* en la escritura.

Como todo buen americano, Alberdi viaja a Europa para *comparar, juzgar, desechar, incorporar*. Su posición en el espacio discursivo es, sin embargo, peculiar: el lugar de la enunciación es el de un *expatriado a la deriva* –figura romántica *per se*–, al que a veces atenazan sentimientos de incertidumbre, desasosiego y soledad que el entramado de la escritura deja ver, a pesar de la sobriedad manifiesta en la superficie textual.

En los escritos que Alberdi no publica –y tal vez por eso no lo hace–, parecería que frente a las emociones que el viaje le despierta, la sola interacción dialógica que le interesa es entre las pulsiones de su propia escritura y él como único lector. Disparadas generalmente por alguna observación sobre la realidad local de los lugares que visita, hay también interpolaciones sobre diversos aspectos de la política –el gran interés de su vida–, en las que un cambio paulatino de tono y la aparición de un destinatario potencial, deslizan el discurso hacia la argumentación retórica.

En el viaje por Italia, hay tramos textuales en los que la descripción de los sistemas jurídicos que observa y critica con miras a su eventual aplicación en la futura nación organizada, muestran una escritura con sesgo notarial –un estilo forense, como lo califica el propio Alberdi–, instalada sin embargo en el espacio literario romántico por las pulsiones y tensiones que cobija.

Al concluir el primer viaje (Alberdi ya ha visitado Italia, Suiza y Francia), en la intimidad del relato privado, la experiencia europea está teñida de desencanto y amargura, y de una suerte de *mea culpa* revalorizadora de lo propio:



París, octubre 10 de 1843 [...] Dentro de cuatro días me voy de París al Havre, donde debo tomar pasaje para América. ¡Cuánto suspiro por verme en aquellos países! ¡Qué bella es la América! ¡Qué consoladora! ¡Qué dulce! Ahora lo conozco: ahora que he conocido estos países [...]; estos pueblos de egoísmo, de insensibilidad, de vicio dorado y prostitución titulada. Valemos mucho y no lo conocemos; damos más valor a la Europa que el que merece. En cuanto a sus celebridades, ¡ah! ¡qué equivocaciones padecemos! Cuántas veces ni se conoce aquí un nombre de autor francés que en nuestros países está en todas las bocas.

A comienzos de 1844, iniciado el regreso desde el puerto de Le Havre y ya en costas sudamericanas, Alberdi había tomado dos decisiones arriesgadas: no volver a Montevideo y atravesar el Estrecho de Magallanes para radicarse en Chile.

Una recorrida por las *Obras completas* y los *Escritos póstumos* (es decir, sus escritos éditos y los que dejó inéditos) muestra que decidió publicar solo una parte acotada de sus apuntes de viajero. La diferencia de pulsión, de modalidad narrativa y de registro en ambas escrituras es notoria.

Llegado a Valparaíso, cuando decide encarar la publicación de algunos de sus apuntes de viaje sobre Europa, escamotea ese balance final negativo que había consignado *in situ*, y selecciona el primer encuentro deslumbrante

con Italia, su puerta de entrada al continente. Para adecuar la textualización anárquica del relato íntimo a las expectativas de la nueva recepción, establece una política del texto con un plan preciso, y corrige y reformula la escritura con estrategias discursivas que la distancian de la franqueza y el apasionamiento originales.

El resultado es *Veinte días en Génova*, una serie de artículos aparecidos primero en el folletín de *El Mercurio* de Valparaíso con el título de “Impresiones de viaje a Italia” (1845), y luego editados como libro (1846).

El 16 de abril de 1844, al día siguiente del desembarco de Alberdi en Valparaíso, *El Mercurio* le había dado la bienvenida con una nota elogiosa sobre sus producciones literarias –excelente carta de presentación ante la sociedad chilena y el nutrido exilio argentino en ese país–, indicando que pronto lo contaría entre sus colaboradores:



En la barca *Benjamín Hart*, llegada ayer del Río de Janeiro, ha venido el Dr. D. Juan Bautista Alberdi, ventajosamente conocido en el Río de la Plata por sus producciones literarias, de las que algunas ha reproducido la prensa de este país. Este Señor acaba de viajar por Italia, Suiza y Francia, y tenemos el placer de anunciar a nuestros lectores que *El Mercurio* publicará muy luego algunas de sus impresiones de viaje, que serán leídas sin duda con el interés que despiertan en la juventud estudiosa de Chile los trabajos del talento distinguido.

De este breve anuncio periodístico –se trata de uno de los principales diarios del país– pueden confirmarse algunos datos significativos de la época: el prestigio del viaje a Europa como sello de autoridad del columnista; la atracción especial de los jóvenes sudamericanos por la cultura europea; la novedad amena y creíble –la *impresión*– como patrón de los relatos del viajero; y la existencia de un público lector de diarios interesado en ese tipo de literatura.

En realidad, tal vez porque la fama que precedía al joven Alberdi como integrante de la Generación de Mayo lo ligaba más a la literatura de ideas que a la prosa de comentario o entretenimiento, la aparición de sus escritos de viaje en *El Mercurio* se demoró más de un año; y lo que el diario publica inmediatamente después de su llegada (22, 23 y 24 de abril de 1844) son sus artículos sobre política exterior sudamericana.

PARA AMPLIAR



Alberdi y sus *impresiones de viaje*

Los *Escritos póstumos* de Alberdi reúnen en dieciséis tomos gran parte de los manuscritos inéditos de su archivo personal, transcritos y publicados después de su muerte por su hijo Manuel y el editor Francisco Cruz. *Viaje a Génova* se encuentra en sus *Obras completas*; el resto de las impresiones y comentarios incriptos en siete libretas quedaron inéditos y están diseminadas en los últimos tomos de los *Escritos póstumos*.

Si le interesa leer una selección de los relatos de viaje (los que Alberdi publicó y los que dejó inéditos), los encontrará en el *banco de textos* en el libro *Impressioni di viaggio. Un Americano in Europa e negli Stati Uniti (1843-1858)*, Città Aperta Edizioni, Troina, 2008. Juan Bautista Alberdi, *Impresiones de viaje. Un americano en Europa y en los Estados Unidos (1843-1858)*, Introducción de Lucila Pagliai (traducción del libro original en italiano).



Explore el MDM.

El texto de las Bases



En la red hay varias ediciones digitales de la primera y la segunda edición de las *Bases*, ambas de 1853. Para acceder a la cuarta edición de 1856 (última publicada en vida del autor, y como tal, definitiva) se puede consultar la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/00360552199914939647857/index.htm>>; y el sitio In Octavo (libros digitales). <<http://inoctavo.com.ar/?s=bases+de+alberdi&x=20&y=6>>

Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina, que Alberdi publica por primera vez en Valparaíso en mayo de 1852 –y reedita con reescrituras y reformulaciones nuevamente en 1852, en 1854 y en 1856– se constituyó, como es sabido, en uno de los sustentos principales para la redacción de la Constitución de 1853.

Se trata de un texto minucioso en el que los problemas, estrategias y lineamientos político-organizativos que lo preocupan abarcan un amplísimo espectro. Visto desde la literatura, Alberdi trabaja la expresión de manera diferente según de qué cuestión se trate; recorre varios registros lingüísticos, apunta a diversos destinatarios implícitos, ramifica el texto en numerosos temas con peso diverso en la estructura general.

En el capítulo XXXII de las *Bases* Alberdi postula su célebre fórmula “gobernar es poblar”:



¿Qué nombre daréis, qué nombre merece un país compuesto de doscientas mil leguas de territorio y de una población de ochocientos mil habitantes? Un desierto.

¿Qué nombre daréis a la constitución de ese país? La constitución de un desierto. Pues bien, ese país es la República Argentina; y cualquiera que sea su constitución no será otra cosa por muchos años que la constitución de un desierto. Pero ¿cuál es la constitución que mejor conviene al desierto? La que sirve para hacerlo desaparecer; la que sirve para hacer que el desierto deje de serlo en el menor tiempo posible, y se convierta en un país poblado. [...]

La población en todas partes, y esencialmente en América, forma la sustancia en torno de la cual se realizan y desenvuelven todos los fenómenos de la economía social. [...]

Es, pues, esencialmente económico el fin de la política constitucional y del gobierno en América. Así, en América, gobernar es poblar [...].

Para sentar las bases del país que le interesa, Alberdi habla de todo: no solo construye y despliega el otro gran ideograma de la organización nacional, sino que piensa en los más variados aspectos de la vida institucional, económica, social, cultural; también imagina políticas y apunta directivas, por ejemplo, para la instrucción de los jóvenes y de la mujer, con definiciones que comprometen el ámbito de lo microsocioal:



La instrucción para ser fecunda ha de contraerse a ciencias y artes de aplicación, a cosas prácticas, a lenguas vivas, a conocimientos de utilidad material e inmediata.

El idioma inglés, como idioma de la libertad, de la industria y del orden, debe ser aún más obligatorio que el latín: no debiera darse diploma ni título universitario al joven que no lo hable y escriba. Esa sola innovación obraría un cambio fundamental en la educación de la juventud. ¿Cómo recibir el ejemplo y la acción civilizadora de la raza anglosajona sin la posesión general de su lengua? [...].

En cuanto a la mujer, artífice modesto y poderoso, que, desde su rincón, hace las costumbres privadas y públicas, organiza la familia, prepara el ciudadano y echa las bases del estado, su instrucción no debe ser brillante. No debe consistir en talentos de ornato y lujo exterior, como la música, el baile, la pintura, según ha sucedido hasta aquí. Necesitamos señoras y no artistas. La mujer debe brillar con el brillo del honor, de la dignidad, de la modestia de su vida. Sus destinos son serios: no ha venido al mundo para ornar el salón sino para hermoear la soledad fecunda del hogar (Cap. XVI “La educación no es la instrucción”).

2.2.3. Sarmiento y Alberdi: las polémicas

Aunque de la misma generación por edad, compromiso e historia, Sarmiento y Alberdi mantuvieron una relación difícil. Unidos en la oposición a Rosas, la organización nacional y los caminos para lograr el país que imaginaban los colocó en posturas antagónicas.

La más célebre de las polémicas entre Sarmiento y Alberdi –que nunca cesarán de polemizar– se produce inmediatamente después de Caseros, cuando la política de Urquiza los enfrenta en un ruidoso intercambio epistolar a través de la prensa chilena.

No bien las condiciones estuvieron dadas, la mayoría de los proscriptos de la Generación del 37 –Sarmiento entre ellos– había regresado al territorio nacional para pelear los tramos finales contra Rosas. La permanencia de Alberdi en el extranjero en los momentos cruciales de la organización nacional, había generado en Sarmiento un desagrado explícito. Alberdi, por su parte, consideraba a Sarmiento un político ambicioso y poco confiable, que desplegaba sus ataques o sus loas en función de los espacios que obtenía en los diversos escenarios.

A los pocos meses de Caseros, Sarmiento se enemista con Urquiza, repudia lo que ve en él como una continuación del caudillaje, y regresa a Chile. Alberdi, que ya había escrito las *Bases*, seguía residiendo allí, y desde su *Diario de Valparaíso* apoyaba activamente a Urquiza. Poco tiempo después de su llegada, Sarmiento publica *Campaña en el Ejército Grande aliado de Sud América*, con severas críticas a la política de la Confederación y una provocación a Alberdi en la dedicatoria, a quien responsabiliza de haber filtrado un borrador de la *Campaña* que, por el momento, no pensaba publicar:



Yungai, noviembre 12 de 1852

Mi querido Alberdi:

[...] Como le dije a usted en una carta, así comprendo la democracia: ilustrar la opinión y no dejarla extraviarse por ignorar la verdad y no saber medir las consecuencias de sus desaciertos: usted, que tanto habla de política práctica para justificar enormidades que repugnan al buen sentido, escuche primero la narración de los hechos prácticos, y después de leídas estas páginas, llámeme detractor o lo que guste. Su contenido, el tiempo, y los sucesos probarán la justicia del cargo, o la sinceridad de mis aseveraciones motivadas. ¡Ojalá que usted pueda darle ese epíteto a las suyas ! [...]

[...] Mi ánimo, pues no es persuadirlo ni combatirlo; usted desempeña una misión, y no han de ser argumentos los que le hagan desistir de ella.

El público allá y no aquí, los que sufren y no usted, decidirán de la justicia. [...]

En los primeros meses de 1853, Alberdi, totalmente identificado con los nuevos tiempos que abría el gobierno de Urquiza, y ofendido por la actitud de Sarmiento, contestó –a esa dedicatoria y a las críticas que el escrito postulaba– con las *Cartas sobre la prensa y la política militante en la Argentina*, fechadas en Quillota y conocidas como “Cartas quillotanas”. Sarmiento, que como Alberdi se hallaba en un lugar de descanso veraniego, no conoció esta publicación hasta pasado un tiempo. Su respuesta, también en formato de carta abierta, fueron *Las ciento y una*.

LEER CON ATENCIÓN



La polémica que Alberdi y Sarmiento entablan en las *Cartas quillotanas* y *Las ciento y una* es una polémica *diferida*. No se trata de una *correspondencia* sino de *dos series de cartas sucesivas* producidas por ambos durante los primeros meses de 1853:

- La primera serie es de Alberdi, y está integrada por cuatro cartas fechadas en Quillota en enero y febrero.
- La segunda serie es de Sarmiento, y está integrada por cinco cartas escritas entre abril y mayo.
- Alberdi publica una quinta carta que cierra la polémica (escribe una sexta pero queda inédita).

La gran polémica nacional entre Alberdi y Sarmiento se construye con estos dos *conjuntos epistolares de escrituras sucesivas*: los vaivenes del *discurso argumentativo* que despliega las proposiciones propias y la refutación del otro instalan el *espacio de intercambio* y las *condiciones* que habilitan la discusión polémica.

La importancia de la polémica es crucial: se trata del debate apasionado y fundante sobre la construcción de un país. Ambas escrituras –más mesurada en Alberdi, más desmedida en Sarmiento– recogen las tensiones de la época, y los muestra como contendedores desafiantes, seguros del vuelo político de sus ideas y de un manejo retórico eficaz de la argumentación.

Las frases virulentas, recriminatorias, ensañadas remiten no solo a discrepancias políticas de fondo, sino a cuestiones cargadas de juicios de valor, rivalidades y antipatías personales. El tono es de guerra declarada.

En la “Primera de ciento y una”, Sarmiento dice:



Al Excmo. Señor enviado plenipotenciario efectivo cerca de los diarios de Valparaíso y ad referendum, cerca del gobierno de Chile, doctor don Juan Bautista Alberdi.

En la olla podrida, que ha hecho usted de *Argirópolis*, *Facundo*, *la Campaña*, etc., etc., condimentados sus trozos con la vistosa salsa de su dialéctica saturada de arsénico, necesito poner en orden para responder y restablecer cada cosa en su lugar. Por ahora me basta fijar las cuestiones primordiales:

¿De qué se trata en sus cartas quillotanas? De demoler mi reputación.

¿Quién lo intenta? Alberdi.

¿Qué causa lo estimula? Ser empleado para ello.

¿Cómo le vino el empleo? Negociándolo por medio de Gutiérrez, a trueque de escribir en Chile.

¿Cuál es el resultado de su libro? Dejar probado que no soy nada y que usted lo es todo.

Todo esto necesitaré tener presente en estas primeras consideraciones.

Además, Alberdi es un abogado culto y no periodista de profesión. Yo no soy sino periodista a sueldo, un *gaucho malo* de la prensa. Asumo con placer tal carácter; a bien que, escritos el libro de Alberdi y mis réplicas para lectores gauchos, gobiernos gauchos y ejércitos gauchos, que se están dando de sablazos, no les ha de saber tan mal el lenguaje *campesino* del pago, y el de la *ciudad pequeña*, que es el mío. Si no hago las reservas del abogado Alberdi es que él lo ha establecido: no soy abogado (Alberdi- Sarmiento, *La gran polémica nacional*, Buenos Aires, 2005, pp. 143-144).

Quince años después, en *Palabras de un ausente* (cfr. el apartado “Civilización y barbarie”), Alberdi –nuevamente enfrentado con Sarmiento– da su visión de la polémica:



¿Por qué critiqué sus escritos? Él me arrancó esa crítica dedicándome su libro que escribió para probarme el error que yo cometía en atribuir la caída de Rosas a la espada del general Urquiza y no a la pluma del teniente coronel Sarmiento. Desde entonces aspiraba a la presidencia a título de *libertador*. Ya había publicado sus *Recuerdos de Provincia*, para poner su candidatura, que no data de seis años sino de veinte. Urquiza era entonces el obstáculo de su mira fija. Naturalmente se puso a demoler los títulos de su rival a los sufragios de su país.

Más allá del antagonismo y las polémicas puntuales, Alberdi y Sarmiento, aunque unidos por la idea del progreso, muestran en sus escritos –no en forma lineal sino con vaivenes y matices enriquecedores– dos visiones del país que seguirán presentes en la literatura del segundo romanticismo: una línea de aliento más federalista y tradicional –en la escritura gauchesca de Hernández, en la poesía de Guido y Spano, Obligado, Andrade–; otra línea con

mayor énfasis en la modernización hegemónica –en la estética de Mansilla, Wilde, Cané y de otros representantes de la Generación del 80.

LECTURA RECOMENDADA



Como es notorio, la bibliografía sobre la obra de Alberdi y de Sarmiento, encarada desde diversos temas y perspectivas de análisis, es vastísima.

Si le interesa profundizar en los aspectos que se abordaron brevemente en este apartado, entre otros numerosos trabajos, *Las palabras ausentes: para leer los “Escritos póstumos” de Alberdi* de Oscar Terán (FCE, Buenos Aires, 2004) presenta un panorama crítico sobre el ideario de Alberdi inscripto en las modalidades de su escritura.

También sobre Alberdi, en otros campos de estudio, puede consultar la edición crítico-genética de *El crimen de la guerra* (Élida Lois, San Martín, UNSAM Edita, 2007); y la edición crítica de la *Correspondencia Juan Bautista Alberdi –Francisco Javier Villanueva (1855- 1881): las cartas inéditas de Villanueva en el Archivo Alberdi* (Lucila Pagliai, UNSAM Edita, 2013). Ambas ediciones cuentan con estudios críticos introductorios: sobre la génesis de escritura de *El crimen...* en el primer caso, y sobre el análisis del discurso epistolar de Alberdi en el segundo.

En *Sarmiento. Historia crítica de la literatura argentina*, tomo IV, 2012, el artículo de Adriana Amante “Sarmiento el boletín: del diario de campaña al libro de vistas y paisajes” (pp. 181-212) ofrece una interesante perspectiva de la escritura de la *Campaña en el Ejército Grande* puesta en relación con sus otras producciones.

Sobre la polémica Alberdi - Sarmiento, también en el libro *Sarmiento*, puede leer el artículo “El duelo epistolar: Sarmiento contra Alberdi” de Horacio González (pp. 215-236). Y sobre la incesante labor periodística de Sarmiento, “El gaucho malo de la prensa” de Pablo Martínez Gramuglia, Inés Mendonça y Martín Sevrelli (pp. 259- 292).



6. Trabajando con los textos

Las estrategias del discurso ensayístico en la gran polémica nacional de Alberdi y Sarmiento

- Busque las características sobresalientes del discurso ensayístico en el apartado de esta unidad “Los *argumentos* de la nación”.
- En las *Cartas quillotanas* y *Las ciento y una*, lea “Primera carta” de Alberdi, y “Primera de ciento y una” de Sarmiento.
- Lea “Escribir La pasión desde el intelecto”, estudio crítico introductorio de *La gran polémica nacional* (Lucila Pagliai, 2005).

Con estos materiales como base, analice las siguientes cuestiones:

- ¿En el marco de qué acontecimientos Alberdi y Sarmiento producen su discurso?
- ¿Qué estrategias del discurso ensayístico privilegian Alberdi y Sarmiento en sus respectivas Cartas?
- ¿Cómo organizan y desarrollan la argumentación?
- ¿Cuál es la idea fuerza que cada uno plantea y defiende en esas cartas?
- ¿A quiénes se dirigen y qué efecto causan entre los destinatarios?

En el contexto histórico de la polémica y teniendo en cuenta el objetivo de las estrategias ensayísticas, ¿qué opina de los argumentos que despliegan Alberdi y Sarmiento?, ¿le resultaron convincentes?, ¿los de uno más que los del otro?



En el *banco de textos* encontrará ambas cartas y el estudio crítico citado.

2.2.4. La literatura de los nuevos combates

Pavón cierra el ciclo de la Confederación, inicia la declinación de Urquiza y sella el destino del interior federal. La derrota de Urquiza en la batalla parece inexplicable y muchos la califican de traición. Mitre preside ahora la nación; Sarmiento, “provinciano en Buenos Aires, porteño en las provincias”, conduce como gobernador de San Juan la guerra contra los caudillos de la región.

Esta escalada en los conflictos y enfrentamientos que nuevamente atraviesan el país, encuentra su cauce natural de expresión en el romanticismo combativo de los escritores de la *segunda generación romántica*; se trata de otras voces que entran en el debate renovado de la nación; y lo hacen no solo con el lenguaje exaltado de la invectiva y la arenga revolucionaria o con el discurso persuasivo de los artículos periodísticos y los ensayos políticos, sino también desde *el lugar del poeta* que interpela a la sociedad con su escritura: ¿después de los años de sangre, exclusión y dolor, son estas la paz y la prosperidad de la *nación organizada*?

Asesinado Ángel Vicente Peñaloza en 1863, José Hernández publica *Vida de “El Chacho”*; instalado en el discurso agónico y en la enunciación del acusador, Hernández construye su ensayo con una intencionalidad política, una estrategia de argumentación y un registro *oratorio* –atronador, combativo, desafiante, irónico–, que colocan a la pieza en la tradición de la invectiva latina. Comienza así:

“

Los salvajes unitarios están de fiesta. Celebran en estos momentos la muerte de uno de los caudillos más prestigiosos, más generosos y valientes que ha tenido la República Argentina. El partido Federal tiene un nuevo mártir. El partido unitario tiene un crimen más que escribir en la página de sus horrendos crímenes. El general Peñaloza ha sido degollado. [...] y su cabeza ha sido conducida como prueba del buen desempeño del asesino, al bárbaro Sarmiento. El partido que invoca la ilustración, la decencia, el progreso, acaba con sus enemigos co-siéndolos a puñaladas (cfr. *Vida de “El Chacho”*, “La política del puñal”).

Más adelante, en la misma línea retórica de dar cuenta de los hechos con indignación desenmascaradora y lucidez prospectiva, Hernández vaticina lo que ya parece inevitable: el asesinato de Urquiza; se equivoca solo en el signo de los instigadores, que provendrán no del campo unitario sino de la rebelión federal de la cual él mismo formara parte junto a López Jordán:

“

No se haga ilusión el general Urquiza. Recorra las filas de sus amigos y vea cuántos claros ha abierto en ellas el puñal de los asesinos. Así se produce el aislamiento, así se produce la soledad en que lo van colocando para acabar con él sin peligro” (ibídem).

Como ya se ha visto, cinco años después de este texto de Hernández y casi como su contracara, Sarmiento publica *El Chacho, último caudillo de la montonera de los llanos. Episodio de 1863*, en el mismo volumen que la tercera edición del *Facundo* (Nueva York, 1868).

En 1884, la figura trágica del general Peñaloza en tanto emblema de una lucha clara y justiciera del interior federal interesó a Eduardo Gutiérrez (que ya había publicado *Juan Moreira*), cuya pulsión escrituraria coloca a su *Ciclo del Chacho* a mitad camino entre el discurso elogioso de Hernández y el discurso condenatorio de Sarmiento.



Las cuatro partes del *Ciclo* de Eduardo Gutiérrez (*El Chacho*, *Los montoneros*, *El rastreador*, *La muerte del héroe*) están disponibles en: <http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/novela/ciclo_chacho/b-616335.htm>.

PARA AMPLIAR



Las causas de la Patria

En “*Las actas del juicio*” (relato incluido en *Prisión perpetua*), Ricardo Piglia construye una interesante visión del asesinato de Urquiza, narrado desde el punto de vista de uno de los gauchos que combatió a su lado en la época heroica de las campañas federales.

En la novela *Pozo de Vargas*, Carlos María Domínguez aborda la lucha despiadada entre el ejército nacional y los caudillos federales: en el entramado de la historia habla de la violencia, de los métodos de acoso al enemigo, de los límites éticos del soldado, de las causas justas y del valor de la vida.



En el *banco de textos* encontrará fragmentos de la obra de Piglia.



7. El campo semántico de la violencia

En los fragmentos de *Vida de “El Chacho”* citados anteriormente, Hernández construye el *campo semántico de la violencia* alrededor de la imagen del *cuchillo* y la red de asociaciones que convoca como objeto y como símbolo (*puñal*, *puñalada*, etcétera).

En un trabajo ya clásico sobre el tema, Stephen Ullmann define el concepto de “campo asociativo” apoyándose en formulaciones anteriores de Saussure y de Bally.



[...] el “campo asociativo” de una palabra está formado por una intrincada red de asociaciones, unas basadas en la semejanza, otras en la contigüidad, unas surgiendo entre los sentidos, otras entre los nombres, y otras a su vez entre ambos. El campo es por definición abierto, y algunas de las asociaciones están condenadas a ser subjetivas, si bien las más centrales serán en general las mismas para la mayoría de los hablantes (ULLMANN, 1962: 270-271).

En ese marco, ¿qué otros términos del *campo asociativo* de la palabra “cuchillo” utiliza Hernández en estos fragmentos? ¿Qué otras palabras (y sus redes de asociaciones/irradiaciones) agregaría usted al campo semántico de la violencia política en la Argentina?

2.2.5. La Guerra del Paraguay: un nuevo partaguas

Hacia 1865, se trata –una vez más– de la lucha histórica y violenta, provincia por provincia, entre Buenos Aires y las del interior federal. Se agrega ahora la sospecha inquietante del abandono de Urquiza; la política de alianzas del nuevo gobierno nacional que refuerza la hegemonía y el hiato; el triunfo de los intereses de la dirigencia porteña comandada por el mitrismo; su decisión de embarcar al país en una guerra insensata, repudiada, cruenta y costosa contra el Paraguay, que se extenderá por cinco largos años (1865-1870).

Para Felipe Varela, el otro gran caudillo rebelde de la región andina, la política interior de Sarmiento en San Juan, y ahora la exterior del Presidente Mitre con la Guerra de la Triple Alianza, son las principales enemigas del desarrollo y la paz nacional, y contra esas políticas devastadoras es legítimo y necesario alzarse en armas en defensa de la Constitución “jurada”.

En su “Proclama” de 1866, Varela sintetizaba así el malestar que atravesaba la *nación organizada* post Pavón:



Explore MDM.



¡Argentinos!

[...] El pabellón de Mayo, que radiante de gloria flanqueó victorioso desde los Andes hasta Ayacucho, y que en la desgraciada jornada de Pavón cayó fatalmente en las ineptas y febrinas manos del caudillo Mitre –orgullosa autonomía política del caudillo rebelde– ha sido cobardemente arrastrado por los fangales de Estero Bellaco, Tuyutí, Curuzú y Curupaytí [...].

Compatriotas, ¡a las armas!... es el grito que se arranca del corazón de todos los buenos argentinos!

¡Abajo los infractores de la ley! ¡Abajo los traidores a la patria! ¡Abajo los mercaderes de cruces en la Uruguayana, a precio de oro, de lágrimas y de sangre argentina y oriental!

¡Atrás los usurpadores de las rentas y derechos de las provincias, en beneficio de un pueblo vano, déspota e indolente!

¡Soldados federales! Nuestro programa es la práctica estricta de la constitución jurada, y el orden común, la paz y la amistad con el Paraguay, y la unión con las demás Repúblicas americanas. ¡Ay de aquél que infrinja este programa!

¡Compatriotas nacionalistas! El campo de la lid nos mostrará el enemigo; allá os invita a recoger los laureles del triunfo o la muerte, vuestro coronel y amigo.

Felipe Varela

Campamento en marcha, 6 de diciembre de 1866

(LUNA, 1992, pp. 224-225).

Hacia fines de la década de 1860, como todo dirigente de los bandos políticos en pugna, Olegario Víctor Andrade y Carlos Guido y Spano disponían de diarios para expresar sus ideas: en ellos abogan por la causa del Paraguay, muestran la irresponsabilidad de la Triple Alianza, se enfrentan con el gobierno nacional. Pero no es en el artículo periodístico sino en la poesía donde ambos encuentran la mejor estrategia para censurar la política de agresión, y también la mejor escucha.

En un registro poético de exaltación patriótica, Andrade escribe “A Paysandú (1° de enero de 1865)”, para hablar de la agresión del imperio brasileño que

desatará la guerra contra el Paraguay, para cantar el coraje de los argentinos y uruguayos agredidos, para denunciar la masacre inútil, para repudiar la abe-rración de un ejército de esclavos que “vivan a Su Majestad”.



.....
 Las naves descargaron
 Sus bronces colosales;
 Revoloteó la muerte
 Blandiendo su segur;
 Graznaron de alegría
 Los cuervos imperiales,
 Gritaron los esclavos:
 “¡Ya es nuestro Paysandú!”

 Van a saltar la formidable valla
 Donde del libre la bandera ondula...
 ¡No! Que empieza de nuevo la batalla,
 Y un torrente de fuego y de metralla
 Contesta: “¡Paysandú no capitula!”

La visión heroica, el tono ardoroso y la pulsión escritural que remite a un *real* hostil, entroncan este poema de Andrade con la *veta social y combativa* del primer romanticismo, signada entonces por la lucha contra Rosas.

Con un lirismo totalmente diferente, ligado en este caso a la *veta romántica intimista*, Carlos Guido y Spano escribe “Nenia”, el poema canónico de la Guerra del Paraguay por la eficacia literaria de su alegato en favor de los vencidos y por el subtexto de su crítica convincente a la ideología del partido porteño dominante.

Considerado en la época el poeta romántico de la vida familiar, Guido y Spano escribe sobre las devastaciones de la guerra, sin abandonar –deliberada, irónicamente– ese imaginario social: “Nenia” es un *canto funeral*, textualizado desde la perspectiva íntima, personal, lastimera, desgarrada, de una joven paraguaya que ve destruida su casa, su familia, su amor, su vida, su país.

En la estrategia de composición del texto, Guido y Spano hace irrumpir el horror de la guerra, primero desde lo familiar, en una escena poética que sitúa al referente en la cotidianeidad de cualquier lector:



En el dulce Lambaré
 Feliz era en mi cabaña;
 Vino la guerra y su saña
 No ha dejado nada en pie
 En el dulce Lambaré.

 ¡Padre, madre, hermanos! ¡ay!
 Todo en el mundo he perdido;
 En mi corazón partido
 Sólo amargas penas hay -
 ¡Padre, madre, hermanos! ¡ay!

Tópico retórico que se sirve de una serie de interrogaciones retóricas para poner de manifiesto el poder devastador del tiempo. Proviene de la oración interrogativa latina “ubi sunt qui ante nos in hoc mundo fuere?” (“¿Dónde están los que antes de nosotros en este mundo fueron / estuvieron?”)

A partir de este recuerdo personal –funesto y elegíaco, tratado en la línea retórica del *ubi sunt* (“¿dónde están?”)–, Guido y Spano produce un cambio en el eje poético de “Nenia”: el lamento desgarrado de la joven con ese referente en lo doméstico y familiar, se transforma de *enumeración pasiva* de las pérdidas, en *orgullo activo* de una viuda que, en permanente duelo ceremonial, reivindica el heroísmo de su hombre en los combates:

“ De un verde ubirapitá
Mi novio que combatió
Como un héroe en el Timbó
Al pie sepultado está
De un verde ubirapitá.

Rasgado el blanco tipoy
Tengo en señal de mi duelo,
Y en aquel sagrado suelo
De rodillas siempre estoy,
Rasgado el blanco tipoy.

Lo mataron los cambá
No pudiéndolo rendir;
El fue el último en salir
De Curuzú y Humaitá
¡Lo mataron los cambá!

¡Por qué, cielos, no morí
Cuando me estrechó triunfante
Entre sus brazos mi amante
Después de Curupaití!
¡Por qué, cielos, no morí!

En la política del texto, la carga dramática de lo real referido y su forma de resolución poética, apuntan a convertir la queja desgarrada e impotente de la joven paraguaya en la *voz colectiva de la guerra*: todas las viudas, todos los caídos, todo el dolor de la tierra patria devastada.

Es en ese nuevo contexto de derrota y de reivindicación que el lamento inicial del poema se reinstala, esta vez, con el valor de una letanía:

“ ¡Llora, llora, urutaú,
En las ramas del yatay,
Ya no existe el Paraguay
Donde nací como tú
Llora, llora, urutaú!”

La referencia al idioma guaraní, al canto, al arpa, a los elementos de un paisaje peculiar del que esa lengua da cuenta (“En idioma guaraní, / una joven paraguaya/ tiernas endechas ensaya / cantando en el arpa así, / en idioma

guaraní”), son funcionales a la idea fuerza sobre la que Guido y Spano construye el poema: la guerra —esta guerra de advenedizos y filibusteros— aniquiló un pueblo, una nación cuya lengua portadora de cultura la testimonia *desde antes* de la Conquista; una nación que, por encima del sacrificio y del desastre, sobrevivirá por su fuerza cotidiana, por el coraje de sus hombres y sus mujeres, porque hay un paisaje y una historia *para decir*, y una lengua *para cantarlos*.

Con la publicación de “Nenia”, Guido y Spano movió emociones, despertó conciencias y generó también detractores, directos e inmediatos, sutiles y demorados. Entre estos últimos está el autor de *Una excursión a los indios ranqueles*, Lucio Victorio Mansilla, *dandy* del 80, escritor de vida múltiple y relatos en *prosa ligera* como la mayoría de los integrantes de su generación.

Varios años después de acabada la contienda, Mansilla, en carta pública, ataca oblicuamente la emoción y la causa del poema con el ridículo y la frivolidad (¿canta el urutaú? ¿tiene ramas el yatay?). En su respuesta a Mansilla —también por la prensa—, Guido y Spano dice:



[...] pregunto yo ahora, qué espíritu vibrante hizo zumbiar a tu oído mi canción, la canción lamentosa de una catástrofe sin nombre. Sin duda fue el genio del Paraguay, errante entre sus ruinas; algún *uru-taú* misterioso, semejante al *bulbul* de los orientales. Aquel pájaro te intriga; mas no lo has comprendido. [...] Si cuando suelta la voz en la oscuridad canta o llora, eso lo dirá el corazón de quien le escuche. [...]

Otra de las “verdades” que indirectamente me espetas, es el haberme atrevido a “colgarle ramas al yatay o palmera, que sólo tiene hojas que adornan su encumbrada cabeza, cayendo como rizos elegantes sobre sus hombros sin contornos, etc.” [...] La joven paraguaya de mi “Nenia” o canto funeral, y esto no deja de ser un descargo, no sabía fuese el yatay una planta monocotiledónea del género que describes, con perdón de Lineo (sic); y por tanto es disculpable su error. Mas dejemos este punto, de temor se nos diga que nos andamos por las ramas. A la raíz, Lucio, a la raíz, y tú sabes que en este caso, es menester buscarla en el vasto cementerio de una nación sacrificada. [...]

Tú, entre tanto, que viajas en busca de nuevas impresiones, impelido por tu espíritu emprendedor y romancesco, exclamas en día festival: “no, el Paraguay no ha muerto, puesto que yo estoy en él”. [...] Yo te aconsejaría que ni tocases a las flores en su verde asilo, ni anduvieses enjaulando *uru-taús* “para aumentar la pajarera de tu amigo”. Hazte el Livingston de esa región, en gran parte ignota todavía, como fuiste el explorador valiente de la Pampa. [...] No busques oro; no lo encontrarás, o lo hallarás muy escaso por esos andurriales. Ese metal que algunos mineros prodigiosos tienen el arte de encontrárselo en plena ciudad, limpio y sellado, no, no se hizo para la escarapela de un Coronel de infantería. En ella cabe sí la pluma brillante que trazó la “Excursión a los Ranqueles”, y que sabe hacer tan buenos recuerdos de los amigos ausentes. [...]

C.G.S.

PD. No sabiendo dónde has plantado tu tienda, te dirijo la presente por la prensa. La invención de este recurso, para evitar trastornos del correo, te pertenece de derecho.



“El Paraguay no existe. La última estadística después de la guerra arroja la cifra de ciento cuarenta mil mujeres y catorce mil hombres. Esta grande obra la hemos realizado con el Brasil. Entre los dos hemos mandado a López a la difuntería” (Mansilla, 1870: 61).

Aunque sin alcanzar el compromiso militante de la poesía de Carlos Guido y Spano a favor de la causa paraguaya, los poemas románticos de Ricardo Gutiérrez –médico en la contienda, sanitarista destacado, fundador en Buenos Aires del Hospital de Niños– aportan encendidos versos contra la guerra, en la línea de un humanismo cristiano que defiende la vida y la paz frente a cualquier interés o parcialidad. En “La patria universal”, por ejemplo, dice :



No pises en el campo de combate
Con el trofeo horrible de las armas,
Y en vez de abrir la carne de los hombres
Cierra la herida que los otros abran.
Sonríe a aquel que te llamó cobarde
Porque no derramaste sangre humana [...].



8. La literatura de los campos de batalla

Tuyutí: la visión de Estanislao Zeballos



En 1888 necesité conocer *de visu* el campo de batalla del 24 de mayo. Dirigido por mi *baquiano*, llegamos, tras la larga marcha a caballo, a una colina que limitaba el horizonte, y desde la cumbre presenciábamos un espectáculo que nos impresionó hasta hacernos llorar. En una extensión de un kilómetro de fondo, por una anchura que se dilatava sin término ante nuestra vista, había un verdadero bosque de cruces, cada una de las cuales tenía, como ofrenda de amor, un encaje de *ñandutí*. Estábamos enfrente de un cementerio de los soldados caídos con heroísmo aquel día, y que la mujer paraguaya honraba de tal modo con aquel homenaje de su cariño.” (citado en José Natalicio González, 1946, p. XII).

Malvinas en los versos de Borges: “Juan López y Juan Ward”



.....
López había nacido en la ciudad junto al río
Inmóvil; Ward en las afueras de la ciudad por la que
caminó Father Brown. Había estudiado castellano
para leer el Quijote.

El otro profesaba el amor a Conrad, que le había
sido revelado en la calle Viamonte.

Hubieran sido amigos, pero se vieron una sola vez
cara a cara, en unas islas demasiado famosas,
y cada uno de los dos fue Caín, y cada uno, Abel.

Los enterraron juntos. La nieve y la corrupción los
conocen.

El hecho que refiero pasó en un tiempo que no
podemos entender.

¿Qué otras imágenes movilizadoras de guerras abiertas o encubiertas le convocan la descripción de Zeballos y los versos de Borges?

Para entender mejor los alcances de ambos textos, consulte con su docente y con sus compañeros y busque en la red la información que necesite (¿quién era Zeballos?, ¿por qué se interesó por la Guerra del Paraguay?, ¿qué referencias intertextuales hace Borges en su poema?, ¿a qué circunstancias extratextuales alude?).

Produzca un breve texto con las reflexiones que le generó la lectura de ambos escritos, en la forma que prefiera (ensayo, poema, relato, diálogo, crónica), y socialícelo con sus compañeros para intercambiar ideas sobre el tema y las distintas modalidades estéticas con que se abordó la actividad.

2.3. Los gauchescos: el ingreso de la voz popular en la tensión civilización/barbarie

El ciclo de poemas que configuran el núcleo principal de la *literatura gauchesca* fue compuesto entre 1860 y 1880, momento de grandes transformaciones políticas, económicas y sociales en el país. La provincia de Buenos Aires legaliza su hegemonía; la segunda y definitiva Conquista del Desierto –la primera la había encarado Rosas cincuenta años antes– acaba con el dominio indígena de la zona pampeana e incorpora esas tierras a la producción de carnes y cereales; se alienta la inmigración europea para poblar el país y comenzar el nuevo tipo de explotación agropecuaria destinada mayoritariamente a la exportación; las ciudades crecen, especialmente las portuarias.

La cuestión de la frontera y el desierto, del lugar del gaucho en el nuevo orden, de la pampa gringa y el alambrado son temas de alta conflictividad social que ingresan en la literatura con diversas modalidades de escritura, alrededor de las cuales se van reorganizando en la cultura argentina dos campos de gran dinamismo, fluidez y continuidad: el de la *tradición* y el del *progreso*.

En ese marco, la poesía gauchesca es la modalidad más original y de mayor envergadura que produce la época en tanto obra de ruptura con el lenguaje literario convencional y esfuerzo de representación que da ingreso a *la voz del habitante natural de la campaña*, el gaucho marginado, perseguido, injusticiado. Es así como los choques culturales entre los criollos y los gringos, los vernáculos y los cosmopolitas –entre la *tradición* y el *progreso*– se incorporan a las pulsiones y tensiones de la escritura gauchesca, y aparecen, explícita o implícitamente, reflejados en el proceso de textualización.

A pesar de sus referentes populares, se trata de una creación de autores rioplatenses cultos ligados de una manera o de otra a las esferas de poder, a quienes por diversas razones les preocupa la condición del gaucho y la campaña, y lo manifiestan en su escritura con intencionalidades estéticas también diversas: cantar un hecho legendario; versificar con humor una anécdota; denunciar una situación de ultraje y sometimiento; convertir la historia individual en sentimiento y reclamo colectivos.



El poeta norteamericano Edgar Lee Masters escribió en 1915 *Antología de Spoon River*, una serie de monólogos lírico-narrativos con intención crítica del “sueño americano”, enunciados desde el lugar de los muertos de un cementerio imaginario, en formato de epitafios con fuerte carga irónica.

La poesía gauchesca. Principales características

- Poesía narrativa de corte popular producida por poetas cultos.
 - Consolidación del gaucho y su mundo como protagonistas literarios.
 - Trabajo escritural sobre la oralidad popular de la campaña rioplatense.
 - Versificación característica de la poesía castellana tradicional y anónima:
 - versos octosílabos,
 - esquemas fijos de rima consonante y asonante,
 - organización estrófica con predominio de cuartetos, sextinas y décimas.
 - Estética romántica:
 - exaltación de los sentimientos y el paisaje local,
 - presencia de un héroe individual luchando contra el destino y la desgracia,
 - consonancia del tiempo, el clima y los lugares con los estados de ánimo,
 - utilización de metros populares y vocablos y formas lingüísticas autóctonas,
 - la poesía como arma eventual de combate y transformación social.
-

2.3.1. La gauchesca y la poesía popular de los payadores

Los poetas payadores anteriores a 1810 se integran en una rica y documentada corriente de poesía popular oral y anónima –los *cielitos*–, cuya temática amorosa y cotidiana se transformó en heroica a partir de las luchas emancipadoras.

Bartolomé Hidalgo es el primer poeta con nombre conocido que recogió esa forma popular en los *Cielitos de la Independencia*, de gran difusión especialmente entre los gauchos soldados de los ejércitos libertadores (el payador Santos Vega, transformado más tarde en cantor mítico de las tradiciones patrias, vivió en esa época).

Como señala Josefina Ludmer:



[...] la militarización del sector rural durante las guerras de la Independencia y el surgimiento correlativo de un nuevo signo social, el gaucho patriota, pueden postularse como bases preliterarias del género en la medida en que permiten el acceso del registro verbal del gaucho al estatuto de lengua literaria (su única representación escrita). El fundamento de estas condiciones es la guerra, a la vez materia, eje y lógica de los textos gauchescos. [...] El locutor de la literatura gauchesca es el gaucho en tanto soldado-patriota, es decir, despojado de su signo negativo: “gaucho” era, hasta ese momento (y lo seguirá siendo en una ambigüedad que es ya umbral y materia literaria y que el género sabrá utilizar más adelante), un término que convocaba marginalidad y plebe no proletarizada: la típica ecuación económica, social y racial “desposeídos = delincuentes” caracterizaba al gaucho. La nueva lengua literaria señala su desmarginalización, su reconocimiento y mutación: aparece escrita (hipercodificada y sujeta a una serie de convenciones formales, métricas y rítmicas); pasa ella también por una institución, como su locutor, y se transforma en signo literario. El gaucho puede cantar o hablar porque lucha en los ejércitos de la patria: su derecho a la voz se asienta en las armas (1984: 472).

PARA AMPLIAR



El gaucho heroico y libertario de Vicente Fidel López

“El gaucho argentino no reconocía por jefe ni prestaba servicio militar sino al caudillo que él mismo elegía por su propia inclinación. Ante todo se tenía por hombre libre; y como tal usaba de su criterio y de su gusto individual con absoluta independencia de cualquier otro influjo. Eso sí, cuando se había decidido por una bandera, su adhesión no tenía vallas y podía contarse con ella para toda la vida; no economizaba sacrificio ninguno; y su constancia, sobre todo en las luchas políticas, llegaba hasta el heroísmo. Tomaba partido por sentimiento propio y por pasión, jamás por interés ni por la mira de obtener el menor provecho directo como premio a sus esfuerzos. Lo único que lo movía eran las afinidades de los hábitos y de las tendencias entre su persona y la de los jefes a quien servía; es decir, un patriotismo a su modo, pero que en resumidas cuentas era un sentimiento político y moral que tenía causas puras y libres en su misma voluntad.” (*Historia de la República Argentina*, Buenos Aires, 1882, citado en Adolfo Prieto, *La prosa romántica: memorias, biografías, historias*, Buenos Aires, *Capítulo N° 12*, 1967, p. 282).

A Hidalgo remite también la incorporación literaria de otra forma payadoresca: el *diálogo*. Entre 1820 y 1823 escribe los *Diálogos patrióticos* entre Chano, “hombre escribido” y capataz de las Islas del Tordillo, y Ramón Contreras, “medio payador”, gaucho de la Guardia del Monte donde vive en su rancho, alejado.

En el primer diálogo, las noticias que trae Chano de la ciudad son inquietantes (“Desde el principio, Contreras, / Esto ya se equivocó”): la “primera patria” por la que tanto pelearon parece haber terminado, para dar lugar a la “segunda patria”, la de las “facciones” (unitarios y federales) que los ignora como historia, los desprecia como gauchos y los excluye por su condición social:



Qué ventaja hemos sacado
 Le diré con su perdón:
 Robarnos unos a otros;
 Aumentar la desunión;
 Y de faición en faición,
 Andar sin saber que andamos,
 Resultando en conclusión,
 Que hasta el nombre de paisano
 Parece de mal sabor
 Y en su lugar yo no veo
 Sino un eterno rencor.



“Los *cielitos heroicos* de 1810 habían transformado los cantos líricos de los campos en cantares épicos de la gente gaucha; y en 1820, coincidiendo con la guerra civil de la organización interior, estos *diálogos patrióticos* [de Bartolomé Hidalgo] transformaban el viejo romance de las payadas en poesía civil de la sociedad de nuestros campos. Con ellos comienzan aquellos poemas de crítica democrática al desgobierno y al militarismo caudillista en cuyo linaje culminaría el *Martín Fierro*, como documento insuperado” (Rojas, 1917, p. 326).

En el tercero y último *Diálogo* Contreras ha viajado a Buenos Aires para las fiestas mayas y cuenta sus impresiones a su amigo Chano.

“ Llenitos todos los bancos
De pura mujerería,
Y no amigo cualquier trapo
Sino onzas como azúcar.
Hombres, eso era un milagro!
.....
Llegados a la pirami,
Y al ir el sol coloriendo,
Asomando una puntita...
Bracatán! Los cañonazos,
La gritería, el tropel,
Música por todos lados,
Banderas, danzas, funciones,
Los escuelistas cantando;
Y después salió uno solo
Que tendría doce años,
Nos echó una relación...
Cosa linda! Amigo Chano:
Mire que a muchos patriotas
Las lágrimas les saltaron.

Las relaciones intertextuales de este *Diálogo* con el *Fausto* de Estanislao del Campo son evidentes; sin embargo, transcurridos casi cincuenta años, también es evidente la diferencia de perspectiva estética con que ambos escritores construyen su discurso poético: respetuoso, íntimo, comprometido con el gaucho, Hidalgo; humorístico, caricatural, con simpatía pero exterior al personaje, Del Campo. En el *Fausto*, el Pollo también cuenta a su amigo Laguna una visita a Buenos Aires, no ya a la Plaza popular sino a una función de ópera en “el tiatro de Colón”:

“
Como a eso de la oración,
Aura cuatro o cinco noches
Vide una fila de coches
Contra el tiatro de Colón.

La gente en el corredor,
Como hacienda amontonada,
Pujaba desesperada
Por llegar al mostrador.

Allí a juerza de sudar,
Y a punta de hombro y de codo,
Hice, amigaso, de modo
Que al fin me pude arrimar.

.....
Llegué a un alto, finalmente,
Ande va la paisanada,
Que era la última camada
En la estiba de la gente.

No bien me había sentao,
Rompió de golpe la banda,
Que detrás de una baranda
La habían acomodao.
.....

La combinación gauchesca

- La localización (la campaña rioplatense, sus ranchos y pulperías, el desierto y las tolderías).
- Los personajes (gauchos matreros, payadores, la milicia de los fortines, los indígenas, los gringos, la autoridad).
- El lenguaje (el habla rural rioplatense en la oralidad de la época).
- La temática (la libertad del gaucho en la pampa, sus sentimientos y su modo de vida, el desierto, la marginación y la violencia social, las injusticias de la autoridad).
- La perspectiva de abordaje (crítica de los avances de la civilización y defensa del gaucho al que se percibe como víctima central de estos avances).
- La situación del canto y a quién se dirige (traslación literaria de las payadas sureñas y su público).

2.3.2. Ida y vuelta de Martín Fierro

LECTURA OBLIGATORIA



HERNÁNDEZ, J. (2005). *Martín Fierro*, Colihue, Colección LyC. Buenos Aires. Edición y notas de Élide Lois y Lucila Pagliai. Póslogos de Lucila Pagliai (“La poesía gauchesca y su singularidad literaria”, pp.279-290) y Élide Lois (“El proceso textual del *Martín Fierro*”, pp. 291-312).

LUDMER, J. (1984). “La lengua como arma. Fundamentos del género gauchesco”. En Lía Schwartz e Isaías Lerner (eds.), *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Castalia, Madrid, pp. 471-419.

SCHVARTZMAN, J. (2003). “Las letras del Martín Fierro”. En *La lucha de los lenguajes* (Julio Schwartzman, dir. del volumen). Vol. II de *Historia crítica de la literatura argentina, op. cit.*, pp. 225-250.

Hernández –como Sarmiento, como Alberdi– fue ante todo *un escritor político*: escribe para exponer, para denunciar, para apoyar y detractar, para convencer.

Los avatares de esa trayectoria se reflejan en sus textos: en sus ensayos, en sus artículos periodísticos y también en las diferencias marcadas de las

dos escrituras del *Martín Fierro*, separadas por siete años y mucho acontecimiento; la de *El Gaucho Martín Fierro* (la *Ida*), enjuiciadora, rebelde, libertaria, antihegemónica; la de *La Vuelta de Martín Fierro*, conciliadora, reivindicativa, integradora, oficialista, *roquista*.

La calidad literaria de *Martín Fierro* y la originalidad de su propuesta estética ha logrado, sin embargo, independizar a la obra de la intención política inicial de Hernández: hablar del ultraje, sometimiento y desamparo del interior gaucho frente a los cambios socioeconómicos que se avecinaban (la leva forzosa, la persecución de la justicia, la estigmatización matrera, el exilio en el desierto, en la *Ida*; las leyes contra la vagancia, el alambrado de los campos, la competencia con el inmigrante, la condena a los malones, la difícil integración final, en *La vuelta*).

La perspectiva es novedosa; en la construcción del modelo de nación, Hernández da cabida en el *Martín Fierro* a los argumentos del interior rural, a la visión de sus clases subalternas, al margen y a lo popular. Como contracara de las biografías e historias escritas en prosa culta por Mitre y López para crear un panteón nacional, Hernández inventa una biografía para un gaucho cualquiera, la versifica con el lenguaje y los metros del payador tradicional, e incorpora en la tensión *civilización / barbarie* una voz crítica distinta, inesperada, a veces estridente: *la voz popular*.

2.3.3. Las singularidades del poema

El género

El género del *Martín Fierro* ha suscitado controversias, aunque la mayoría de los críticos coincide en definirlo como un poema narrativo popular (épico-lírico), en tanto vocero de una problemática colectiva (épico), textualizada en una forma destinada al canto (lírico).

Para Lugones y Rojas el poema responde, en cambio, a los cánones de la epopeya tradicional (es ejemplar, es colectiva, es nacional); para Borges se trata de una novela (hay una historia y personajes creíbles que evolucionan en situaciones conflictivas); para Martínez Estrada, en ciertos pasajes del poema, las situaciones y la riqueza de los diálogos y monólogos tienen características teatrales.

Los personajes y su ámbito

La vasta soledad de la pampa es funcional al carácter anárquico de los personajes: el protagonista Martín Fierro (único en el poema con nombre completo); Cruz, amigo desinteresado a quien Fierro presta su voz (Cruz no es gaucho cantor); el Viejo Vizcacha, pícaro, avaro, ladrón, oportunista y escéptico con sus célebres consejos de la *Vuelta*; los hijos de Fierro, nombrados solo como el Mayor y el Segundo; Picardía, el hijo reencontrado de Cruz; el Moreno payador.

La autoridad (los jueces, comandantes, policías), el indio de las tolderías, el gringo, el negro, los pulperos y vendedores ambulantes constituyen tipos y grupos sociales que transitan en el poema a través de la visión del gaucho que los teme, los respeta, los condena, los desprecia según las circunstancias y los modos de interacción.

A estos, Martínez Estrada agrega “un personaje inadvertido: el público que participa de manera activa dentro del poema”, que no tiene “el carácter de un monólogo sino de un diálogo con los supuestos oyentes.”

El poema habla de estancias, ranchos y taperas, poblados, pulperías, fortines, tolderías, puntos de encuentro en la pampa abierta; las referencias topónimicas son, sin embargo, escasas: Ayacucho en la provincia de Buenos Aires, una sierra que tal vez sea Tandil.

La pena extraordinaria

“La ‘pena estrordinaria’ es, entonces, un punto de partida y un estado de ánimo desde el cual se entona todo el canto, desde el principio hasta el final, incluso de la *Vuelta*, dotando de unidad emocional a un texto múltiple que, en otros sentidos, se quiebra y bifurca. *Leitmotiv* o bajo continuo, la pena, las penas, el penar o el vivir penando (así como el sufrir, el padecer, el dolor y la desgracia) aparecen siempre en el discurso de Fierro, también en los de Cruz, el Hijo Mayor y el Hijo Segundo. Sintomáticamente, están ausentes del decir del Viejo Vizcacha y casi ausentes o apenas presentes con distinto sesgo en Picardía, ambos personajes concebidos fuera del compromiso de la ejemplaridad y que por eso diseñan trayectorias divergentes, no edificantes. Condicionado por opciones contextuales, métricas y rítmicas, Hernández alterna estos lexemas con el de ‘desdicha’, que recurre en el habla de Fierro, de Cruz, del Hijo Segundo, de Picardía (pero solo cuando, hacia el final, su picaresca de tahúr cede paso a la intención moralizante del texto, en el espíritu de los consejos del padre a sus hijos) y, de manera reveladora, en la voz de cierre del ‘gran narrador’, que contiene el discurso de todos, incluso el del propio Fierro, tanto en el final de la *Ida* como en el de la *Vuelta*” (Julio Schvartzman, “Las Letras del Martín Fierro”, 2001).

La estructura

El Gaucho Martín Fierro (la *Ida*) tiene 2316 versos distribuidos en 13 capítulos; *La Vuelta de Martín Fierro*, 4894 versos y 33 capítulos.

Tanto la *Ida* como la *Vuelta* se inician con la misma situación: un gaucho cantor que se dispone a cantar/contar su historia frente al auditorio; y terminan también apelando al mismo modo de resolución: la partida del protagonista hacia destinos inciertos (la huida al desierto en compañía de Cruz en la *Ida*; la separación de sus hijos y del de Cruz hacia los cuatro vientos en la *Vuelta*).

• La *Ida*

Se estructura en tres unidades temáticas.

1. Introducción: presentación del personaje y del asunto (versos 1-285):



.....
Y sepan cuantos escuchan
de mis penas el relato,
que nunca peleo ni mato
sino por necesidad;
y que a tanta alversidá
sólo me arrojó el mal trato.

.....
 Así empezaron mis males
 Lo mesmo que los de tantos.
 Si gustanen otros cantos
 Les diré lo que he sufrido.
 Después que uno está perdido
 No lo salvan ni los santos.

2. El asunto: las penurias del gaucho (versos 286-2268):

“ Tuve en mi pago en un tiempo
 hijos, hacienda y mujer-
 pero empecé a padecer,
 me echaron a la frontera-
 ¡y qué iba a hallar al volver!
 Tan solo hallé la tapera.

3. Epílogo (versos 2269-2316):

En esta última unidad de la *Ida* se produce un giro estético significativo: Fierro deja de cantar, rompe la guitarra, y *entra en el poema una nueva voz* que lo refiere en tercera persona:

“ En ese punto el cantor
 buscó un porrón pa consuelo,
 echó un trago como un cielo,
 dando fin a su argumento-
 y de un golpe el istrumento
 lo hizo astillas contra el suelo.

“Ruempo”, dijo, “la guitarra,
 pa no volverme a tentar,
 ninguno la ha de tocar
 por siguro tenganoló;
 pues naides ha de cantar
 ande este gaucho cantó”.

La voz poética pasa entonces a un comentarista identificado con la voz de *otro payador* (“el gran narrador”/autor) que resignifica la primera persona del canto de Fierro e inserta al poema en una determinada *política del auditorio*:

“ Y daré fin a mis coplas
 con aire de relación,
 nunca falta un preguntón
 más curioso que mujer,
 y tal vez quiera saber

cómo fue la conclusión.

Cruz y Fierro de una Estancia
Una tropilla se arriaron
Por delante se la echaron
Como criollos entendidos
Y pronto sin ser sentidos
Por la frontera cruzaron.
.....
Y ya con estas noticias
mi relación acabé-
Por ser ciertas las conté,
Todas las desgracias dichas
Es un telar de desdichas
Cada gaucho que usté ve.

Pero ponga su esperanza
En el Dios que lo formó.
Y aquí me despido yo,
Que he relatao a mi modo
Males que conocen todos
Pero que naides contó.

• **La Vuelta**

Se estructura en seis unidades temáticas con dos interregnos y voces poéticas múltiples, sucesivas o alternativas –Martín Fierro, el Hijo Mayor, el Hijo Segundo, Vizcacha, Picardía, el Moreno, el autor/narrador omnisciente–, que refuerzan la imagen del payador, de un público, y de una cultura del encuentro fortuito en fogones y pulperías:

1. Continuación del canto/relato a cargo de Martín Fierro (vida entre los indios, muerte de Cruz, encuentro con la cautiva; versos 1-1706):



Atención pido al silencio
Y silencio a la atención
Que voy en esta ocasión,
Si me ayuda la memoria,
A mostrarles que a mi historia
Le faltaba lo mejor.

2. Historia del Hijo Mayor de Fierro, a cargo del canto/relato (versos 1707-2084)
3. Historia del Hijo Segundo de Fierro, a cargo del canto/relato (versos 2085-2940); introduce los consejos del Viejo Vizcacha:



Me parece que lo veo
Con su poncho calamaco
Después de echar un buen taco

Ansí principiaba a hablar:
“Jamás llegues a parar
a donde veás perros flacos”

4. Interregno a cargo del *otro* cantor (voz del autor/narrador omnisciente) que comenta la situación del protagonista e introduce al nuevo personaje (Picardía); versos 2941-2978:



Martín Fierro y sus dos hijos
entre tanta concurrencia
siguieron con alegría
celebrando aquella fiesta.
Diez años, los más terribles
Había durado la ausencia-
Y al hallarse nuevamente
Era su alegría completa.
En ese mismo momento
Uno que vino de ajuera,
A tomar parte con ellos,
Suplicó que lo almitieran.
.....

5. Historia de Picardía, a cargo del canto/relato (versos 2979-3886)
6. Payada entre Fierro y el Moreno (versos 3887-4522)
7. Interregno a cargo del *otro cantor* que introduce los consejos de Martín Fierro (versos 4523-4594):



Y antes de desparramarse
Para empezar vida nueva,
En aquella soledá
Martín Fierro con prudencia
A sus hijos y al de Cruz
Les habló de esta manera.

8. Consejos de Martín Fierro (4595–4780):



Un padre que da consejos
más que padre es un amigo,
ansí como tal les digo
que vivan con precaución
Nadie sabe en qué rincón
Se oculta el que es su enemigo.
.....

9. Epílogo, nuevamente a cargo del *otro cantor* (el “gran narrador”: versos 4781-4894):



Después a los cuatro vientos
los cuatro se dirigieron
una promesa se hicieron
que todos debían cumplir-
mas no la puedo decir
pues secreto prometieron.

.....
Es la memoria un gran don,
Calidá muy meritoria-
Y aquellos que en esta historia
Sospechen que les doy palo-
Sepan que olvidar lo malo
También es tener memoria.

Mas naide se crea ofendido
Pues a ninguno incomodo-
Y si canto de este modo
Por encontrarlo oportuno-
No es para mal de ninguno
Sinó para bien de todos.

La lengua del poema

- Registro lingüístico:

Martín Fierro se define, ante todo, como gaucho cantor, iletrado, popular; la oralidad será, por lo tanto, el registro lingüístico del poema:



.....
Cantando me he de morir,
Cantando me han de enterrar,
Y cantando he de llegar
Al pie del eterno padre
Desde el vientre de mi madre
Vine a este mundo a cantar.

.....
Yo no soy cantor letrao,
Mas si me pongo a cantar
No tengo cuando acabar
Y me envejezco cantando
Las coplas me van brotando
Como agua de manantial.

- Reproducción del habla gauchesca:
 - Utilización de la fonética popular en los grupos consonánticos cultos (“otener”; “inorancia”; “dotor”, etc.).



La oralidad en el proceso de textualización

“Entre las características generales de este estadio textual puede señalarse una predominante ausencia de puntuación que otorga tanto protagonismo al octosilabo, que el poema se convierte en un fluir de canto monorrítmico [...]; dentro de esa orientación, el tradicional empleo de mayúsculas al comienzo de cada verso constituye un marcador gráfico de la división musical que impone el compás. Los escasos signos utilizados se consagran a marcar modulaciones: pausas (generalmente indicadas con una sucesión de guiones cortos) o cambios en el esquema tonal (por ejemplo, el uso de signos de entonación –generalmente sólo el de cierre– en las interjecciones o en las locuciones interjectivas), incluso algunos empleos de coma tienen esa función, como en el v. 209 (‘Pero hoy en día, barajo’)” (Élida Lois, 2001).

- Modificación o caída de determinadas consonantes (“relatao”, “calidá,” “usté”, “ajuera”, “reflesionar”, “resarle”, etc.).
 - Modificaciones fonéticas y gráficas de la oralidad (“güeya”, “ay”, “ande”) con oscilaciones por contaminación con la norma culta (“huella”, “ahí”, “adonde”);
 - Vocablos onomatopéyicos: “güincá” (grito indígena pampeano);
 - Arcaísmos: “truje”, “mesmo”, “ansí”, etc.
- Recursos del habla popular:
 - Vulgarismos: “vinistes”, “tenganlón”, “augaron”, “virgüela”, “veás”, “nades”, “haiga”, “almitieron”, etc.
 - Exclamaciones (“¡Ay juna!” ¡“la pucha!” “¡pobre, como si lo vieses!”).
 - Apócopos (“pa”).
 - Refranero (“dónde irá el güey que no are”; “en la tropa nunca falta un güey corneta”, etc.).
 - Remedo de otras hablas (“confechando no querés”; “cristiano echando gualicho”, “papolitano” por “napolitano”, etc.).
 - Juego de palabras con sentido humorístico (“por...r...udo que un hombre sea”; “va...ca...yendo gente al baile”; “tabernáculo... qué bruto, un tubérculo dirás”, etc.).

La escritura y sus recursos

Las descripciones del poema son vivaces, los diálogos rápidos y precisos; el relato se construye con situaciones y escenarios dinámicos que hacen avanzar la trama, los personajes se definen con rasgos distintivos que los sintetizan y resaltan en sus calidades; la creatividad y vuelo poético de las imágenes del mundo rural están estéticamente reforzadas por el hábil manejo de los metros tradicionales, el lirismo popular y la ilusión de la oralidad.

El viraje político-ideológico que realiza Hernández entre 1872 y 1879 tiene su correlato en las diferencias en la escritura entre la primera y la segunda parte del poema.

- En la *Ida*, el registro sobrio y escueto y los recursos literarios a los que apela Hernández (enumeraciones, comparaciones, metáforas, imágenes, fórmulas retóricas, indicios gramaticales, etc.) tienden a reforzar el dinamismo de la situación, la idea de *acción* como núcleo organizador.
- En la *Vuelta*, el registro se torna más sentencioso, el ritmo más pausado, el discurso más explicativo y matizado, y los recursos se utilizan en función de la idea de *reflexión* como nuevo organizador textual.

Hernández publica *La Vuelta de Martín Fierro* el mismo año en que Roca emprende la Campaña del Desierto.

En la *Ida*, el gaucho matrero, pendenciero de duelos a cuchillo, perseguido por las levas de la frontera y las muertes en su haber, injusticiado por la justicia arbitraria y venal de la frontera, elige la libertad del desierto y parte con Cruz a vivir entre los indios.

En la *Vuelta*, Martín Fierro reaparece después del desierto: describe como un infierno la vida en las tolderías y refuerza con vigor el mito de la cautiva, con escenas de impronta naturalista:



Ese bárbaro inhumano,
sollozando me lo dijo,
'me amarró luego las manos
con las tripitas de mi hijo'

Ya en territorio cristiano, el horror vivido en las tolдерías lo llevan a decir:



Ay mesmo me despedí
De mi infeliz compañera -
'Me voy', le dije 'ande quiera,
Aunque me agarre el Gobierno,
Pues infierno por infierno,
Prefiero el de la frontera'.

PARA REFLEXIONAR



La voz de Martín Fierro, lacónica, rebelde, entre quejosa, pendenciera y desenfadada de la primera parte ("Limpié el facón en los pastos, / desaté mi redomón/ monté despacio y salí/ al tranco pa el cañadón"), aparece medida, cautelosa, explicativa en la segunda parte ("Al muerto, en un pajonal/ había tratao de enterrarlo, / y después de maniobrarlo/ lo tapé bien con las pajas,/ para llevar de ventaja/ lo que emplearan en hallarlo").

Ante esa misma circunstancia extrema –deber la muerte de un hombre–, el protagonista de *Ida* la muestra (para sí y para el auditorio) como una necesidad inapelable, impuesta por el destino, la mala suerte o la condición; al de la *Vuelta*, en cambio, le interesa sobre todo la opinión del auditorio: que vea –y entienda– que la muerte (del indio en este caso) fue no solo un hecho individual de autodefensa, sino un acto de justicia y de coraje solidario, de represalia justificada ante tanta brutalidad *enemiga y ajena*:



Aquel duelo en el desierto
Nunca jamás se me olvida,
Iba jugando la vida
Con tan terrible enemigo,
Teniendo allí de testigo
A una mujer afligida.

¿Qué reflexiones le produce la evolución de la escritura de Hernández en *La Vuelta de Martín Fierro*, vista en relación con el contexto político, social y económico de la época?

3.4. Vigencia canónica del *Martín Fierro*

Con este poema –cuya escritura incorpora de manera ejemplar el dinamismo y la complejidad de la época– la gauchesca adquiere categoría literaria distintiva y su protagonista se transfigura en símbolo y mito de un *modo de ser* argentino.



La historia de Martín Fierro ha sido trasladada al cine con formatos, objetivos y alcances diversos. En un arco de cuarenta años se hallan las siguientes producciones nacionales de mención ineludible:

Martín Fierro (1968) realizada por Leopoldo Torre Nilsson reproduce la estética y los personajes del poema; actuaciones de Alfredo Alcón y Lautaro Murúa, con gran repercusión en el circuito comercial de calidad <<http://www.youtube.com/watch?v=plpOVAaqZSY>: 1/16>.

Los hijos de Fierro (1974-1978) realizada por Fernando “Pino” Solanas en el marco del cine político de liberación, reformula los personajes, el paisaje y el texto del poema para mostrar la deuda histórica del país con los desposeídos; actuación de figuras del sindicalismo y el peronismo combativo y de un colectivo de integrantes de los sectores populares. <<http://www.youtube.com/watch?v=Hdz-Sfeip0o>: 1/12>

Martín Fierro (2007) realizada por Roberto Fontanarrosa en el formato cine de animación, enfatiza el carácter nacional del poema, el sesgo libertario de la *Ida* y a su protagonista como luchador emblemático contra el infortunio y la injusticia. <<http://www.youtube.com/watch?v=kqr-Q9hDsMU>: 1/9>

Martín Fierro. El ave solitaria (2008) realizada por el cineasta tucumano Gerardo Vallejo en la línea reivindicativa de los desposeídos, entronca con la realidad actual (una “película épica popular”, según su director). (<http://www.youtube.com/watch?v=tkbA293oYmA>).

Hernández nunca publicó juntos *El Gaucho Martín Fierro* y *La vuelta de Martín Fierro*; los consideraba, sin duda, dos obras diferentes con el mismo protagonista transformado.

Como coinciden en señalar los estudiosos del tema, la caracterización del poema como una obra en dos partes (*la Ida* y *la Vuelta*) y el título englobador (*Martín Fierro*) corresponden a los críticos y al proceso de canonización posterior, iniciado con la relectura que hacen de ella Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas a comienzos del siglo XX (cfr. entre otros, Jitrik, 1971; Lois, 2001; Schwartzman, 2001).

En la *Vuelta* Hernández utiliza un recurso con prosapia literaria –Cervantes, por ejemplo, lo utiliza en el *Quijote*–, al insertar en el relato de Martín Fierro una referencia a la fama de *El Gaucho*, cuya transmisión oral entre los paisanos le permitió encontrar a sus hijos:



.....
Casualmente el otro día
Llegó a mi conocimiento
De una carrera muy grande
Entre varios estancieros
Y fui como uno de tantos
Aunque no llevaba un medio.

No faltaban, ya se entiende,
En aquel gauchaje inmenso,
Muchos que ya conocían
La historia de Martín Fierro.
Y allí estaban los muchachos
Cuidando unos parejeros
Cuando me oyeron nombrar
Se vinieron al momento,
Diciéndome quiénes eran
Aunque no me conocieron,
Porque venía muy aindiao
Y me encontraban muy viejo.

Tanto el referente tradicional y telúrico del *Martín Fierro*, como sobre todo la *lengua ideal* que Hernández construye sobre una realidad del gaucho al mismo tiempo cercana y acabada, producen un efecto de verosimilitud estética de fuerte impacto emocional, históricamente interactuante con la *desiderata* de una parte significativa de la sociedad argentina.

A lo largo del tiempo, el público letrado de las ciudades, con apoyo de la escuela y otros subsistemas de canonización cultural, ha transformado en experiencia colectiva la historia individual del protagonista, sus infortunios y pendencias, la amistad con el sargento Cruz, la violencia sobre los débiles, la vida injusta en la frontera, la picardía y los consejos del Viejo Vizcacha.

Con respecto a esa vigencia continuada del poema, dice Noé Jitrik:



El mundo de Martín Fierro ha muerto, sus referencias ambientales carecen de sentido, su lenguaje es arqueológico, y sin embargo nos sigue hablando de algo muy nuestro, algo que nos preocupa y que nos exige permanentes definiciones. Una manera de entender el ser nacional, una manera de entender la literatura, una forma de plantear problemas sociales, un modo de asumir un lenguaje y un personaje que son claves en el proceso argentino y sobreviven en el trasfondo de muchas actitudes, o se manifiestan en complicados gestos políticos que llegan hasta la actualidad.

Si bien en el ámbito urbano los versos del *Martín Fierro* han alcanzado un altísimo grado de popularización, en el ámbito rural el poema ha logrado atravesar por un proceso aun más complejo: el de la folklorización de muchas de sus estrofas.

LECTURA RECOMENDADA



Entre la numerosísima y variada bibliografía sobre *Martín Fierro*, la lectura de estos trabajos le ampliará el panorama sobre la cuestión a través de diversos abordajes críticos:

JITRIK, N. (1971). “José Hernández, ‘la vuelta de Martín Fierro’ ”, en *José Hernández*, Buenos Aires, CEDAL, pp. 105-112. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010.

<<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/jose-herandez-la-vuelta-de-martin-ferro/html/>>.

LOIS, E. (2003). “Cómo se escribió el Martín Fierro”, en *Orbis Tertius* (UNLP), IX.

MOURE, J. (2010). “La lengua gauchesca en sus orígenes”, en *Rev. Olivar*, vol. 11, N°14, La Plata ene/jun. Disponible en:

<http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-44782010000100003>.

INCHAUSPE, P. (1955). *Diccionario del Martín Fierro*, Buenos Aires. Disponible en: <<http://inocavo.com.ar/diccionario-martin-ferro-pedro-inchauspe>>.



Este artículo está disponible en el *banco de textos*.

En el *banco de imágenes* se encuentran algunos de los dibujos del *Martín Fierro* realizados por el pintor Juan Carlos Castagnino en una memorable edición celebratoria en gran formato, editada en Buenos Aires por Eudeba en 1962.



9. Trabajando con los textos

Revisitar el *Martín Fierro* como lectura *apropiada*

Primer trabajo: la textualización de la *Ida* y de la *Vuelta*

- a. Resuma en no más de 500 palabras la *Ida* y la *Vuelta* del *Martín Fierro*.
- b. Vea en ambas partes a qué apuntan las diferencias en la textualización (el manejo de la lengua, los actos de enunciación, los recursos estilísticos, el tono, etc.)
- c. Busque tres ejemplos de cada modalidad de textualización en la *Ida* y en la *Vuelta*.

Con esos ejemplos, confeccione un cuadro contrastivo de la intención estética y de los objetivos pragmáticos de Hernández en la *Ida* y en la *Vuelta*, indicando las características sobresalientes de cada una.

Segundo trabajo: reescrituras e interpretaciones del *Martín Fierro*

- a. Lea el cuento de Borges “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” de *El Aleph* (1949).
- b. Lea el ensayo “La poesía gauchesca” de *Discusión* (1932), que Borges más tarde reescribe e incorpora junto a otros ensayos en su libro *El “Martín Fierro”*.

¿Qué puede decir del cuento y el ensayo de Borges en relación con el *Martín Fierro*? ¿A qué *verdad* del poema apunta cada texto?

¿Qué piensa Borges de las interpretaciones de Lugones, Rojas, Tiscornia y otros estudiosos de la temática?

Con estos materiales produzca un informe crítico de no más de 500 palabras.

Reflexiones sobre la lectura apropiada

En el plano personal, ¿qué tipo de resonancias le produjo la lectura completa del *Martín Fierro*?, ¿le interesó?, ¿más la *Ida*, más la *Vuelta*, las dos por igual, ninguna de las dos?

¿Qué significó para usted acercarse al poema en la actualidad? ¿Cómo pesó sobre su lectura la condición de obra canónica fundante de la literatura nacional?

2.4. La cuestión de la identidad nacional: del discurso del progreso a la conciencia de la falta

Conquistado el desierto y capitalizada Buenos Aires, el país se integra en la división internacional del trabajo y un nuevo paradigma se instala en la vida social.

En el marco del *destino de grandeza* que la Argentina podía esperar del *porvenir*, la dialéctica entre progreso y tradición, cultura superior y cultura utilitaria, oligarquía ilustrada y educación popular, derechos cívicos y derechos civiles, tiñe de una u otra manera la obra de los escritores de la clase dirigente entre 1880 y 1910.

Son los años en que crecen los grandes negocios, la industria, el comercio y la banca, y con ellos, la inmigración europea, las ciudades, las comunicaciones, los servicios y la vida cultural.

Se producen grandes reacomodamientos sociales que consolidan a la oligarquía agropecuaria como grupo dominante, generan sectores medios en las ciudades y abren paso a una nueva mano de obra urbana y rural surgida de la inmigración.

Aparecen nuevos hábitos y costumbres, nuevas hablas populares, nuevas formas de agrupación y un nuevo tipo de actividad política ligada a la conquista del voto universal, secreto y obligatorio. Alrededor de estas transformaciones, comienza también a generarse un nuevo ideologema, *Argentina tierra de promisión*, sustitutivo de los dos fundacionales, *civilización y barbarie* y *gobernar es poblar*.

A lo largo de los años, estas tensiones entre tradición patricia y *parvenues*, inmigración y ascenso de clase, multitud y educación, paternalismo ilustrado y democratización, van construyendo, con distintas voces literarias y proyectos políticos, un nuevo lugar de enunciación: el de la ideología hegemónica (con sus encantos y desencantos) de una Argentina de la opulencia, del progreso y de los brazos abiertos.

Será de los *géneros populares* –el sainete, la narrativa de folletín, el teatro *de bulevar*, el nuevo periodismo– de donde provendrá, ya entrado el siglo XX, la crítica a la visión dorada del progreso que con diferentes grados de adhesión subyace en los escritos anteriores.

En 1912 se conquista el voto universal, secreto y obligatorio; dieciocho años después se hiere de muerte a la incipiente democracia. Ya sobre la década del 30, otra generación de escritores emprende la búsqueda dolorosa de la identidad en un país golpeado en su viabilidad democrática, amenazado por el fracaso, profundamente cuestionado en su significado como nación independiente.

Con la crisis económica de 1929 y el quiebre institucional de 1930 se inicia un viraje de amplias consecuencias en el plano político-cultural que, en



En las artes plásticas se afianza el coleccionismo iniciado hacia mediados de siglo por José Guerrico como un proyecto que apuntaba a la formación de un arte nacional. Alrededor del Centenario, el gusto se inclina hacia la pintura española de la época, con coleccionistas de envergadura como Parmenio Piñero. El pintor Pío Collivadino manda sus obras a la Bienal de Venecia, iniciando la presencia argentina en la Muestra.

las décadas siguientes, producirá transformaciones significativas no solo en el arte, la literatura y el pensamiento, sino en el papel crítico del intelectual frente a los cambios que se proponen o se intuyen: muchos escritores se radicalizan, moviéndose hacia posturas más acentuadas de la izquierda internacional, hacia nuevas formas de nacionalismo, hacia un catolicismo renovado.

2.4.1. El porvenir abierto

Entre 1880 y 1910, hay cambios visibles también en la literatura: la estética *naturalista* se instala en cierto tipo de escritura, atravesada por las ideas del positivismo, el determinismo social y la dialéctica entre el progreso científico y técnico.

En la línea de *reproducir la realidad tal cual es*, la literatura incorpora las transformaciones del habla coloquial de Buenos Aires en su pasaje vertiginoso de *gran aldea a urbe cosmopolita*, con innovaciones lingüísticas atravesadas tanto por la presencia creciente del inmigrante como por la educación europeizante de la clase dirigente.

PARA REFLEXIONAR



La *desiderata* de la clase alta porteña en la visión de Arturo Jauretche

“[En el pasaje del siglo XIX al XX] Todo el pensamiento liberal, toda la enseñanza, todos los medios culturales tienden a lo mismo: desamericanizar el país –‘este es un país blanco’– desvinculándolo además de lo español y afirmándolo en la doble línea en que lo estético es francés y lo económico británico.

Si el estilo de los palacios y los modos de los salones se afrancesaban vertiginosamente con la introducción de ‘cultura’ por millones de pesos, las mises y mademoiselles se encargaban de la educación de los niños, completada en los *high schools* y en los colegios religiosos de categoría –una letra *sacrecoeur* es imprescindible para las mujeres– e integrada después en Eaton y Oxford, en muchos casos, para obtener el *gentleman*, o en el internado francés o suizo para lograr la *mada-me* que asombraría a la abuela porteña convertida en *gran mère* y al padre o el abuelo transformado en *dady*” (Jauretche, 1987: 82-83).

“Silbidos de un vago”: la visión del país desde la clase del ocio

Eugenio Cambaceres escribe en 1881 su primera obra, y la publica como anónimo (“Silbidos de un vago”), más como divertimento que por pudor autoral: se trata de un relato en primera persona, crítico, despiadado con la nueva clase dirigente, de tono desenfadado y postura iconoclasta, al que titula *Pot-pourri*.

Cambaceres es un hombre del Club del Progreso, fuerte estanciero de la pampa húmeda, conocedor activo desde joven de la política provincial y nacional; lector ávido y culto, admirador incondicional de Émile Zola; *dandy* destacado en Buenos Aires y en París con fama de ateo y masón.

El “vago de los silbidos” había causado revuelo entre los integrantes de

su clase: Ernesto Quesada, entre otros, lo había acusado de desestabilizar la democracia con la pintura satírica y caricatural de sus pares de la política y del Club. En 1883, Cambaceres redobla su apuesta literaria: publica la segunda edición de *Pot-pourri*, ya con su nombre, e incluye el prólogo “Dos palabras del autor” para defenderse de los necios (y necias) que habían atacado la obra por su prosa directa, veraz, *naturalista*:



Según también ha llegado a mi noticia, una parte, sobre todo la parte femenina del respetable público, ha visto en las hojas de mi libro los insultos más soeces, las ofensas más sangrientas lanzadas brutalmente a la faz de la sociedad.

Tras cada frase, de cada palabra, de cada coma y aun tras de los márgenes y blancos, en vez de la alegre silbatina de un *flaneur*, han oído, *horrezco referens!* zumbiar los dardos envenenados que, hijo desnaturalizado y perverso, ha hundi-do con mano parricida en las entrañas de nuestra madre común (Cambaceres, 1883). Disponible en

<http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/novela/potpourri/potpourri_00indice.html>

En “Dos palabras del autor”, Cambaceres produce además interesantes reflexiones metaescriturarias: explica por qué escribió la novela, asienta su crítica sobre la práctica de los “literatos nacionales”, y proporciona toda una visión sobre la literatura vernácula:



Una mañana me desperté con humor aventurero y, teniendo hasta los tuétanos del sempiterno programa de mi vida: levantarme a las doce, almorzar a la una, errar como bola sin manija por la calle Florida, comer donde me agarra la hora, echar un *bésigue* en el Club, largarme al teatro, etc., pensé que muy bien podría antojármese cambiar de rumbos, inventar algo nuevo, lo primero que me cayera a las manos, con tal que sirviera de diversión a este proyecto embestador, ocurriéndoseme entonces una barbaridad como cualquier otra: contribuir, por mi parte, a enriquecer la literatura nacional.

Para que uno contribuya, por su parte, a enriquecer la literatura nacional, me dije, basta tener pluma, tinta papel y no saber escribir el español; yo reúno discretamente todos esos requisitos, por consiguiente, nada se opone a que yo contribuya, por mi parte, a enriquecer la literatura nacional.

El ataque, por elevación irónica, apunta tanto a sus pares *dandys* de la Generación del 80 como a los escritores de temática *gaucha* (no es casual que Cambaceres utilice más adelante la imagen del “autor rechiflado” rompiendo su instrumento). Refiriéndose a sus críticos y al vago de la primera edición anónima, hacia el final del prólogo se defiende, contrataca, nuevamente ironiza:



Ni soy vago, ni para bosquejar la silueta de mis personajes, redondear sus contornos y llegar a darles la última mano he trabajado solo.

Mal que les pese, todos Vds. han colaborado alcanzándome la pintura. [...] Bien

sabía, por otra parte, que era peludo el asunto, que más de uno iba a mirarse reproducido en la escena, que el libro iba a darme un buen número de enemigos, amigo, ninguno. [...]

Concluyo.

He querido hacer reír y he hecho rabiar. Fiasco completo; no era eso lo convenido. Lo de todos los autores rechiflados; ganas me dan de sacudir el instrumento contra el suelo... y sin embargo... el amor al arte...

¿Reincidiré?

Quién sabe

(Cambaceres, 1883: 15-17).

En esta primera novela, sobre una trama y personajes simples organizados alrededor del relator en primera persona, Cambaceres *reivindica y critica*.

Reivindica: los valores de la alta burguesía, el poder y la abundancia de su clase, el ocio y la escritura como pasatiempo (“Vivo de mis rentas y nada tengo que hacer. Echo los ojos por matar el tiempo y escribo”, dice el vago al iniciar su relato).

Critica (y satiriza con tintas fuertes, a veces con trazos maniqueos): en lo social, las nuevas fortunas, la burguesía advenediza, la moral comercial y la proliferación de los doctores; en lo político, las claudicaciones de sus pares en el manejo de la *res pública*, los arreglos vergonzosos entre “Güelfos y Gibelinos”, el abandono creciente del bien común; en lo cultural, la hipocresía del horror bienpensante ante la verdad *naturalista*.

La lengua de *Pot-pourri* es interesante como corte del habla coloquial de la época en un determinado grupo social: el de los clubes, la política, el de “los salones invadidos por *l'élite* de la sociedad” porteña. Extranjerismos de todo tipo, aforismos latinos y frases enteras en italiano, portugués y sobre todo en francés, atraviesan constantemente la novela.

En ese sentido, el siguiente ejemplo curioso, humorístico y *entre entendidos* (recuerda ciertos pasajes de *La excursión a los indios ranqueles* y sobre todo las *Causeries de los jueves*) resulta paradigmático de la enunciación que produce el discurso narrativo de *Pot-pourri*.

Juan, desde su estancia “Los Tres Médanos”, escribe a su amigo, el *vago* relator:

“

Han dado las diez de la mañana y estamos de regreso perseguidos por un apetito voraz. [...] incluyo a continuación el *menú* de nuestro almuerzo:

Potage

Caldo de vaca

Entrée

Puchero de vaca

Légumes

(Suprimidas por inútiles).

Roti

Vaca al asador

Entremets sucrés

Mazamorra

Arroz con leche

Hors-d'oeuvres

Café con leche

Chocolate

Manteca, etc.

El todo, sabrosamente confeccionado a la criolla por la mulata Jacinta, hija de la negra Marta, esclava de mi abuela, y *cordón bleu* de profesión.

En *Sin rumbo* Cambaceres abandonará el modo de *divertimento* crítico, irónico y desfachatado de *Pot-pourri*, para hablar como autor omnisciente naturalista, de la decadencia de un descarriado de la oligarquía, del vicio en las grandes ciudades, y de la campaña como una suerte de refugio a tanta tribulación.

Ya en *En la sangre* –su última novela– irrumpirá, concentrada en la figura de Genaro, toda la xenofobia del autor y de su clase hacia la inmigración masiva (incorrecta, equivocada):

“

Y habría querido él [Genaro] no ser así, sin embargo, había intentado cambiar, modificarse, día a día no se cansaba de hacer los más sinceros, los más serios, los más solemnes propósitos de enmienda y de reforma [...]. ¡Vana tarea!... Obraba en él con la inmutable fijeza de las eternas leyes, era fatal, inevitable, como la caída de un cuerpo, como el transcurso del tiempo, estaba en su sangre eso, constitucional, inveterado, le venía de casta como el color de la piel, le había sido transmitido por la herencia, de padre a hijo, como de padres a hijos se transmite el virus venenoso de la sífilis. [...]

Soñaba con tener tertulia en el Colón, con ir en coche a Palermo, hacerse vestir por Bonás o Fabre, ser socio de los dos Clubs, el Plata y el Progreso [...].

¡Oh, si pudiera, si de algún modo llegara a conseguir, si alguno de sus discípulos quisiera encargarse de presentarlo, de apadrinarlo, de empeñarse en su favor!... ¡Pero cómo, siendo quien era, iba a atreverse él, con el padre que había tenido, con la madre, una italiana de lo último, una vieja lavandera! [...]

Una idea fija, pertinaz, un único pensamiento desde entonces lo ocupó, llenó su mente; verse libre, deshacerse de ella; la enfermedad de la pobre vieja fue el pretexto [...] (Cambaceres, 1885). Disponible en

<<http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/novela/cambaceres/novela.htm>>



“Los inmigrantes, acontecimiento novedoso y deseado, arrasaban un pasado, que Alberdi y Sarmiento no querían, en esas costumbres del Mediterráneo que venían a mezclarse con la historia criolla aún viviente y enérgica. Con esa argamasa se construyó una república a la cual Alberdi dio prólogo y Sarmiento epílogo. [...] Son dos visiones, dos maneras de ver, que suelen confundirse en un mismo haz” (Botana, 1997, pp. 473-474).

Oligarquía, multitudes argentinas y darwinismo social

La ensayística de la identidad en la subregión del Plata

Veinte años después de la narrativa naturalista de Cambaceres, el fenómeno de la inmigración y el ímpetu transformador de su cauce –qué políticas, qué modos y herramientas para su ordenamiento y contención en el nuevo país del progreso–, preocupan, entre otros, a José María Ramos Mejía.

Los cambios sociales, económicos, políticos y culturales que venían produciéndose en el pasaje del siglo XIX al XX impactaron en varios ensayistas de la subregión del Plata, interesados en la búsqueda de una identidad que los definiera como pueblo. El uruguayo José Enrique Rodó, el brasileño Euclides da Cunha y el paraguayo Ignacio Pane textualizaron en sus escritos preocupaciones semejantes a las de Ramos Mejía en *Las multitudes argentinas*, pero con visiones diversas sobre el futuro y los caminos a seguir: la confianza en la juventud en *Ariel* de Rodó; el desaliento frente a la violencia del Estado en *Los sertones* de da Cunha, la exaltación de las singularidades nacionales en los *Ensayos paraguayos* de Pane.



Explore el MDM.

PARA AMPLIAR



Para saber más sobre esta problemática, en el *banco de textos* encontrará:

PAGLIAI, L. (2000), “El corte histórico-cultural del 900. El ideograma de la multitud en la ensayística canónica de Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay”, revista *Síntesis*, Año 8, N°18, Número monográfico “El otro Mercosur”, mayo, Buenos Aires, pp. 48-55.



“Nunca se comprenderá bien la psicología del gaucho, ni el alma de las multitudes anárquicas argentinas, si no se piensa en la psicología del hijo humillado, en lo que un complejo de inferioridad irritado por la ignorancia puede llegar a producir en un medio propicio a la violencia y al capricho” (Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa*, 1933).

En su ensayo *Las multitudes argentinas* –de fuerte impronta psiquiátrica inspirada en las teorías de Gustave Le Bon (*Lois psychologiques de l' évolution des peuples*, 1894)–, Ramos Mejía aparece fascinado por el fenómeno internacional de la *muchedumbre*: le interesan tanto su fisonomía como las causas imperiosas y oscuras que la *han movido* a lo largo de la historia patria (el virreinato, la emancipación, el rosismo, la organización nacional). Y le preocupa su encauzamiento en el nuevo país de los “tiempos modernos”.

En el despliegue de su estrategia argumentativa, la escritura de Ramos Mejía incorpora el pensamiento y los métodos científicos que le provee su época (los nuevos andamiajes teóricos de la psicología y del darwinismo social), para hablar de las neurosis individuales y sociales, de las marcas orgánicas en el carácter, de las herencias negativas, de la evolución positiva encaminada con esfuerzo a lo largo de los años.

A pesar de su apariencia engañosa de escrito con sesgo científico de registro objetivo, en tanto ensayo (“forma sin forma”, según Adorno), *Las multitudes argentinas* es fragmentario, arbitrario en la segmentación de la materia, apasionado, polémico, controvertido en las postulaciones, configurado a partir de la estrategia retórica de convencer con argumentos verosímiles. Dice allí:



Si el hombre moderno de las sociedades europeas, que aislado es culto y moderado, se muestra tan bárbaro cuando constituye muchedumbre, ya os imagináis cómo serán las multitudes americanas formadas por ese elemento más instintivo y más violento, más sujeto a los entusiasmos y a los heroísmos de los seres primitivos. [...].

Producido un hecho político o social, grande o pequeño, [un número dado de individuos] se sienten solicitados por una secreta tendencia a buscarse para sentir y moverse en común, como si uno necesitara del complemento del otro. [...].

[Al hombre de las multitudes] deberíamos más bien llamarle el hombre-carbono, porque en el orden político o social desempeña, por su fuerza de afinidad, las funciones de aquél en la mecánica de los cuerpos orgánicos (RAMOS MEJÍA, 1956: 1015).

Para Ramos Mejía, hay multitudes estáticas (asambleas, teatros, cámaras) y multitudes dinámicas que circulan por las calles: “ejércitos, hordas, montoneras” que pueden atravesar por estados de “violenta excitación” (p. 203). Su desprecio por la inmigración italiana, nutriente principal de las multitudes

estáticas y progenitora directa del “argentino guarango”, es impactante; fiel a la teoría evolucionista y a la selección de la especie, Ramos Mejía, médico higienista, interesado en la política, en la filosofía positivista y en la teoría de la evolución, confía en que tres generaciones bastarán para que el guarango –“tan es un tipo de transición social”– desaparezca:



Lo que en materia de gusto y de arte [“color vivísimo”, “música chillona”, “ropa barroca”, “perfumería *sui generis*”] se le ocurre a un guarango, sólo un invertido puede pensarlo.[...] Ha recibido las bendiciones de la instrucción en la forma habitual de inyecciones universitarias; pero es un mendicante de la cultura; su corteza aún demasiado áspera por su proximidad al patán, su abolen-go inmediato, resiste al vernissage que debe hacer el hogar de tradición, y a falta de él, la cultura universitaria, cuando no es simplemente profesional y utilitaria como la nuestra. Por eso, aun cuando lo veáis médico, abogado, ingeniero o periodista, le sentirás a la legua ese olorcillo picante al establo y al Asilo de guarango cuadrado, de los pies a la cabeza (RAMOS MEJÍA, 1956: 197).

Buscador de soluciones y no mero comentarista crítico de la acción, para Ramos Mejía la educación popular, laica, estatal, y una democracia amplia en lo social, restringida en lo político, aparecen como los instrumentos más idóneos para el dominio de las multitudes y la integración nacional de los inmigrantes. Dice:



Yo siempre he adorado las hordas abigarradas de niños pobres, que salen a sus horas de las escuelas públicas en alegre y copioso chorro, como el agua por la boca del caño abierto de improviso, inundando la calzada y poblando el barrio con su vocerío encantador. [...] La primera generación es, a menudo, deforme y poco bella hasta cierta edad; [...] En la segunda ya se ven las correcciones que empieza a imprimir la vida civilizada y más culta que la que traía el labriego inmigrante. [...]

Hay que observar a los niños de los últimos grados, para ver cómo de generación en generación, se va modificando el tipo de inmigrante hecho gente (RAMOS MEJÍA, 1956: 194-195).

En lo que hace a los valores que emergen de esa sociedad abigarrada, Ramos Mejía comparte con muchos de sus pares una visión crítica del mercantilismo utilitario (“este gris achatamiento político e intelectual en que vive”; “ese corte fenicio que va tomando la sociedad metropolitana”; p. 217), aunque a diferencia de otros, se muestra optimista y confiado en un futuro de transformaciones.

Ramos Mejía –positivista, determinista biológico, conservador, elitista, oligarca al fin– concluye el ensayo con una lúcida advertencia a su clase: “...temo que el día que la plebe tenga hambre, la multitud socialista que se organice sea implacable y los *meneurs* que la dirijan representen el acabado ejemplar de esa canalla virulencia que lo contamina todo” (Ramos Mejía, 1956: 218).

La veta nacionalista del 900

Con *Recuerdos de la vida literaria. Amigos y maestros de mi juventud*, Manuel Gálvez inicia en 1944 la publicación de sus memorias; allí dice:



Fue también mi generación la primera que miró hacia las cosas de nuestra tierra. Es verdad que Sarmiento, Lucio López, Julián Martel, Payró y Lugones hicieron obra argentina; pero sus trabajos fueron aislados y cada uno de ellos perteneció a una generación diferente. Mi generación, pasado el europeísmo inicial, fue ardientemente nacionalista, dando a esta palabra un vasto significado, no el restringido que ahora tiene. Dos escritores de nuestro grupo, Ricardo Rojas en *La Restauración nacionalista*, libro aparecido en 1909, y Manuel Gálvez, en *El diario de Gabriel Quiroga*, publicado en 1910, serían los primeros en preconizar un nacionalismo argentino. La obra de Rojas logró una vastísima resonancia y desde entonces penetró en las conciencias la idea de que la patria necesitaba una literatura, una enseñanza, una política y un arte auténticamente argentinos (citado en Clementi, 2001: 22).

2.4.2. La búsqueda de la identidad en tiempos de fracaso

Hasta la década de 1930, en la cultura argentina como en la mayoría de los países de América Latina, había predominado la idea de *país joven/crisol de razas*, que permitía justificar los errores y fracasos del presente y del pasado, para seguir confiando en un destino nacional de grandeza, crecimiento y bienestar.

Los acontecimientos europeos de las décadas anteriores –la Gran Guerra del 14, la Revolución Rusa de Octubre, el poder creciente de la ideología fascista– y los nuevos escenarios emergentes de la revolución científica y técnica, del pensamiento de ruptura, de la gran creatividad estética y la renovación en las costumbres características de la época, configuraban en la Argentina un telón de fondo ineludible para la sociedad local.

El proceso que desembocó en la *década infame* reforzó el modelo cíclico de una América Latina que, desde las guerras de la Independencia, *se levanta y cae junta*: en el momento del derrocamiento de Yrigoyen en la Argentina, también son destituidos los Presidentes de Chile, Bolivia, Brasil, Ecuador y Cuba.

Ante el autoritarismo y la nueva frustración, los escritores argentinos de la década de 1930 retoman, desde un nuevo lugar de enunciación, la *cuestión nacional*: hablan –como sus antecesores– del crecimiento desmesurado del puerto en detrimento del interior, critican ásperamente el modelo fundacional, desmontan sus ideologemas. Sin embargo, su discurso introduce la novedad de la pregunta dilacerada, sin respuesta convincente, sobre los rasgos de una identidad cultural que permita reconocerse como pueblo singular, capaz de ejercer las solidaridades sociales básicas, constitutivas de una nación.

Si bien la conciencia generalizada de *la falta* es posterior a la Segunda Guerra Mundial, en la década del 30 comienzan a producirse diversos textos con una visión crítica de la Argentina como proyecto y como devenir (*El hombre que está solo y espera* de Scalabrini Ortiz, *Radiografía de la pampa* de Martínez Estrada, *Historia de una pasión argentina* de Mallea), cuya voluntad de indaga-

ción sobre el ser nacional materializada en una escritura vigorosa, polémica, contestataria, los integra en el espacio de la gran ensayística de la identidad iniciado por la escritura de Sarmiento.



10. Propuesta de trabajo integradora: la *lectura* del espacio público

Cada comunidad rinde homenaje a aquellos que considera protagonistas de su historia, de diversas maneras; erigir un monumento en el espacio público constituye una de las formas más habituales de celebración y memoria.

La actividad que aquí se propone involucra varios pasos: de acuerdo con las posibilidades y el interés de los estudiantes puede realizarse la secuencia completa o solo el primer paso.

Primer paso (trabajo individual)

Se trata de realizar una *lectura semiológica* de los monumentos de su lugar de residencia. Para ello,

- a. Elija un determinado itinerario (parques, plazas, barrios, etc.) y realice un relevamiento de los monumentos que su comunidad le dedicó a próceres patrios o a personalidades nacionales o extranjeras que se destacaron en la cultura, la política, la salud, el bien común, etc.
- b. Consigne por escrito las características de cada representación relevada (nombre del personaje y atributo principal, estatua o conjunto arquitectónico, materiales utilizados, organización espacial, textos, elementos alegóricos; lugar de emplazamiento en el espacio público local (central, periférico, destacado, medio); estado de conservación. ¿Hay *grafitti*?
- c. En función de lo visto en a) y b), concentre su trabajo en el monumento más importante de su localidad: busque información sobre el artista que lo diseñó, la época de ejecución, la estética a la que pertenece, el valor artístico de la obra, etc., y sobre qué sectores políticos y de la sociedad civil promovieron el homenaje, la construcción del monumento y su emplazamiento. Suba a la red una fotografía del monumento y de su entorno.
- d. Realice una *lectura semiológica* del monumento: qué relación tiene el personaje con la localidad; en qué circunstancia está representado; qué características del personaje y de su entorno se privilegian en esta representación; qué razones impulsaron en su momento la construcción de la obra; a qué actividades/actitudes/ideas se rinde homenaje a través de ella; qué relación tiene este homenaje con los valores de su comunidad; qué lugar ocupa actualmente el monumento en la vida cotidiana de la localidad.
- e. Con todos estos elementos escriba un trabajo de no más de 3000 palabras en el modo y el tono discursivo que prefiera (un informe, un diálogo, una escena teatral, un monólogo *stand up*, un *sketch* televisivo, un relato histórico, un cuento, un ensayo, un artículo periodístico, un guión documental).

Segundo paso (trabajo colectivo)

Se trata de organizar un foro de discusión entre estudiantes de distintas localidades sobre los monumentos que cada uno haya estudiado en el paso anterior. Para ello:

- a. Se intercambiarán los trabajos producidos por los participantes, acompañados de la documentación de interés para el trabajo colectivo.
- b. Se intercambiarán opiniones sobre las semejanzas y diferencias encontradas en las diversas localidades para producir en conjunto una *lectura semiológica comparada* de los monumentos (¿las obras estudiadas individualmente presentan semejanzas con las estudiadas por otros alumnos?, ¿en qué aspectos?, ¿los personajes homenajeados se repiten?, ¿a qué otros personajes se les da importancia?, etc.).

En ese marco, discutir entre los participantes en el foro la posibilidad de definir una *estética común* de los monumentos en el espacio público de sus respectivas comunidades.

Tercer paso (trabajo de extensión individual o colectivo)

En el marco de la interacción entre la universidad y la comunidad, los estudiantes interesados en la propuesta podrán ofrecer a las escuelas de su localidad los trabajos (individuales o colectivos) producidos en esta actividad, para ser utilizados como herramienta docente en dos líneas de trabajo:

- material didáctico de apoyo para el aprendizaje en diversas áreas,
- material pedagógico para la preparación de actos escolares conmemorativos.

3

Literatura, lenguaje y cultura: de la estética de *la gran aldea* a los procesos de modernización

Objetivo

Sobre la base de los conocimientos adquiridos en las unidades anteriores, abordar las peculiaridades de la producción de escritura en el período 1880-1930, reagrupando los contenidos en un eje temático transversal que dé cuenta de la relación entre literatura, lenguaje y cultura en el contexto nacional.

LECTURA OBLIGATORIA



Textos literarios

SÁNCHEZ, F. (2005) [1905], *Barranca abajo, En familia, Los muertos*, Losada, Col. Clásica y contemporánea, Buenos Aires.

ARLT, R. (2013) [1926], *El juguete rabioso*, Editorial Booket, Biblioteca Roberto Arlt, Buenos Aires.

BORGES, J. (1997) [1928], *El idioma de los argentinos*, Seix Barral, Buenos Aires.

Bibliografía crítica

PRIETO, A. (2006), “Introducción”, en: *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, pp. 11-22.

VIÑAS, D. (1986). “Prólogo” (apartados I, II y II), en: AA. VV., *Teatro rioplatense (1886-1930)*, Jorge Laforgue (comp.), Biblioteca Ayacucho, vol. 8, Caracas, pp. IX–XXI.

PEZZONI, E. (1984), “Memoria, actuación y habla en un texto de Roberto Arlt”, en: Schwartz, Lía y Lerner, Isaías (eds.), *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Castalia, Madrid, pp. 513-524.

ARNOUX, E. Y BEIN, R. (1997). “Posiciones de Jorge Luis Borges acerca del idioma nacional”, en: *Borges* (Homenaje), Biblioteca del Congreso de la Nación, Buenos Aires, pp. 19-30.

3.1. Nuevos consumidores para la literatura: operaciones culturales en el modelo consolidado

LECTURA OBLIGATORIA



PRIETO, A. (2006), “Introducción”, en: *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, pp. 11-22.

La política inmigratoria del *modelo del 80* no había sido diseñada para promover también el desarrollo del país interior: sin incentivos claros en ese sentido, las nuevas familias de extranjeros se radicaron mayoritariamente en la ciudad del gran puerto de ultramar o a lo largo de sus ejes de irradiación.

Si bien hacia fines del siglo XIX el patriciado y las grandes familias porteñas seguían controlando la economía y el Estado, las costumbres, el *buen gusto*, los medios de difusión y la producción letrada, esta característica *portuaria* de la inmigración y las circunstancias que se generaron a partir de ella, contribuyeron fuertemente a transformar la vida cotidiana, el imaginario social y la estética de *la gran aldea*.



Desde 1853 toda la política consistió en atraer capitales y brazos para aplicarlos a las industrias nacionales que se estudiarían y crearían después. Llegaron los capitales y los brazos, unos y otros con su plan. Nosotros no sabíamos siquiera por dónde empezar. Los capitales obedecían a las leyes universales de la riqueza y los brazos a las leyes universales del trabajo. Unos y otros quedaron junto al muelle por si tenían que volverse, mientras las empresas de colonización traficaban con la industria de los pasajes y los fletes. No se alejaron mucho de Buenos Aires los capitales ni los brazos, ya que entre sí habían llegado a un compromiso privado. [...] En el interior estaba el peligro, la incógnita del desierto [...]. Buenos Aires tenía la responsabilidad del progreso de varias naciones, como la tuvo en la independencia de América. (Martínez Estrada, *La cabeza de Goliath*, Buenos Aires, 1968, pp. 19-20).



En el *banco de imágenes* encontrará “La hora del almuerzo” de Pío Collivadino (pintor de esa “Buenos Aires en construcción”) que en 1903 representó por primera vez a la Argentina en la Bienal del Venecia; y el cuadro “Sin pan y sin trabajo”, de 1894, en el que Ernesto de la Cárcova pinta la situación de precariedad de ese mismo sector de trabajadores.

En tanto centro continuado del poder y las decisiones, *la gran aldea* bruscamente transformada en *urbe cosmopolita* (“mercantilista”, “fenicia”, dirán sus críticos y detractores), fija el patrón nacional en la lengua, la cultura, la educación y la estética, con fuerte influencia del positivismo científico en el pensamiento ordenador, y del naturalismo en la escritura *literaria*.

A partir de la década de 1870, la dirigencia nacional mostró especial preocupación por el tema de la educación popular como uno de los instrumentos del crecimiento del país en dos aspectos estratégicos: alfabetizar/capacitar a la población y amalgamar/nacionalizar –sobre todo a través de la enseñanza de la lengua– el mosaico social generado por el fuerte flujo de la inmigración europea. Se crearon numerosas escuelas; se fundaron instituciones científicas y técnicas (la escuela de náutica, el servicio meteorológico, academias y museos de ciencias naturales, centros de estudios históricos y estéticos); se modernizaron la infraestructura y los edificios; se construyeron jardines zooló-

gicos y botánicos, parques públicos y plazas con intención paisajística y difusión didáctica de la flora.

En pocos años, más de la mitad de la población de Buenos Aires es extranjera; circulan nuevas lenguas y nuevas ideas; cambian los oficios, las costumbres, la dinámica ciudadana; surge un público consumidor de nuevas y diversas producciones culturales que en el pasaje al siglo XX y a lo largo de sus primeras décadas, se va ampliando en forma creciente hacia los sectores populares, medios y bajos: los periódicos y revistas con formatos atractivos, novelas en folletín, moda, ilustraciones y literatura de entretenimiento; los teatros de la calle Corrientes como esparcimiento habitual de las familias; las orquestas típicas en vivo con directores, cantores y formaciones consolidadas, etcétera.

Teniendo como punto de referencia a Buenos Aires, se va consolidando en el país el proletariado industrial, la clase media (funcionarios estatales, profesionales, docentes, empleados) y la burguesía urbana ligada sobre todo al comercio, la industria y los servicios; y también una nueva marginalidad vinculada al submundo ciudadano.

El impacto de la prensa: nuevas "plumas" y temáticas para nuevos lectores

Con miras al nuevo público consumidor, la prensa cambió su perfil, amplió su radio de influencia incorporando nuevas "plumas" y temáticas, y acrecentó su importancia como formadora de opinión, como informadora de novedades y como vehículo de cultura.

Ya sobre el Centenario, se afianza el periodismo como profesión y los nuevos escritores –Roberto J. Payró, Alberto Gerchunoff, más tarde Roberto Arlt, entre muchos otros– ingresan como personal estable en las redacciones de los diarios porteños de mayor tirada y alcance nacional (*La Nación*, *La Prensa*, más tarde *Crítica* y *El Mundo*). Otros escritores, aunque dedicados a la política, a los negocios o al ocio de las rentas –siguiendo la tradición instalada por los primeros románticos, y continuada por la generación del 80–, también publican sus producciones en esos mismos diarios bajo formas diversas: artículos puntuales, columnas permanentes, narraciones en folletín editadas luego como libro, comentarios y reseñas.

También continuando una tradición de publicaciones periódicas que viene desde los primeros años del siglo XIX (desde el *Telégrafo mercantil*, *El Censor*, *La Abeja Argentina*, *El Americano* y *La Moda* hasta *La Revista del Río de la Plata*, *la Revista Científica y literaria* o *El Mosquito*), ya sobre el siglo XX surgen nuevas revistas de difusión masiva con temas misceláneos, que incluyen artículos literarios, crítica de libros, sátira política y de las costumbres.

Entre ellas, por su influencia cultural y duración, se destaca *Caras y Caretas*, fundada por el escritor José Sixto Álvarez, que con el seudónimo de *Fray Mocho* publicaba allí sus célebres relatos costumbristas ("El plumero", 1898; "A la hora del té", 1900; "Escenas callejeras", 1907, etc.). Además de *Cuentos mundanos* (1885), *Vida de los ladrones célebres y su forma de robar* (1887) y *Cuentos de Fray Mocho* (1906), José Sixto Álvarez encaró en 1897 la escritura de *Un viaje al país de los matreros*, una obra que describe la vida y el paisaje paranaense de la costa entrerriana y santafesina, y aborda la problemática de *los matreros*, habitantes de las islas, tierras bajas inundables, contrastándola con la holgura lucrativa de las tierras altas.

Una curiosidad de *Caras y Caretas*: entre el 24 de setiembre y el 24 de diciembre de 1904, aparece publicada por entregas *El paraguas misterioso*, una novela de trece capítulos producidos en clave irónica por trece manos diferentes. Todos los que participan en el *divertimento* literario son notorios escritores, intelectuales y políticos de la época: Eduardo Holmberg, José Ingenieros, David Peña, José Luis Murature, Severino Lorete, José Luis Cantilo, Diego Fernández Espiro, Carlos Octavio Bunge, Alberto Ghirardo, Roberto J. Payró, Enrique del Valle Iberlucea, Manuel Carlés y Gregorio de Laferrère (véase *El paraguas misterioso* en la edición de Julio Imbert, Ameghino Editora, Buenos Aires, 1998, Col. Los Precursores, Pedro Orgambide, dir.).



En las tierras altas están los hombre de responsabilidad, los diablos que se hacen santos, los que lucran con el esfuerzo de los nómades sin techo y los que, a su vez, son víctimas en las horas de escasez; en las bajas, habitan los desheredados, los que recién llegan a la tierra de promisión donde no hay piquete de seguridad ni comisarios, donde a nadie se pregunta su nombre ni la causa que lo trae al desierto, ni cómo va a vivir o a morir. (ÁLVAREZ, 1956, p. 7).

Por otra parte, desde comienzos del siglo XX, los grandes diarios editan sus suplementos literarios; se publican varias series de novelas breves: *La novela de hoy*, *La novela universal*, *La novela nacional*, *La novela porteña*, *La novela universitaria*, *La novela semanal*, etcétera.

Por ejemplo, entre 1917 y 1930, todos los lunes aparecía *La novela semanal*, una propuesta editorial con tirajes de gran porte que ofrecía a sus lectores “una obra completa e interesante de los mejores escritores argentinos”. Allí publicaron autores reconocidos como Manuel Gálvez, Enrique Larreta, Ricardo Rojas o el uruguayo Horacio Quiroga, junto a otros más ligados a la estética popular como Josué Quesada o Juan José de Soiza Reilly. Una característica de *La novela semanal* fue la actualidad de su temática: la problemática social, el mundo del trabajo femenino, la bohemia literaria, el relato histórico, el amor y sus conflictos, la vida de los bajos fondos (*Una hora millonario* de Enrique García Velloso, N° 1, 1917; *La vendedora de Harrods* de Josué Quesada, N° 69, 1919; *La venus del arrabal* de Belisario Roldán, N° 112, 1920; *Ganarás el pan* de Ramón Estany, N° 150, 1920; *El apóstol* de José María Casais, N° 189, 1921; *La guacha* de Carlos Muzzio Sáenz Peña, N° 210, 1921, etcétera).

También en esa época, diversos grupos de escritores se nuclean para dar a conocer sus manifiestos, su filiación estética, sus producciones –y también difundir obras y autores nacionales y extranjeros acompañados de reseñas críticas incisivas–, en publicaciones periódicas que en algunos casos adquieren el valor de una *bandera*.

En esa línea, en un amplio abanico ideológico, las siguientes revistas literarias se recortan por la coherencia de sus responsables, la formación e importancia de sus colaboradores, la actividad crítica que ejercieron y el impacto que tuvieron en la cultura nacional:

- *Ideas*. Publicada entre 1903 y 1905. Expresó el pensamiento y la estética de la generación del Centenario: Manuel Gálvez, Ricardo Rojas, Juan Pablo Echagüe, Alberto Gerchunoff, Atilio Chiappori, entre otros.
- *Nosotros*. Publicada entre 1907-1934 (continuada en 1936 hasta 1943). Bajo la dirección de Roberto Giusti y Alfredo Bianchi, se constituyó en la revista de crítica literaria y cultural de mayor peso a lo largo de sus cuarenta años de duración. Aunque abierta a un amplio abanico de escritores (incluido el Borges ultraísta), la tendencia crítica predominante fue de corte impresionista e historicista.
- *Martín Fierro*. Publicada en 1919 y entre 1924 y 1927. Fue el órgano de difusión del Grupo Florida, promotor de las ideas estéticas de las vanguardias. Entre sus animadores y colaboradores más asiduos estuvieron Evar Méndez (su director), Ricardo Güiraldes, Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges, el pintor Xul Solar, Leopoldo Marechal, y otros más esporádicos como Raúl González Tuñón.



La Universidad de Quilmes, junto con el diario *Página 12*, publicó estas novelas en su edición original, precedidas por prólogos críticos (Bernal, 1999). Si le interesa el tema, en la red encontrará además el artículo de Beatriz Sarlo (1986), “La trivialidad de la belleza: la novela semanal argentina (1917-1925)”: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-trivialidad-de-la-belleza-la-novela-semanal-argentina-1917-1925/>>



En el *banco de imágenes* encontrará algunos avisos aparecidos en la serie *La novela semanal* que dan cuenta de la escritura publicitaria de la época y de las costumbres cotidianas a las que refieren.



En 1931 Victoria Ocampo funda *Sur* con un sesgo europeísta y de aperturas liberales que en sus decisiones editoriales privilegiaba los valores estéticos. En cierta medida, la revista - que se publicó hasta 1992- reformuló y actualizó la línea crítica de *Martín Fierro* y el espacio cultural de *Nosotros*. El ensayo de Nora Pasternac (2002), “*Sur*: una revista en la tormenta. Los años de formación: 1931 - 1944”, ofrece una crítica interesante sobre el tema.

- *Proa*. Publicada entre 1922 y 1923 y entre 1924 y 1926. En líneas generales, desarrolló la misma línea crítica de *Martín Fierro*, con la participación de gran parte de los colaboradores de esa revista.
- *Los Pensadores*. Publicada entre 1922 y 1926 (con un paréntesis durante 1924). Fue el órgano de difusión del Grupo Boedo, promotor de las ideas estéticas comprometidas con las políticas de izquierda. Bajo la dirección de Antonio Zamora, la revista se constituyó en un espacio calificado de difusión de la escritura como denuncia social, y de la crítica literaria como instrumento de concientización.
- *Claridad*. Publicada entre 1926 y 1941. Continuó la misma línea política y estética de *Los Pensadores*, también con la dirección de Antonio Zamora. Entre sus colaboradores principales estuvieron José Ingenieros, Luis Emilio Soto, Elías Castelnuovo, Leónidas Barletta, César Tiempo y Álvaro Yunque.



En el banco de imágenes encontrará una ilustración de la revista *Claridad* de autor anónimo (N° 189, 27 de abril de 1929).

LECTURA RECOMENDADA



Revistas literarias y político culturales del período 1830-1930

Para introducirse en la lectura de algunas de esas revistas, en el *banco de textos* encontrará los siguientes artículos que, a lo largo del tiempo, muestran la evolución de los intereses culturales, y la perduración de ciertas dificultades en la difusión del arte, la literatura y los estudios críticos en la Argentina:

“Importancia del trabajo intelectual” (Vicente López y Planes, *La Moda*, N° 19 y 20. Buenos Aires, 24 y 31 de marzo de 1838).

“Programa” (Calixto Oyuela, *Revista Científica y Literaria*, N° 1, Buenos Aires, agosto de 1883).

“Azul” (Tomasito Buenafé, seudónimo de Roberto J. Payró, *La Nueva Revista*, N° 15, Buenos Aires, 14 de abril de 1894).

“Ultraísmo” (Jorge Luis Borges, *Nosotros*, N° 151, Buenos Aires, diciembre de 1921).

“A Jorge Luis Borges y Brandan Caraffa” (carta de Ricardo Güiraldes, Buenos Aires, agosto de 1925; publicada en *Capricornio*, N° 8, Buenos Aires, noviembre-diciembre 1954).

“Izquierda y vanguardia literaria” (Luis Emilio Soto, *Los Pensadores*, N° 115, Buenos Aires, noviembre de 1925).

“Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires” (Roberto Arlt, *Tribuna libre*, N° 68, Buenos Aires, 28 de enero de 1928).



Explore el MDM.

El nuevo periodismo (los diarios y también las revistas misceláneas de actualidad, entretenimiento y divulgación cultural), el teatro del picadero y del bulevar, las novelas, la música popular y luego la radio, interactúan con la nueva masa social urbana, caldero de criollos e inmigrantes, *argentino* y *cocoliche*, tradicionalistas y modernizadores, regionalistas y cosmopolitas, laicos y confesionales, paternalistas y democráticos, trabajadores concientizados y clientelistas, revolucionarios y represores, violentos y pacificadores, conservadores y progresistas, partidarios de los grandes electores y partidarios del voto popular.

De las problemáticas, tensiones, conflictos, pasiones y creencias de ese cuerpo social, dará cuenta la literatura de las primeras décadas del siglo XX.

PARA REFLEXIONAR



Tecnología y cultura: la *broadcasting*

Desde su irrupción como hecho de cultura y como negocio, el impacto y la función de los medios de comunicación masiva en la sociedad han sido motivo constante de preocupación para los intelectuales. Bajo el sugestivo título de “La voz del diablo”, Martínez Estrada hablaba así del fenómeno de la radio en la Argentina de los años cuarenta:



Si hay algo que responda simétricamente a la ciudad, como voz que le sale del alma, ésa es la radio, imagen sonora de la ciudad. Un caos. Lo cosmopolita y lo cursi; lo grosero y lo poderoso; lo noble y lo guarango. Una audición completa de cualquier *broadcasting* (incluyamos la del Estado, que tamiza la ordinariéz) es una placa fonográfica de la urbe, una radiofonoscopia de la entraña. [...]

La radio es el marido ideal, lo que le haría falta al verdadero. De modo que con su voz lejana y misteriosa entra a lavar, con lágrimas y suspiros, esos conductos del desagüe sentimental de las almas pequeñas, zafias y groseras que sueñan todavía con los eternos asuntos de las novelas por entregas (Martínez Estrada, *La cabeza de Goliath*, 1968, pp. 175-176).

Con respecto a las relaciones entre tecnología y cultura, hacia mediados del siglo XX el comunicólogo Mac Luhan acuñó el concepto “el medio es el mensaje”, y su frase “el círculo familiar se ha convertido en un semicírculo”, sobre la irrupción masiva de la televisión.

En vista del impacto creciente de los dispositivos tecnológicos más actuales en la vida cotidiana y en la sociabilidad, ¿se le ocurre alguna frase de ese tipo? Si es así, podría compartirla con sus compañeros del curso en el foro virtual para divertirse, para jugar con las palabras y para pensar/discutir en conjunto la cuestión.

3.1.1. Para decir una cierta forma de ser argentino

En el período 1880-1930 se realizan importantes *operaciones culturales* que van fijando las pautas de una cultura y una literatura nacional para *decir* una cierta forma de *ser argentino*:

- se postula como modelo cultural una escritura oligárquica, leve, miscelánea y distanciada, producida desde y para la clase dirigente;
- se controla, por apropiación, la imagen justiciera y violenta de un bandido real –Juan Moreira–, convirtiéndola en pasión literaria de multitudes;
- se transforma al margen social de la campaña en centralidad académica, canonizando el *Martín Fierro* y la *gauchesca*;
- se incorporan en la escritura nuevas modalidades de apelación popular (el teatro, las letras de tango, más tarde la voz de la *broadcasting*), con fuertes contenidos emocionales de llegada inmediata;

- se democratiza el acceso creciente a bienes culturales ligados sobre todo al espectáculo y al entretenimiento, para una mayoría con derechos cívicos aún acotados o incipientemente garantizados.

Hacia la vuelta del siglo, el teatro argentino nace en el picadero del suburbio con *textos de folletín*. Allí gana un público específico y creciente que le permite correrse hacia el centro, a los teatros de *bulevar*, llamados así por los escenarios parisinos de las grandes avenidas donde triunfa el *vodevil*.

Gran parte del éxito popular de este teatro primero, de las letras de tango y de los radioteatros después, se apoya en esta apropiación textual del folletín, en el manejo similar de la peripecia y sus recursos:



La principal característica temática de la novela de folletín [...] es la presencia insistente de lo que podemos denominar un conflicto de reivindicación: Malvado usurpa los derechos de Víctima, se adueña de su fortuna, ocupa su lugar y la obliga a llevar una existencia miserable. Héroe resuelve reivindicar derechos de Víctima e inicia su lucha contra Malvado. Luego de sucesivos enfrentamientos consigue satisfacer su propósito: triunfo de la virtud sobre el vicio, reivindicación cumplida y apoteosis del Bien (Jorge Rivera, *El folletín y la novela popular*, Buenos Aires, 1968, pp. 21-22).

3.2. Hablar para la propia clase, hablar para la clase “otra”: *dandysmo* y *moreirismo* en la narrativa del 80

Lucio V. Mansilla, Miguel Cané y Eduardo Wilde –y aunque con características propias, también Lucio V. López, Eugenio Cambaceres y Eduardo Gutiérrez– integraron la generación literaria del 80. Pertenecientes a familias de la clase dirigente fueron, según las circunstancias, hombres mundanos y de negocios, estancieros, funcionarios y viajeros, políticos y diplomáticos, responsables de grandes proyectos públicos y privados, escritores de *vida múltiple*.

Desde el punto de vista literario, esta generación se concentró en la producción de narrativa con diversos modos de apropiación literaria de la nueva realidad:

- la novela realista costumbrista (López: *La gran aldea*);
- la novela naturalista (Cambaceres: *Sin rumbo, En la sangre*);
- la literatura popular de folletín (Gutiérrez: *Juan Moreira*);
- el relato en *prosa ligera* (la obra de Mansilla, Cané, Wilde).

Género descuidado hasta entonces, el auge de la novela en la literatura argentina a partir del último cuarto del siglo XIX se vincula a las transformaciones socioeconómicas y demográficas del país, y sobre todo, a la conversión de Buenos Aires en un gran centro de apropiación cultural.

En su pionera *Historia de la Literatura argentina*, Ricardo Rojas habla de las dificultades que, pocos años antes –la *Historia* es de 1917–, había encontrado para recopilar las fuentes que le permitirían encarar el estudio sistemático del género; sus comentarios resultan además particularmente interesantes por la descripción crítica de la precariedad de las bibliotecas de la época en lo que respecta a la producción literaria nacional y la desidia de sus animadores frente a esa temática.



Formar un índice completo de la novela argentina ha sido para mí muy difícil. Nuestras bibliotecas públicas se caracterizan por el abandono en que tuvieron esta sección, como todo el resto de la literatura argentina, materia para ellas desdeñable. La del museo Mitre, rica en historia americana, es pobre en libros de imaginación. La Biblioteca nacional (con ser la primera y más costosa institución del Estado en su especie) descubre al respecto intolerables lagunas. Su catálogo dista de ser prolijo: incluye el *Fausto* (versos de Estanislao del Campo) en la sección ficciones en prosa; confunde Cané padre (autor de *Esther*) con Cané hijo (autor de *Juvenilia*); omite novelas de la Manso y la Mansilla o de Payró y de Estrada (A.) anteriores a la fecha de recopilación (1911); mezcla la bibliografía argentina con la española y la americana, como lo hace también en todas las secciones (ROJAS, 1917, pp. 381-382).

3.2.1. El dandysmo en la literatura del 80

Los escritores de *prosa ligera* –modalidad habitualmente asociada con la literatura del 80– se distinguen por el *fragmentarismo*, la temática *autobiográfica* y el tono *conversacional* generalmente amable e irónico que anima sus relatos: reunidos en salones y tertulias culturales y mundanos, a ellos se debe la introducción local de la *causerie* (“conversación” en francés), práctica literaria a la manera de las *Causeries du Lundi* publicadas en Francia por el entonces todopoderoso crítico Sainte Beuve.

Los títulos de las obras –*Una excursión a los indios ranqueles* y *Entre nos. Causeries de los jueves* de Mansilla; *Juvenilia* y *En viaje* de Miguel Cané; *Por mares y por tierra*, *Tiempo perdido*, *Cosas mías* de Wilde– dan pistas seguras sobre la intencionalidad de la escritura: se trata de anécdotas, comentarios, relatos autobiográficos, instantáneas, recuerdos de viajes o de juventud narrados con distanciamiento irónico en *prosa ligera*.



Para tener un panorama sobre la *escritura de viajeros* a lo largo del siglo XIX, puede leer en la red *La Argentina “visible” en los libros de viajes* de Benito Varela Jácome (1994), Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2001: <<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/bvj/68060953217137273022202/index.htm>>

Con ese sesgo, inevitablemente cargado de referencias para amigos e iniciados, estos escritores del 80 publican en diarios de circulación masiva, editan libros, pronuncian discursos y conferencias, pero *hablan* para su clase: al convertir en literatura los gestos, convenciones, medios tonos y supuestos de su posición social, con sus relatos íntimos, de intereses y referencias cruzadas, acaban por realizar una *operación cultural* que legitima el *dandysmo* como actitud estética y refuerza los valores y poderes de la propia clase como *patrón nacional*. En síntesis: vida y literatura *bajo control*.

En un trabajo publicado en la revista *Contorno*, David Viñas hace la siguiente caracterización de esa generación:

“

Pues el típico representante del 80 argentino es un hombre que exteriormente *sabe estar sobre sí*, que *se controla*, que *sabe dominarse* y *se conserva* disponible en su solidez repleta de sí mismo, sin secretos por demasiado llena. Porque ni la literatura ni la vida, en realidad, suponen la responsabilidad de una polémica definida y decisiva, sino el hallazgo *–la trovatta–* que ocasionalmente surge deslumbrante en las digresiones de la *causerie*, de las *curiosidades*, de la *crónica ligera*, de las *notas dispersas*, y que configuran algo inconstante, reversible *–de esto o de aquello, lo mismo da–*, que no exige concentración ni excluye la distracción. [...]

El mundo aparecía como un repertorio de posibilidades y nunca como una unidad maciza: probar ingenio componiendo una comedia en veinticuatro horas, probar hombría *sacudiéndose el trasero* frente a las trincheras paraguayas, probar de explicarse batiéndose sin sentido, probar que el *sobrino de un tirano reaccionario* admiraba a sus magnos adversarios progresistas, probar la autoridad del mando sabiendo *quedar bien*, probar su calidad sabiendo *colocar la frase*. Decir “país de porquería” y ser tolerado porque al fin de cuentas se trataba de uno de ellos. De los Santos. (Viñas et al., 1954, p.11).

La gran excursión de Mansilla

Una excursión a los indios ranqueles (1870), relación comentada del viaje de Mansilla a las tolderías, fue publicada primero por entregas, como cartas abiertas a su amigo Santiago Arcos, en el diario *La Tribuna* de Buenos Aires. Desde el comienzo de la *Excursión*, Mansilla abre su *juego literario* con reglas claras: tono conversacional *entre nosotros*, ironía de entendidos, experiencia de *dandy*, pose iconoclasta y desprejuiciada de niño mimado, sentido de pertenencia a la clase patricia y dominante, situado como tal más allá del bien y del mal:

“

No sé dónde te hallas, ni dónde te encontrará esta carta y las que le seguirán, si Dios me da vida y salud.

Hace bastante tiempo que ignoro tu paradero, que nada sé de ti; y sólo porque el corazón me dice que vives, creo que continúas tu peregrinación por este mundo, y no pierdo la esperanza de comer contigo, a la sombra de un viejo y carcomido algarrobo, o entre las pajas al borde de la laguna, o en la costa de un arroyo, un *churrasco* de guanaco, o de gama, o de yegua, o de gato montés, o una *picana* de avestruz, boleado por mí, que siempre me ha parecido la más sabrosa.

A propósito de avestruz, después de haber recorrido la Europa y la América, de haber vivido como un marqués en París y como un guaraní en el Paraguay; de haber comido *mazmorra* en el Río de la Plata, *charquicán* en Chile, ostras en Nueva York, *maccarroni* en Nápoles, trufas en el Périgord, *chipá* en Asunción, recuerdo que una de las grandes aspiraciones de tu vida era comer una tortilla de huevos de aquella ave pampeana en Nagüel Mapo, que quiere decir ‘Lugar de Tigre’. (2007, p. 5)

Y enseguida, la misión y su importancia resaltada por la operación contraria (la retórica de la modestia):

☰

“[...] cuando yo estaba en el Paraguay, Santiago amigo, voy a decirte lo que solía hacer, cansado de contemplar desde mi reducto de Tuyutí todos los días la misma cosa [...].

Me subía al merlón de la batería, daba la espalda al enemigo, me abría de piernas, formaba una curva con el cuerpo y mirando al frente por entre aquéllas, me quedaba un instante contemplando los objetos al revés” (Mansilla, *Una excursión...*, cap. 10).

“Mi amigo, cuando uno es sobrino de don Juan Manuel de Rosas, no lee *El Contrato social* si se ha de quedar en este país, o se va de él si quiere leerlo con provecho” (El general Lucio Mansilla, casado con Agustina Rosas, a Lucio Victorio, hijo de ambos, al verlo leyendo a Rousseau en su saladero de Ramallo, en 1847).



Es el caso que mi estrella militar me ha deparado el mando de las fronteras de Córdoba, que eran las más asoladas por los ranquees. [...] Últimamente celebré un tratado de paz con ellos, que el Presidente aprobó, con cargo de someterlo al Congreso.

Yo creía que siendo un acto administrativo no era necesario.

¿Qué sabe un pobre coronel de trotes constitucionales?

Aprobado el tratado en esa forma, surgieron ciertas dificultades relativas a su ejecución inmediata.

Esta circunstancia por un lado, por otra cierta inclinación a las correrías azarosas y lejanas; el deseo de ver con mis propios ojos ese mundo que llaman *Tierra Adentro*, para estudiar sus usos y costumbres, sus necesidades, sus ideas, su religión, su lengua, e inspeccionar yo mismo el terreno por donde alguna vez quizá tendrán que marchar las fuerzas que están bajo mis órdenes –he aquí lo que me decidió no ha mucho contra el torrente de algunos hombres que se decían conocedores de los indios, a penetrar hasta sus tolderías y a comer primero que tú en Nagüel Mapo una tortilla de avestruz.

[...] Yo digo: -Santiago, después de una tortilla de huevos de gallina fresca en el Club del Progreso, una de avestruz en el toldo de mi compadre el cacique Baigorrita (2007, pp. 6-7).

¿Quién es Santiago Arcos, el interlocutor de Mansilla en la *Excursión*, el destinatario público de sus cartas por entregas? Nacido en Chile en 1822, había fundado en su país la “Sociedad de la Igualdad” junto a Francisco Bilbao; contemporáneo y amigo de varios argentinos refugiados en Chile durante la época de Rosas, conservaba sus relaciones en las altas esferas sudamericanas y transitaba por ellas tanto aquí como en Europa; exiliado en Buenos Aires desde hacía tiempo y gran viajero como Mansilla, se dedicaba también al periodismo y a la literatura.

PARA AMPLIAR



Escrituras y reescrituras del desierto

La liebre de César Aira, publicada en 1992, es una novela que sostiene relaciones dialógicas diversas con la literatura y la cultura argentinas, con énfasis –en la superficie del texto– en la época de Rosas y en la literatura de la frontera y el desierto. Con esta escritura referida, Aira integra un espacio polifónico y paródico de gran riqueza y complejidad en el que intervienen –entre muchas otras– las voces de *Amalia*, de las *Memorias* de Paz, de los viajeros ingleses naturalistas; y un referente intertextual insoslayable –la *Excursión a los indios ranquees*–, cuya significación en la política del texto habilita a pensar el proceso escritural de *La liebre* como una reescritura de la *Excursión*. Para iniciar (o reiniciar) la lectura de *Una excursión a los indios ranquees*, además de las numerosas ediciones en papel, en la red puede acceder, entre otras, a la edición crítica y estudio preliminar de Raúl Sosnowski (Stockero, Miami, 2007):

<http://www.perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/mansilla_1870_una_excursion_a_los_indios_ranquees.pdf>.

Por otra parte, en el *banco de textos* se ha incluido un fragmento de *La liebre* de César Aira (1992, pp. 38-42).

En cuanto a la bibliografía crítica sobre la personalidad de Mansilla y su escritura, entre los numerosísimos trabajos producidos desde diversas perspectivas y tendencias, los siguientes aportan dos miradas interesantes sobre algunos aspectos de su obra:

CONTRERAS, S. (2012), “El genio de los buenos viajes”, Prólogo a Mansilla, *El excursionista del planeta. Escritos de viaje*, FCE, Col. Tierra Firme, Buenos Aires.

IGLESIA, C. (2003), “Mansilla, la aventura del relato”, en *La lucha de los lenguajes* (dir. del vol. Julio Schwartzman), tomo 2 de *Historia crítica de la literatura argentina* (dir. Noé Jitrik), Emecé, Buenos Aires.



Explore el MDM.



1. Trabajando con los textos: cuestionario autoadministrado

Los subtextos de Mansilla

En los pasajes transcritos de la *Excursión*, abierta o encubiertamente, Mansilla hace referencia a los alcances e intereses políticos, económicos, culturales, científicos y personales de su misión en territorio ranquel.

- a. ¿Qué cargo desempeñaba Mansilla? ¿Con qué grado militar? ¿En qué esferas de decisión se procesa la misión?
- b. ¿Dónde se ve la importancia política de la misión?
- c. ¿Quién es el Presidente al que se refiere aquí Mansilla?
- d. ¿Qué tipo de trabajo de campo se propone realizar Mansilla en su *incursión/excursión* al territorio ranquel? ¿Qué ciencias que comenzaban a desarrollarse en la época se ocupan de las problemáticas que menciona aquí?
- e. ¿En qué párrafo se puede leer una referencia indirecta al valor económico de las tierras indígenas? ¿Cuál sería el papel del Ejército en ese aspecto?
- f. ¿Dónde se lee como subtexto una referencia al indio como *otro* en las visiones hegemónicas de la época (*inclusión/exterminio; integración/segregación*)?
- g. ¿En qué posición frente a los indios parece situarse aquí Mansilla?
- h. ¿Qué valor personal tiene esta misión para Mansilla? ¿Qué relación tiene con la *vida múltiple* de los escritores del 80?
- i. ¿Qué rasgos de *dandyismo* saltan a la vista en este fragmento? ¿Cuándo estos rasgos se vuelven claramente paternalistas?
- j. ¿A qué se llamaba en la época “Tierra Adentro”? ¿Y ahora? ¿Qué comentarios le surgen al respecto?

“Hijo del historiador Vicente Fidel López, nieto del autor del Himno, Lucio Vicente perteneció a la primera generación de universitarios cuyos estudios fueron cursados regularmente, sin los sobresaltos del exilio y en una Universidad que pugnaba por modernizarse; perteneció también a la primera generación que buscó ilustrarse sobre la teoría y la práctica de la función del Estado [...]. López debió sentir con alarma la pervivencia del espíritu pueblerino en la clase dirigente de Buenos Aires, y con amargura la obstinación con que esa clase dificultaba el paso a los hombres jóvenes, provistos, como él de las ideas y los conocimientos para conducir un Estado con aspiraciones de modernidad.” (Adolfo Prieto, *La prosa romántica: memorias, biografías, historias*, Buenos Aires, 1967, pp. 465-466).

Por posición y por vocación, Mansilla –como Lucio López, aunque sin su formación– cree estar llamado a ocupar altos destinos en el gobierno, que nunca se concretan. A la espera de su turno, su oportunismo político es notorio: apoya sucesivamente a Sarmiento, a Avellaneda, a Roca, a Juárez Celman, siempre con aspiraciones de Ministro. Obtiene sobre todo misiones diplomáticas menores, aunque de fasto y prestigio, para desarrollar en Europa.

Siendo presidente, Sarmiento le encarga la comandancia de la frontera de Córdoba. Mansilla ya es un hombre maduro y en medio de la ironía, el *divertimento*, la narración al mismo tiempo fresca y reflexiva, el respeto y la crítica al indio *otro*, el gusto por eso *ajeno que le es propio*, produce una escritura original, un texto único en la literatura argentina.

El libro de Mansilla recibe un premio de la Sociedad Geográfica de París y luego es editado en Leipzig. Como dato del horizonte cultural de la época, es interesante recordar que Mansilla publica la *Excursión* en 1870; y que tres años más tarde (aunque no se trata de literatura autobiográfica sino de imaginación), Julio Verne también se ocupa en *La vuelta al mundo en ochenta días*, de hacer viajar a sus lectores –con ironía francesa sobre la flema inglesa– por parajes aún más exóticos y ambiciosos que las pampas sudamericanas.

En plena efervescencia colonial de Francia e Inglaterra sobre dominios asiáticos y africanos, las sociedades científicas europeas y sus revistas históricas y culturales revelaban la preocupación de sus autores por lugares distantes en el espacio y por comprender su cultura. La literatura, la pintura y la música de la época abundaban en argumentos, citas y motivos de parajes misteriosos y lejanos con fuerte impronta de la temática oriental, algunas referencias al mundo eslavo y a veces –pocas– también a la América salvaje.

Aunque con raíces en años anteriores (Napoleón invade Egipto en 1798), el interés de Europa por Oriente se había acrecentado a lo largo del siglo XIX hasta constituirse en un hecho político y cultural con producciones estéticas y trabajos científicos de envergadura.

En su libro *Orientalismo* –uno de los trabajos más novedosos y profundos sobre el tema de las relaciones entre el orden colonial/imperial y el poder político, intelectual, cultural, moral–, dice Edward W. Said:



Sobre todo, [el orientalismo] es una distribución de una conciencia geopolítica en textos estéticos, eruditos, económicos, sociológicos, históricos y filológicos; es una elaboración no sólo de una distinción geográfica básica (el mundo está hecho de dos mitades, Occidente y Oriente), sino de toda una serie de ‘intereses’ que –a través de medios como los hallazgos eruditos, la reconstrucción filológica, el análisis psicológico y la descripción paisajística y sociológica– el orientalismo no solamente crea sino que también mantiene; en vez de expresarla, es una cierta *voluntad o intención* de entender y en algunos casos controlar, manipular y hasta incorporar, aquello que es un mundo manifiestamente diferente (o alternativo y nuevo); [...] < es un discurso > que, antes que nada, existe y es producido en un intercambio desigual con varios tipos de poder, moldeado en cierta medida por el intercambio con el poder político (como el del orden colonial o imperial), con el poder intelectual (como el de las ciencias dominantes, la lingüística, la anatomía o cualquiera de las ciencias modernas ligadas a la decisión política), con el poder cultural (como las ortodoxias y cánones del gusto, de textos y valores), con el poder moral (como las ideas sobre lo que ‘nosotros’ hacemos y lo que ‘ellos’ no pueden hacer o entender de lo que ‘nosotros’ hacemos). En esa línea, mi verdadero argumento es que el orientalismo es (y no solamente representa) una dimensión significativa de la cultura político-intelectual moderna, y como tal, tiene menos que ver con Oriente que con ‘nuestro’ mundo” (SAID, 1996, pp. 24-26).



Entre las revistas de las sociedades científicas de Francia de la segunda mitad del siglo XIX se destacan *La Revue des Deux Mondes*, *L’Economiste* y *L’Investigateur*, de gran irradiación en el mundo político-intelectual sudamericano.

PARA REFLEXIONAR



El *orientalismo* europeo y la *Excursión* de Mansilla

La visión de Said sobre la cultura (la literatura, la escritura de la historia, la investigación, la producción erudita), y algunos de sus conceptos sobre el *orientalismo* resultan interesantes para pensar la situación sudamericana de fines del siglo XIX.

En tanto hecho político y cultural, ¿en qué se unirían y en qué se diferenciarían el *orientalismo* y el *interés acotado* de Europa y de la propia dirigencia argentina por esa realidad sudamericana?

En ese contexto, ¿cómo vería el papel de Mansilla y de la *Excursión*?

3.2.2. El *moreirismo* en la literatura popular

Eduardo Gutiérrez, lo mismo que el dramaturgo Gregorio de Laferrère o el pensador socialista Manuel Ugarte, integra también el *dandysmo* porteño. La escritura que producen los separa, sin embargo, de la mayoría de sus pares: si bien ellos también escriben *desde su clase*, lo hacen para la clase *otra*, con intención y grados diversos de llegada popular.

Juan Moreira, escrito por la pluma oligarca de Eduardo Gutiérrez (que no le atribuía ningún valor literario), fue publicado como folletín en el diario *La Patria argentina*, propiedad de su hermano mitrista, el *Cacique* Gutiérrez. La resonancia alcanzada por la obra entre el público de *la gran aldea* generó diversas reescrituras –la primera y de mayores consecuencias culturales, la pantomima del payaso y actor Gerónimo Podestá– y consolidó en la literatura argentina una vía popular letrada, no dialectal, que pronto se trasvasaría de temática rural en temática del suburbio.

Los folletines de Gutiérrez –*Juan Moreira*, *Juan Cuello*, *Hormiga Negra*– constituyen el caso más atípico y notorio en la estética de la época, por su carácter de literatura popular ligada a la crónica policial, a la delincuencia y al matrerismo, apropiadas como representación de la violencia justiciera de los humildes contra los poderosos, y del gaucho paradigmático perseguido por la fatalidad.



Lo esencial de los bandoleros sociales es que son campesinos fuera de la ley, a los que el señor y el estado considera criminales, pero que permanecen dentro de la sociedad campesina y son considerados por su gente como héroes, paladines, vengadores, luchadores por la justicia, a veces incluso líderes de liberación, y en cualquier caso como personas a las que admirar, ayudar y apoyar. Es esta relación entre el campesino corriente y el rebelde la que confiere su interés y significado al bandolerismo social. Es también la que lo diferencia de otros dos tipos de delincuencia rural <'ladrones comunes' y 'pillaje'>. [...] Claro está que en la práctica todas estas distinciones son menos sencillas que en la teoría. Un hombre puede ser a la vez un bandido social en sus montañas nativas y un simple ladrón en el llano. (Hobsbawm, 1976, p. 10, citado en *Moreirismo. Antología*. Adriana Amante (comp.), Cátedra de Literatura Argentina, Facultad de Filosofía y Letras/ UBA, 1996-2002).

En 1879 Hernández escribe *La vuelta de Martín Fierro* y al año siguiente Gutiérrez escribe *Juan Moreira*. Son dos textos que, desde el mismo lugar de enunciación (la ideología de la campaña), hablan de la *nueva realidad* (el avance de la ideología del progreso avasallante) con modalidades de escritura que apelan a resolver la tensión integración-resistencia de manera opuesta: mientras que Moreira se constituye en el heredero del gaucho rebelde y violento de *La ida de Martín Fierro*, el Martín Fierro de *La vuelta* asume el discurso de la asimilación conciliadora (véase Ludmer, 1994).

Hacia fines del siglo, en la cultura nacional, esta tensión entre violencia y pacificación se traslada al campo de la representación teatral: por un lado, el público del circo criollo popular; por el otro, el de la ópera europea.

Moreira es un personaje real que hasta su muerte truculenta había llenado las crónicas policiales de los diarios de todo el país. Gaucho de Navarro, en la provincia de Buenos Aires, su daga y su coraje se inclinaron primero hacia el caudillo Alsina, y luego a su oponente, el mitrista Marañón. El *moreirismo* –práctica cultural configurada a partir de la proyección social del personaje y las diversas rescrituras populares del folletín inicial– dará cuenta, entre otras cosas, de la violencia, la marginalidad y las peculiares lealtades del clientelismo como sesgos importantes de la política argentina.

Las adhesiones, miserias y contradicciones de los bandidos, cuchilleros, matones y marginales en su particular relación con la justicia, el poder, la sociedad y los afectos, han sido temáticas reiteradas en la literatura, con un tratamiento que remite, por lo general, a otras cuestiones mayores: la línea entre el bien y el mal y la responsabilidad final de los actos; la utilización paternalista de una mano de obra ilegal descartable, los modos y circuitos de la corrupción; la injusticia social, la pobreza –también de amor–, la persecución al desvalido, el acorralamiento, la brutalidad y la deshumanización que todas estas circunstancias conllevan.

PARA AMPLIAR



De Moreira a *Tumberos*

Para transitar el camino literario y cultural hacia un *moreirismo actualizado* (del bandidismo social a los matones de diversa índole y a los “nuevos justicieros”), se sugiere este itinerario tentativo para contrastar, en un arco de cien años, la presencia y el tratamiento estético de asuntos y temáticas afines:

- *Juan Moreira*, obra de teatro de Eduardo Gutiérrez y José Podestá
- *Las divertidas aventuras de Juan Moreira*, novela de Roberto J. Payró
- *Los disfrazados*, sainete de Carlos Pacheco
- *El muerto*, cuento de Jorge Luis Borges
- *Un guapo del 900*, obra de teatro de Samuel Eichelbaum
- *Fin de fiesta*, novela de Beatriz Guido
- *Tumberos*, serie de televisión de Adrián Caetano



Juan Moreira <<http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/teatro/moreira/teatro.htm>>



Tumberos <<http://www.youtube.com/watch?v=R9n5zyCWD0A>> y siguientes.

En otro orden de cosas, en las canchas de fútbol y en las presentaciones de bandas musicales, se ha configurado en las últimas décadas una estética de las manifestaciones populares que podría pensarse en la línea de un *nuevo moreirismo*, en tanto *operación cultural* con objetivos, destinatarios y alcances diversos, en función de los intereses de los diversos sectores involucrados.

3.3. Buenos Aires, capital del modernismo hispanoamericano: los dominios de Lugones

La llegada de Rubén Darío a Buenos Aires junto a la efervescencia cultural de los años finales del siglo XIX, convirtieron a esta ciudad babélica y febrilmente modernizada en la capital del modernismo hispanoamericano. José Martí, corresponsal del diario *La Nación* en Nueva York, enviaba artículos periodísticos con comentarios y postulaciones que tensaban la problemática americanista proponiendo relecturas de la realidad y nuevos cauces para el mundo nuevo.

Como destino diplomático y como destino de viajero cultivado, Buenos Aires y Montevideo ofrecían atractivos importantes: clubes y tertulias, bibliotecas, librerías, reuniones de escritores en bares y ateneos, ópera, representaciones teatrales, revistas literarias y culturales, diarios “de doctrina”, *actualidad*.

El cosmopolitismo triunfante de los modernistas, en lo que hace a la apropiación estética de libertades formales ajenas y a entornos de lujosa irrealidad, tenía su correlato en una exaltación de un sentido americanista y nacional, estetizante y *antiburgués* en tanto *antivulgar*.

En su ensayo “El descontento y la promesa” –escrito en 1928–, Henríquez Ureña (1996) se refiere a esta originalidad del modernismo:

“Lo que la sociedad llama *la actualidad*, no es otra cosa que ese espacio de enunciación donde las alternativas de la vuelta de Francia, una toma de rehenes, las últimas declaraciones [...] y la muerte de un escritor conocido, se tejen misteriosamente en un lugar único, se entrelazan como resultado irresistible del poder metonímico que los correpresenta: esta realidad no es otra que el discurso que la enuncia.” (Verón, 1980).





El descontento provoca al fin la insurrección necesaria: la generación que escandalizó al vulgo bajo el modesto nombre de modernista se alza contra la pereza romántica y se impone severas y delicadas disciplinas. Toma sus ejemplos en Europa, pero piensa en América. “Es como una familia –decía uno de ellos, el fascinador, el deslumbrante Martí. Principió por el rebusco imitado y está en la elegancia suelta y concisa y en la expresión artística y sincera, breve y tallada, del sentimiento personal y del juicio criollo y directo”. ¡El juicio criollo! O bien: “A esa literatura se ha de ir: a la que ensancha y revela, a la que saca de la corteza ensangrentada el almendro sano y jugoso, a la que robustece y levanta el corazón de América” (p. 5).

En ese marco, son modernistas las poesías de Leopoldo Díaz y del Lugones de *Las montañas del oro* y de *Los crepúsculos del jardín*; pero también lo son las imágenes impresionistas y el recurso constante a la sinestesia estetizante que más tarde atraviesan la obra de Güiraldes y Dávalos (y del uruguayo Quiroga), aunque las pulsiones de su escritura reflejen otras tensiones, y sus narraciones constituyan productos innovadores en otra dimensión:



De pronto oí correr unos caballos; un cencerro agitó sus notas con precipitación de gotera. Aquellos sonidos se expandían en el sereno matinal, como ondas en la piel somnolente del agua, al golpe de algún cascote. Perdido en la noche, cantó el gallo, despertando la simpatía de los teros. Solitarias expresiones de vida diurna, que amplificaban la inmensidad del mundo (Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, 1998, p. 38).

Una brisa tenue y helada bajaba de las cumbres rasando los médanos, caldeados momentáneamente por el sol. Era sobre las vastas planicies como una leve sensación de escalofrío, tan sutil, que donde una mata hace sombra la escarcha no se derrite, y donde el sol asienta, el aire y la arena vibran como al soplo de una llama (Juan Carlos Dávalos, “El viento blanco”, 1994, p. 30).

3.3.1. La figura de Lugones

Lugones fue, durante más de treinta años, la figura dominante del panorama literario y cultural argentino; como luego ocurrirá con Borges en décadas posteriores, toda la producción escritural argentina de esa época será, de algún modo, de *filiación* lugoniana o *contra* Lugones.

Lugones es, cuanto menos, una personalidad extraña. A los veinte años, sobre el filo del nuevo siglo, llega a Buenos Aires desde Córdoba con el rótulo de “liberal rojo, subversivo e incendiario”: había fundado allí el primer centro socialista y el periódico *Pensamiento libre*, su órgano de difusión.

En el Ateneo de Buenos Aires lee su *Profesión de fe*, saludada y elogiada por el diario socialista *La Vanguardia*. Entre 1896 y 1903, José Ingenieros, Manuel Ugarte, Roberto J. Payró y Alberto Gerchunoff –el único que seguirá siendo su amigo– son sus compañeros de ruta. En 1903 Lugones se separa de ellos para transitar caminos insospechados (cfr. Ara, 1958, p. 601 y siguientes).

En los años del pasaje al siglo XX, la cuestión del compromiso en el arte y el lugar de los escritores en la sociedad preocupa a los jóvenes socialistas: Ugarte los quiere en la vanguardia encendida, al frente de los pueblos; Payró los define como promotores de la libertad, la ruptura de moldes y la conquista; Lugones los ve integrando la aristocracia intelectual y, en 1896 –un año

antes de publicar *Las montañas del oro* y *La guerra gaucha*— declara: “El arte tiene una lengua propia para hablar, un cerebro propio para crear, un corazón propio para sentir”. En 1923 define el lugar mesiánico de la poesía: “el destino del poeta no es revelarse sino revelar”.

En 1905, Ugarte hablará de “la aurora roja que clarea”, y en vista de la exclusión del pueblo de los derechos cívicos, adopta y propaga la frase de Jean Jaurés con la que define los términos de una nueva avanzada: “Del comunismo político que es el sufragio universal, tenemos que pasar al comunismo económico que es el socialismo”. Mientras tanto, ya separado del grupo de amigos socialistas, Lugones apoyaba el roquismo y la candidatura presidencial de Quintana.

En 1912, en una serie de conferencias recopiladas luego en *El payador*, Lugones inicia la canonización literaria del *Martín Fierro* leyéndolo como un poema entroncado con la épica griega que cantaba los mitos nacionales. Desde la Universidad, Rojas emprendía en esa época la misma empresa a partir de la gauchesca.

Como todo fanático converso, el viraje final de Lugones hacia el fascismo se tradujo también en fuertes convicciones. En 1923 asume la causa de un nacionalismo belicista peligrosamente semejante al ideario europeo creciente en Italia y Alemania. En 1930, festeja el triunfo del primer golpe militar contra un presidente constitucional.

Ideólogo de *la hora de la espada*, no aceptó sin embargo cargos públicos; la prisión de Ricardo Rojas por su ideario democrático y su combativa militancia radical sacude a Lugones, y disconforme cada vez más con el gobierno militar que ayudó a instalar, se retiró de la escena pública para profundizar en el estudio de las tradiciones nacionales y de la literatura clásica, de la cual fue también excelente traductor.

No le quedan casi amigos. Termina los *Romances del Río seco* —su pueblo natal— y deja inconcluso *Roca*. En febrero de 1938 se suicida en un recreo del Tigre.

A pesar de las enormes diferencias político-ideológicas que los fueron separando, Horacio Quiroga, Ezequiel Martínez Estrada, y los más jóvenes Luis Franco y Samuel Glusberg, siguieron vinculados a Lugones hasta su muerte; desde la década de 1920 habían construido entre ellos una sólida amistad en las tertulias literarias de la Biblioteca, conducidas por Lugones, que el grupo continuaba en los bares de la bohemia porteña. (Véase Horacio Tarcus, “Un estudio de afinidad electiva”, en *Cartas de una hermandad*, 2009).



“Un hombre realmente equilibrado e inteligente, pasa por estos tres estados: a los dieciocho años rompe vidrios; a los treinta debe poner vidrios; a los cuarenta debe fabricar vidrios. Lo intolerable es que los cuarentones sigan rompiendo vidrios... Y esos regresivos —que han vivido en balde— es a los que hoy hay que contener.” (Lugones, diario *Córdoba*, 30 de junio de 1931).

PARA AMPLIAR



Las reescrituras del poeta traductor

Entre las notables traducciones de Lugones, está este soneto de la *Vida nueva* de Dante:



Inciso XXVI

Es tan pura y gentil mi bien amada,
Que sólo al verla saludar cumplida,
Toda lengua enmudece entumecida,
Y no se atreve a alzarse la mirada.



Explore el MDM.

Así pasa sintiéndose alabada,
Benignamente de humildad vestida,
Y es cual luz milagrosa descendida
Para anunciar la celestial morada.

Muéstrase tan afable a quien la mira;
Y vierte tal dulzura en nuestro seno,
Que sólo quien la gusta la encarece.

Y entre tus labios palpar parece
Un espíritu suave y de amor lleno,
Que va diciendo al ánima: suspira.

Lugones leyó este soneto junto con dos más en una conferencia de 1915: “A la muerte de Catalina de Ataíde” de Camôens (traducido también por él), y otro suyo, “Alma venturosa”, incluido posteriormente en el libro *Horas doradas*.

Si le interesa acercarse a cuestiones teóricas sobre la traducción (la tensión entre *fidelidad y libertad, texto fuente y texto meta, original y copia*); su problemática como práctica de escritura (*génesis textual, reformulación, reescritura*); y la peculiar relación entre *poeta traductor y traducción poética*, en el *banco de textos* puede leer: Lucila Pagliai, “La traducción como rescate de la memoria identitaria en *dibaxu* de Juan Gelman”, en Barrenechea, A. (comp.), *Archivos de la memoria*, Rosario, 2003.

3.3.2. El apogeo modernista en *Los crepúsculos del jardín*

No bien llegado a Buenos Aires, Lugones conoce a Darío (su amigo y promotor literario de por vida) y asume la estética modernista: en 1897 publica *Las montañas del oro* y en 1905 *Los crepúsculos del jardín*, poemarios que lo convierten en la figura argentina sobresaliente del movimiento.

La estética modernista del refinamiento, del deleite por las imágenes sensoriales, del lujo verbal de un lenguaje que produce la emoción de una realidad en *pinceladas*, en *sinfonías* de ritmos y colores, en *sentidos* sugestivos: todo está presente en *Los crepúsculos* de Lugones. Aunque con rasgos propios y originales, en términos de recursos, lenguaje y registro, la adhesión a la poética de Darío es evidente.

En “Delectación morosa” –una de las poesías más antologada de *Los crepúsculos*–, Lugones despliega gran parte del repertorio modernista: la presencia predominante de la imagen (visual, auditiva, olfativa, cinética), su combinación en sinestesias, el uso del encabalgamiento con intención rítmica, la referencia exótica, el vocabulario inusitado y sugerente, el registro distanciado, la visión estetizante, la escena sutil, el manejo acabado de los metros tradicionales (el soneto endecasílabo en este caso) que, por contraste, hacen resaltar la innovación:



La tarde, con ligera pincelada
que iluminó la paz de nuestro asilo,
apuntó en su matiz crisoberlino
una sutil decoración morada.

“El crítico venezolano Rufino Blanco Fombona señaló las afinidades del libro *Los éxtasis de la montaña* (1904) de Herrera y Reissig y de *Los crepúsculos del jardín* (1905) de Lugones. Acusó a éste de plagio. A primera vista la imputación era irrefutable, pero como declararían después conocidos escritores del Uruguay –Horacio Quiroga, Víctor Pérez Petit y Emilio Frugoni–, las poesías incriminadas ya habían aparecido mucho antes en revistas de Buenos Aires y Montevideo. Lugones pudo haber contestado, pero había sido amigo de Herrera muerto en 1910, y le desagradaba decir que él había sido su maestro y el otro, su discípulo.” (Borges, 1982, p. 10).

Surgió entonces la luna en la enramada;
las hojas agravaban su sigilo,
y una araña, en la punta de su hilo,
tejía sobre el astro, hipnotizada.

Poblóse de murciélagos el combo cielo,
a manera de chinesco biombo;
tus rodillas exangües sobre el plinto
manifestaban la delicia inerte,
y a nuestros pies un río de jacinto
corría sin rumor hacia la muerte.

La generación del 900 y el modernismo

En sus *Memorias* (escritas entre 1944 y 1965), Manuel Gálvez habla de la generación que “nace a las letras en 1900, año en que unos antes, otros después, comenzamos a publicar artículos y versos.”

La revista *Ideas*, fundada por él en 1903, será el vocero juvenil de esa generación, integrada en sus inicios por algunos porteños (Atilio Chiappori), y una mayoría de provincianos en Buenos Aires, reunidos con frecuencia en pensiones de estudiantes: “Ricardo Rojas era santiagueño, Juan Pablo Echagüe sanjuanino, Leumann y yo santafesinos, él por nacimiento, yo por mi familia y haber vivido en Santa Fe desde muy niño; Mario Bravo era tucumano, Alfredo López Prieto de Río Cuarto, y Alberto Gerchunoff había pasado su infancia en una colonia israelita en Entre Ríos”.

Con respecto a las posiciones literarias de su generación, si bien Gálvez los define como “herederos del simbolismo”, marca sus diferencias con el modernismo entonces triunfante, y apunta las ideas fuerza que después movilizarían la producción del nuevo grupo: “la materia de los versos de Rubén Darío no nos entusiasmaba”; “(éramos) mucho menos cosmopolitas, y en nuestra subconsciencia se agitaban ya, seguramente, las imágenes de los seres y las cosas de nuestra tierra, que haríamos vivir más tarde en nuestros libros. Nosotros asesinamos a los faunos y a las marquesas de empolvadas cabelleras” (Hebe Clementi, *Manuel Gálvez*, Buenos Aires, 2001, pp. 26-28).



2. Trabajando con los textos:

Dos poemas de *Los crepúsculos* y un trabajo intersectado

- *Los poemas*

“Delectación morosa”

a. *El vocabulario*

Busque en el diccionario los lexemas “crisoberilo” y “plinto”; transcriba las definiciones.

¿Qué sinónimo de “exangüe” y qué antónimo de “combo” podría dar? Si tiene alguna duda con respecto a otras palabras utilizadas por Lugones en este poema, búsquelas también.

b. *La métrica del soneto*

El soneto es una forma fija: ¿qué la caracteriza como tal?

Cuente las sílabas de cada verso teniendo en cuenta las licencias poéticas, vea la originalidad de los encabalgamientos y determine el esquema de la rima.

c. *Las imágenes*

Dé un ejemplo de imagen visual, de una auditiva y de una cinética.

“Oceánida”

Realice en “Oceánida” las mismas operaciones (a, b, c) que en el soneto anterior. Además, busque o actualice información sobre el dios del mar en la mitología griega.

“El mar, lleno de urgencias masculinas,
bramaba alrededor de tu cintura,
y como un brazo colosal, la oscura
ribera te amparaba. En tus retinas,

y en tus cabellos, y en tu astral blancura,
rieló con decadencias opalinas
esa luz de las tardes mortecinas
que en el agua pacífica perdura.

Palpitando a los ritmos de tu seno,
hinchóse en una ola el mar sereno;
para hundirse en sus vértigos felinos

su voz te dijo una caricia vaga,
y al penetrar entre tus muslos finos,
la onda se aguzó como una daga.”

Tanto “Delectación morosa” como “Oceánida” textualizan la temática amorosa –uno de los ejes de la poesía de Lugones– desde una visión masculina *que inscribe a la mujer como parte del paisaje*. En esa línea, ¿qué puede decir de la escena que el poeta construye en cada soneto? ¿La intensidad y la emoción estética que circula en cada poema es la misma? ¿Cómo las describiría en una frase?

• *El trabajo intersectado*

- a. “Delectación morosa” constituye, como conjunto poético, una gran imagen visual, una estampa, una escena campestre que hace pensar en una *transposición estética*, otra *modalidad* de los modernistas. Vea en el *banco de imágenes* el cuadro *Desayuno en la hierba* del pintor francés Edouard Manet: ¿qué tendría que cambiar en este cuadro para reflejar la escena de “Delectación morosa” que usted imagina?
- b. Para trabajar con “Oceánida”, también en el *banco de imágenes* encontrará fotos de bañistas en los balnearios de la época: ¿con cuál identificaría a la mujer- estampa del soneto?



Explore el MDM.

3.3.3. El *Lunario sentimental* como programa literario

En el “Prólogo” de *Lunario sentimental*, Lugones delinea el programa literario de esta etapa:

- el “lugar común” es el enemigo de la significación expresiva;
- “la rima es el elemento esencial del verso moderno”;
- la “rima variada y hermosa” es la que otorga “ciudadanía natural” al verso libre entre los otros versos;
- el verso *libre* (al que no debe confundirse con el *blanco*) constituye una “conquista de libertad”;
- el dominio del verso clásico es indispensable para tener el “derecho a efectuar innovaciones”;
- el verso es tan “práctico” como cualquier “obra de lujo” producida por las bellas artes.

Hacia el final de ese prólogo, Lugones recuerda a sus críticos y lectores la génesis de la obra: “Tres años ha, dije, anunciando el proyecto de este libro: ‘un libro entero dedicado a la luna. Especie de venganza con que sueño casi desde la niñez, siempre que me veo acometido por la vida.’” (“¿Existe en el mundo empresa más pura y ardua que la de la cantar a la luna por venganza de la vida?”).

Lugones abre el poemario con una cita –entre irónica y soberbia– de los *Blasones de Asturias* de Tirso de Avilés:



Antiguamente decían
a los Lugones, Lunones:
por venir estos varones
del Gran Castillo y traían
de Luna los sus blasones.

Lunario es un libro desbordado, rupturista, iconoclasta, provocativo, atrapado a veces por la técnica; acusado de *deshumanizado*, su centro poético es la innovación en el lenguaje, el hallazgo de la imagen sorprendente, no explorada, original (el agotamiento de “la cifra de las cosas que pueden compararse con la luna”, dirá Borges).

En el “Himno a la luna”, por ejemplo, Lugones dice:



.....
“En las piscinas,
los sauces, con poéticos desmayos
echan sus anzuelos de seda negra a tus rayos,
convertidos en relumbrantes sardinas.

[...] “El mago de Cabul o la Nigricia,
su conjuro que brota en plegaria propicia:
¡Oh tú, ombligo del firmamento!
Mi ojo científico y atento
su pesimismo llena de pericia.”
.....

Y en “Luna ciudadana”:



.....
 “El pobre Fulano,
 vuelve a evocar, vagamente poeta,
 la suave silueta
 de la muchacha del tranvía suburbano.
 Dulce academia de la luna,
 de luna espolvoreada al pastel, en una
 ceniza verde, entre verde y dorada.

¡Verdaderamente hay encuentros sin fortuna!”

“No hay buen poeta que no sea buen rimador”

En 1909, con *Lunario sentimental*, Lugones se separa de la ortodoxia modernista y produce una escritura que tensa el lenguaje hasta límites que prefiguran en diez años la vanguardia argentina, salvo en la cuestión del *respeto inalterable a la rima* que lo enfrenta en furiosas controversias con los jóvenes de la otra generación (Girondo, Borges, Evar Méndez, Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal).

La pelea de Lugones con los ultraístas (Borges publica *Fervor de Buenos Aires*, libro sin rimas, en 1923) puede resumirse así: siendo los elementos musicales del verso la *cantidad silábica*, el *acento* y la *rima*, “no hay buen poeta que no sea buen rimador”.

En *Lunario sentimental* Lugones había usado con profusión versos de metros y ritmos variados organizados en estrofas desiguales, a los que él denomina *versos libres*. Sin embargo, como señala el crítico Marini Palmieri, más que una ruptura con las convenciones formales, en la poética de Lugones cuenta sobre todo la *combinación libre* de rimas del más diverso tipo; mientras que la disposición *cruzada* de las rimas y la utilización bastante frecuente de estrofas de *arte menor* remiten a la tradición poética popular de la lírica castellana (véase Marini Palmieri, “Leopoldo Lugones: propos sur la poésie”, París, 1994).

3.4. La tensión inclusión/exclusión en la literatura de las primeras décadas: criollos e inmigrantes, hombres y mujeres, el centro y el suburbio

LECTURA OBLIGATORIA



SÁNCHEZ, F. (1961) [1905]. “Barranca abajo” en: *Teatro*, Editorial Sopena, Buenos Aires. (Las citas en el texto corresponden a esta edición).

VIÑAS, D. (1986). “Prólogo” (apartados I, II y II), en: AA. VV., *Teatro rioplatense (1886-1930)*, Jorge Laforgue (comp.), Biblioteca Ayacucho, vol. 8, Caracas, pp. IX – XXI.

Si bien los contactos entre el litoral argentino y el Uruguay han sido constantes por voluntad e historia, alrededor del Centenario se consolida un *espacio rioplatense* de circulación e intercambio cultural de gran dinamismo y significación

para ambos sistemas –con su gran centro de atracción en Buenos Aires–, que hace difícil establecer fronteras nacionales tajantes, sobre todo para la producción de algunos escritores.

El teatro de *bulevar*, el tango orillero e incipiente, las revistas literarias, de *sociales* y de entretenimiento constituyen los fenómenos culturales sobresalientes que dan cuenta de un nuevo público, atravesado por las mismas tensiones que recogían otras textualizaciones:

- la reacomodación difícil entre los que estaban y los que venían;
- la injusticia/ fatalidad sobre los nuevos excluidos;
- los choques generacionales frente a la modernización;
- el papel de la mujer en la sociedad de la transformación;
- la consolidación del suburbio como *el otro lugar* de la ciudad (territorial y de enunciación).

Se trata, inicialmente, de un nuevo público urbano y suburbano, atraído por la factura melodramática de las obras teatrales del picadero y las novelas naturalistas de temática *escabrosa* que, en paralelo con una inserción social en ascenso, va cambiando también sus gustos, sus costumbres y su localización en el espacio de la ciudad.

La mayoría de las realizaciones textuales de alcance popular (el teatro, el cuento, la poesía ciudadana) son de base realista con frecuentes apelaciones al costumbrismo, crítico e irónico, vinculado en ciertos casos al grotesco criollo.

Las mujeres siguen ocupando en esta literatura un lugar colateral: la amada idolatrada y vilipendiada de la poesía de Almafuerte, la costurerita emblemática de los versos de Carriego, la prostituta redimida de *Nacha Regules* de Manuel Gálvez, las ridículas impostadas de “A la hora del té” de Fray Mocho, las hipócritas malignas de *Las de Barranco* de Laferrère, la desgraciada-liberada de *M’hijo el doctor* de Florencio Sánchez, la casquivana infiel de *Los disfrazados* de Carlos Mauricio Pacheco, etcétera.

Habrà que esperar a una nueva escritura en la poesía culta –la de Alfonsina Storni– para que la mujer se convierta en protagonista de la enunciación, se recorte con su propia voz en el diálogo amoroso, se instale como *deseante* en un nuevo discurso de la pasión. La joven uruguaya Delmira Agustini –tempranamente muerta en 1914– la precederá en esta búsqueda, con una escritura tensada de fuerte erotismo (*El libro blanco*, 1907; *Los astros del abismo*, 1914).

En las letras de tango, la mujer tiene un lugar central, aunque *sin voz*: su presencia, sus conflictos, sus dolores, sus pasiones están mediatizados por el hombre que la recorta como mujer y la endiosa como madre. En la década de 1920, el radio cumplirá un papel decisivo en la popularización del tango cantable y de radioteatros asentados, en gran parte, sobre esta imagen ideologizada de la mujer (virgen/demonio; casta/deshonrada; perdida/recuperada; amante perversa/madre abnegada), que instituye a lo femenino como *discurso referido* al lugar de la enunciación del hombre.

No en vano el destino trágico de Alfonsina Storni –su suicidio– y su historia de mujer peculiar demandante de amor en paridad, madre soltera, escritora respetada por sus colegas hombres, autosostenida, la convirtieron a *ella misma* en un personaje literario popular apropiado por el melodrama, cuyo registro apela a un público afecto a los vaivenes de la pasión, ligada a una imagen de la mujer con destino punitivo para la atipicidad.



El tema del inmigrante dejó de tener un lugar central en la literatura cuando se produjo la integración sociocultural de los emigrados. Hacia mediados de la década de 1980 se produce un retorno de la problemática ligada a la recuperación de la memoria y a la búsqueda de una identidad complementaria que se ancla en la pregunta “de dónde venimos”: Antonio del Massetto, Griselda Gambaro, Héctor Tizón, Mempo Giardinelli, Ana María Shua y Alicia Steinberg, entre muchos otros, integran el grupo de escritores de la nueva “narrativa migratoria transoceánica”. (Ilaria Magnani, *Tra memoria e finizione*, Reggio Emilia, 2004).



En esa irrupción de la voz femenina *deseante* la acompañan otras contemporáneas de Alfonsina: la uruguaya Juana de Ibarbourou (*Las lenguas de diamante*, 1919), la chilena Gabriela Mistral (*Desolación*, 1922).

3.4.1. Florencio Sánchez en el teatro de *bulevar*

En el marco del pasaje de la nación rural y la ciudad puerto al país agroexportador, Florencio Sánchez dramatizó en sus obras los conflictos emergentes de esa transición en el espacio rioplatense: el enfrentamiento generacional en *M'hijo el doctor*, los prejuicios raciales y culturales en *La gringa*; los nuevos excluidos del sistema en *Barranca abajo*; construyó, para ello, situaciones dramáticas bien estructuradas con personajes creíbles que hablaban en los escenarios como en *la vida*.

En el teatro de Florencio Sánchez –teatro de tesis de factura realista– los mensajes didácticos son variados, con esta secuencia cronológica:

- las transformaciones profundas no se hacen sin enfrentamientos y dolor (*M'hijo el doctor*, 1903);
- el porvenir está en la integración de criollos e inmigrantes (*La gringa*, 1904);
- no hay salida hacia adelante para los nuevos excluidos del progreso (*Barranca abajo*, 1905).

Corrientes angosta

Vicente Martínez Cuitiño, contemporáneo entre otros de Florencio Sánchez, Gregorio de Laferrère, Horacio Quiroga, Roberto Payró, Ricardo Rojas, José Ingenieros y Alberto Gerchunoff, escribió un libro de recuerdos sobre los escritores, artistas, pensadores y políticos que en los primeros años del siglo XX frecuentaban en Buenos Aires el café *Los Inmortales*.



El Café estaba en la calle Corrientes, entre las de Suipacha y Artes. Entonces la amplia avenida actual era una arteria estrechísima pero caudalosa del centro ciudadano. [...] La mayor intensidad de su tránsito producíase entre las calles de Florida y Uruguay. Los teatros que alojaba, tales como el de la Ópera –cómoda y elegante sede lírica de la urbe–, el Nacional y el Apolo destinados preferentemente a la representación de obras argentinas, y los próximos a la calle como el Odeón –primera y refinada sucursal de las grandes compañías dramáticas de París, Madrid, Roma y Milán–, el San Martín, el Casino, el de la Comedia, el Scala y el Pigall, determinaban aglomeraciones humanas que perpetuaban por la noche en el sector señalado el ritmo de su actividad durante el día.

Otros cercanos cafés y confiterías con dependencias análogas congregaban a gentes diversas sin parecéseles en nada. [...] Los únicos lujos de “Los Inmortales” eran la fachada, con la amplitud de su vidriera, y el título, ocurrencia de Florencio Sánchez, según mi recuerdo, e imposición de Evaristo Carriego a la dulce bonhomía de Monsieur León, su último dueño (Vicente Martínez Cuitiño, *El Café de los inmortales*, Buenos Aires, 1954, pp. 16-17).

***Barranca abajo*: la madurez literaria y escénica**

Barranca abajo fue estrenada en el Teatro Apolo de Buenos Aires por la compañía de los hermanos Podestá; los mismos a los que el éxito popular de *Juan Moreira* y otros folletines de Gutiérrez había llevado en pocos años del picadero del circo suburbano a ser figuras dominantes de los teatros centrales de *bulevar*.

Sánchez planteará el conflicto central de *Barranca abajo* –qué hacer frente al progreso y el nuevo sistema de valores– organizando los personajes en dos campos antagónicos con mensajeros entre ambos, y una acción jugada en el espacio *doméstico y familiar* de los afectos más primarios (padre, madre, hijas, hermana).

El *campo de la adaptación* está integrado por mujeres que miran a los hombres de lo nuevo, o condescienden la mirada: Rudecinda y Prudencia, fijadas en una eventual relación salvadora con el comisario Gutiérrez y con Juan Luis; Dolores, la madre cómplice por prescindencia.

El *campo de la resistencia* está integrado por Don Zoilo con el acompañamiento secundario de Robustiana y Aniceto que se mueven en su misma tradición; la fuerza del personaje de Zoilo es tal que en la estructura dramática de la obra soporta prácticamente solo el peso del campo de la resistencia, encarnando el orgullo de la pertenencia a un pasado inmediato y mejor, la firmeza de las convicciones, la lealtad a la propia ética.

Desde el punto de vista del espacio dramático, la comadre Martiniana –celestina sin escrúpulos, chismosa, alcahueta, intrigante– es la vocera *externa* del campo de la adaptación, mientras que Robustiana –la hija fiel, enferma, frágil, maltratada por las otras– es la vocera *interna* del campo de la resistencia; y Rudecinda –hermana de Zoilo, resentida, directa, brutal– es la *voz acusadora* que señala descarnadamente las falencias del protagonista poniendo en cuestión cualquier visión idílica pasatista.

Las tres –Martiniana, Robustiana y Rudecinda– hacen crecer la trama con sus actuaciones; con recursos teatrales impecables, sus intervenciones son totalmente funcionales al desarrollo de la pieza. Sánchez utiliza a estos personajes para:

- transmitir al espectador información (Martiniana, en el Acto I, Escena IV, habla sobre la ruina de Zoilo; en el Acto III, Escena II, informa sobre la muerte de Robustiana);
- hacer avanzar la pieza por nuevos rumbos (Robustiana, en el Acto I, Escena X, alerta a Zoilo sobre las relaciones clandestinas de Prudencia, la otra hija, con el nuevo patroncito);
- profundizar con nuevas aristas el conflicto dramático (Rudecinda, en el Acto I, Escena XIV, responsabiliza a Zoilo por la desgracia familiar), etcétera.

Los nudos del conflicto

Don Zoilo es el protagonista de la caída sin fin, *barranca abajo*: es la ley del padre en crisis, el dueño despojado, el criollo portador de los valores tradicionales, el *viejo* en la nueva sociedad. Su figura adquiere una dimensión *trágica*: desde su lógica tiene razón, pero *no hay más escucha* para su voz, y ante la terquedad de sus convicciones y la seguridad sin vuelta de su derrota, la única salida que le queda es la muerte.

En medio de un *crescendo* teatral constante, hay dos momentos de fuerte impacto emocional –ambos a cargo de Zoilo– en los que la representación da cuenta de los *nudos* del conflicto central de la pieza: la pérdida, la culpa y la exclusión de un mundo al que no se entiende y en el que no se encuentra un lugar.

En el Acto I, Escena XXI, Zoilo y su familia todavía viven en la estancia que desde hace un tiempo ya es de Juan Luis y su padre (después sabrá por Robustiana a qué se debe esa generosidad); en presencia del comisario Gutiérrez que ha venido a verlo con el nuevo patroncito, Zoilo dice:



-Quedate, no más. Siempre es güeno que la autoridad oiga también algunas cosas... Este, pues, como le iba diciendo: usted sabe que esta casa y este campo fueron míos; que los heredé de mi padre, y que habían sido de mis agüelos... ¿no?, y que todas las vaquitas y ovejitas existentes en el campo –el pan de mis hijos– las crié yo a juerza de trabajo y sudores, ¿no es eso? Bien saben todos que, en mi familia, jué creciendo mi haber, a pesar de que la mala suerte, como la sombra al árbol, siempre me acompañó.[...] Un día..., déjeme hablar. Un día se les antojó a ustedes que el campo no era mío, sino de ustedes; me metieron un pleito de reivindicación; yo me defendí, las cosas se enredaron como herencia de brasilerero, y cuando quise acordar amanecí sin campo, sin vacas, ni ovejas, ni techo para amparar a los míos. [...] No, no me defendí bien; no supe cumplir con mi deber. ¿Sabe lo que debí hacer, sabe lo que debí hacer? Buscar a su padre, a los jueces, a los letrados; juntarlos a todos ustedes, ladrones y coserles las tripas a puñaladas, ¡pa escarmiento de bandoleiros y salteadores! ¡Eso debí hacer! ¡Eso debí hacer! ¡Coserlos a puñaladas!

En la Escena XVI del Acto II la tensión dramática de la obra llega a su clímax; el protagonista se enfrenta con la mirada de los otros: ya no se trata solo de la rabia y la autocompasión ante la propia miseria, sino de la comprobación pública, intolerable, de la exclusión, de la pérdida objetiva de toda consideración personal y social.

Don Zoilo se ha mudado de su antigua estancia –y ha mudado a su familia– al rancho de su ahijado Aniceto (un “mulato guacho”, para Rudecinda). Llega el Sargento con una citación del comisario Gutiérrez para don Zoilo:



ZOILO. [...] ¿Vamos a ver un poco; ¿no se habrá equivocado? ¿Vos sabés quién soy yo? ¡Don Zoilo Caravajal, el vecino don Zoilo Caravajal!

SARGENTO. Sí señor. Pero eso era antes, y perdone. Aura es el viejo Zoilo, como dicen todos.

ZOILO. ¡El viejo Zoilo!

SARGENTO. Sí amigo; cuando uno se güelve pobre, hasta el apelativo le borran. [...]

ZOILO. [...] Tiene razón el sargento. ¡El pobre Zoilo y gracias! ¡Pa todo el mundo! Y los mejores a gatas si me tiene lástima. ¡Trompetas! Y si yo tuviera la culpa, menos mal. Si hubiera derrochado; si hubiera jugao; si hubiera sido un mal hombre en la vida; si le hubiera hecho daño a algún cristiano, pase: lo tendría merecido. Pero fui bueno y servicial; [...] y aura, porque me veo en la mala, la gente me agarra pal manoseo, como si el respeto fuese cosa de mucha o poca plata. [...] ¡Si al menos ustedes me respetaran! Pero ni eso, canejo. Ni los míos me guardan consideración. Soy más viejo Zoilo pa ustedes que pal más ingrato de los ajenos... ¡Vida miserable! Yo tengo la culpa. ¡Yo!... ¡Yo!...

¡Yo!... Por ser demasiado pacífico. Por no haber dejado un tendal de bellacos. ¡Yo... tuve la culpa! (Después de una pausa.) ¡Y dicen que hay un Dios!...

PARA AMPLIAR



La decadencia como fatalidad

Antón Chéjov estrenó en Moscú *El jardín de los cerezos* en 1902.

En esta pieza teatral, Chéjov pinta la decadencia de la aristocracia rural rusa que no sabe adaptarse a las transformaciones sociales que se estaban produciendo en el país y en el resto de Europa.

Aunque con distintas estructuras sociales, situaciones y registros, el asunto de *El jardín de los cerezos* –la decadencia y la pérdida, la imposibilidad de ajustarse a la nueva realidad– habilita la comparación con *Barranca abajo* de Florencio Sánchez.

Si le interesa el tema, lea ambas obras con esta perspectiva, para contrastar:

- la estructura social de la época en cada país,
- la posición social que ocupan en ella los personajes de cada pieza teatral,
- el modo de vida que llevan (¿qué significaba ser propietario rural en la Argentina y en Rusia a principios del siglo XX?).

Y, en ese marco, ver:

- la actitud de los dos protagonistas (un hombre rudo, Zoilo; una mujer refinada, Liuba) frente a la pérdida de sus dominios heredados;
- cómo se mueve cada uno en sus relaciones familiares;
- la salida que cada uno encuentra para su situación;
- la actitud de los personajes secundarios frente a los protagonistas y frente a las transformaciones sociales (resistencia/adaptación);
- el papel de la mujer en *El jardín de los cerezos* y en *Barranca abajo*.



1. Trabajando con los textos.

Barranca abajo: guía de lectura

- Localización de la obra.
- Cómo son las indicaciones escénicas para la representación.
- Qué tipo de lengua y qué registro utiliza Sánchez en esta pieza.
- Valor de representación de vocablos deformados como “ñopatía”, “cusí, cusí”, etc., en boca de personajes rurales incultos (¿quién dice en cambio la locución latina *pax vobis*?); efecto de esas incorporaciones sobre el público teatral.
- Insultos que remiten a preocupaciones de la época (anticlericalismo, enfermedades temidas, etc.).
- Relación entre el hombre y la mujer condensada en la Escena VIII del segundo acto.
- Escenas en que se explicita el conflicto generacional (entre madre e hija; entre el padre y sus hijas).
- Escena en la que se ve la desconfianza de los hombres de campo frente al progreso técnico con la percepción de un “ellos” y un “nosotros”; consecuencias de esta percepción en el conflicto dramático.
- ¿A qué se refiere esta frase de Martina: “En marcha, como dijo el finao Artigas”?; ¿qué indica el uso de esta referencia por parte del autor?

- ¿Podría pensarse que los nombres de las mujeres de la familia apuntan a reflejar el rasgo dominante de su carácter?
- ¿Cómo describiría el impacto teatral que logra Sánchez con la presencia muda de Zoilo en la Escena II del primer acto, y con la representación –solo gestual, también sin palabras– de la decisión final de Zoilo con que se cierra la obra?

3.4.2. La “época de oro” del sainete y el grotesco criollo

[...] [de 1880 a 1930] la actividad teatral se concentraba en Buenos Aires, se reflejaba y a veces realimentaba en Montevideo, luego en Rosario, llegando a incluir también poblaciones menores del Litoral argentino y la Banda Oriental. Así, por ejemplo, ni Salta ni Mendoza adquieren entonces la significación de Chivilcoy, localidad bonaerense donde el 10 de abril de 1886 la compañía circense de los uruguayos Podestá presentará el primer *Juan Moreira* dialogado [...].” (Jorge Laforgue, “Prólogo”, en *Canillita y otras obras*, Buenos Aires, 1979, pp. I-II).

Con el *sainete* y el *grotesco*, la producción dramática *rioplatense* se abrió a nuevos cauces que –apelando fundamentalmente a la estética costumbrista y a los usos del lenguaje– dieron cabida a las clases subalternas emergentes de la *nueva Babilonia*.

El *sainete* y el *grotesco* son formas de la literatura española y de otras literaturas europeas que ya se registran en el siglo XVIII. En la entrada al siglo XX, Ramón del Valle Inclán y Luigi Pirandello son los referentes más cercanos del teatro rioplatense que las reformula y actualiza como *formas criollas* de fuerte resonancia y apropiación local.

En estos *géneros chicos*, las indicaciones escénicas (las *didascalias*) abundantes y precisas, los rasgos caricaturales de los personajes, el lenguaje coloquial y el humor satírico de los diálogos rápidos (“picaditos” en la jerga teatral) son los instrumentos básicos que habilitan –sobre todo en el *grotesco*– el deslizamiento por la superficie de lo cómico hacia situaciones de densidad dramática que revelan dolores y miserias interiores, atravesadas por la crítica social, con alcances de denuncia.

Aunque hay obras de ámbito rural y autores provincianos (Julio Sánchez Gardel, por ejemplo, es catamarqueño), los grandes núcleos temáticos del *teatro criollo* que se representa en los escenarios rioplatenses provienen de la realidad porteña: Buenos Aires –y el fenómeno del conventillo en el *grotesco* (habitación de la precariedad, contenedor de pasiones, caldero de culturas en tensión)– se convierten en el eje y el motor que soportan y hacen correr la *maquinaria teatral*.

Nemesio Trejo estrena en 1897 *Los políticos*, “Sainete cómico-lírico en un acto y tres cuadros, en prosa y verso, con música del maestro Antonio Reynoso”. Junto con Martiniano Leguizamón (autor de *Calandria*, obra de temática gaucha estrenada un año antes), Nicolás Granada (*¡Al campo!*, 1902), Enrique García Velloso (*Jesús Nazareno*, 1902), José González Castillo (*Entre bueyes no hay cornada*, 1908) y el “gran sainetero”, Carlos Mauricio Pacheco (*Los disfrazados*, 1906), abrieron con sus obras el camino que acabó consolidando el teatro nacional, con la presencia de figuras mayores como Gregorio de Laferrère y Florencio Sánchez.

Armando Discépolo, autor de obras canónicas del *grotesco criollo* como *Mateo*, *Babilonia*, *Stefano*, habla de fracasos (y también de solidaridades), de traiciones y burlas amargas contra *el otro* débil, de las encrucijadas de la exclusión, de la violencia de la vida compartida con ajenos sin recursos ni capital social.

En las obras de Discépolo, como en la de otros autores del *grotesco*, el gran protagonista es el nuevo lenguaje de la inmigración: el *cocoliche*, cruce entre el español y el italiano en los países de la Cuenca del Plata.

LEER CON ATENCIÓN



El término *cocoliche* es polisémico. José Podestá, director de la compañía que organizó el sistema teatral argentino, cuenta en sus *Memorias* (1930) cómo nació en 1890 el personaje que constituirá uno de los éxitos de su compañía: “—Ma quiame Franchisque Cocoliche, e songo creollo gasta lo güese de la taba e la canilla de lo caracuse, amigue, afficate la parata...”. La manera defectuosa de hablar y la pretensión disparatada de parecer criollo son los dos rasgos característicos del personaje, que sirve de contrapunto cómico al gaucho Juan Moreira. El personaje concreto, que surge en esa circunstancia particular, pasa a ser una presencia obligatoria del teatro costumbrista argentino, y de allí se proyecta como máscara en el carnaval y como tipo por su manera de vestir y actuar: “persona mal vestida o grotesca”. El nombre del personaje se expande también como denominación de la lengua del inmigrante, primero en la recreación paródica del teatro y luego en la realidad que refleja.
[...] Actualmente no sólo se aplica al español hablado defectuosamente por cualquier italiano, no necesariamente inmigrante, sino también al italiano torpe de los argentinos cuando pretenden expresarse en una lengua que no dominan. (Di Tullio, 2007: 14-15).

En el teatro de los años del Centenario, la cuestión de las didascalias largas, precisas y comentadas no es menor; muestra la característica aún artesanal de la actividad teatral, lo incipiente de su profesionalización. Frente al escritor de la obra, la figura del director de la puesta —generalmente el gran actor que lidera la compañía— es todavía débil; es el autor quien a través de las indicaciones escénicas *controla* las formas de la representación, que luego las actrices y actores preferidos por el público desplegarán en escena, con los recursos propios que les dan su fama.

Al comienzo del Acto Único de *Los disfrazados*, Pacheco, por ejemplo, escribe con pinceladas naturalistas:



La acción en Buenos Aires, una tarde de Carnaval.
Patio de un inquilinato. Puerta de calle y puertas laterales. A la derecha escalera que conduce a las habitaciones altas enfrentadas a foro y laterales por una baranda. No es el conventillo porteño sucio y complicado. Es un patio donde el autor toma sus apuntes de la vida popular sin necesidad de taparse las narices. Hay en el ambiente cierto aseo, cierta limpia alegría de los días de fiesta, que no se encuentra en las oscuras vecindades cosmopolitas. No es, pues, el conventillo propiamente. Son unos cuantos tipos que en la tarde carnavalesca mueven ante los ruidos cómicos de la calle, el respectivo cascabel interno. El todo entre paredes y con perspectivas de azoteas por encima de las cuales declina el sol. Gauchos, Cocoliches, Vecinos, etc.
(Un grupo de gauchos, en medio de la escena, rodea al cantor. Gran animación en el patio. Vecinos y curiosos se aglomeran o miran desde sus puertas. Coro general. Por intervalos se oyen los ruidos de la calle, gritos de máscaras, sonidos de cometas y cencerros. Características del día. Música.)



En el banco de textos está disponible el texto completo del artículo: Di Tullio, Ángela (2007). “El cocoliche: un objeto de estudio escurridizo”, en *Il ricordo e l'immagine. Vecchia e nuova identità italiana in Argentina*, pp. 13 - 29.

Años más tarde (1925), Armando Discépolo, al inicio de *Babilonia*, indica:



La acción en Buenos Aires. Derecha e izquierda del espectador. (Decoración: Cocina y dependencias de criados en los sótanos de una casa rica. Dos habitaciones pequeñas en la derecha en el rincón del foro, otra que hace de despensa, estrecha y baja; se ven botellas acostadas en estanterías, damajuanas, cajones, latas. Medio foro, hacia la izquierda, lo ocupa otra habitación, grande, otros cuartos. En el centro tres escalones y un rellano alfombrado llevan al piso de arriba. En el lateral izquierdo, la cocina; por su puerta cuadrada y su ventana oblonga, sin batientes, se ven los fogones y el horno de azulejos blancos y la batería relucientes. En proscenio, adherido al muro que recuadra la cocina, estrechos escalones que llevan a la calle. Hacia la derecha, dos largos bancos bordean la gran mesa forrada de hule ocupada por baldes de champagne helándose, postres calientes, fruterías cargadas, botellas de licores, etc. Otra mesa baj o la ventana. Amplia heladera en el foro. Camino de esparto o lienzo va de la cocina a la escalera. Banquillos y sillas de patas cortas. Canastas, paneras, bandejas, etc. Las 22.30. Invierno. En la cocina lavan y secan la vajilla ruidosamente. José [mucamo de comedor, gallego, 35 años] está apoyado en la puerta de foro de la izquierda, los brazos cruzados sobre el pecho, lentes negros oscureciéndole el rostro. Viste negro. Detrás de él, Lola [mucama, gallega, 30 años], sentada en la cama, se hamaca abstraída. Es fea. Isabel [mucama, madrileña, 25 años] sale de primera derecha. Es limpia, espumosa en su tualé de mucama, bella. Se sienta ante su puerta en silla baja y mirándose a un espejo de mano canturrea algo de su tierra, su cintura y sus muslos inquietos.)

“-¿Cómo hace sus éxitos?
-Busco un pedazo de vida, la vivo intensamente en mi interior, la tomo en serio y despacito, con cuidado, voy haciendo el verso. Como he vivido un poco, como he dado muchas vueltas, como conozco el ambiente canalla, tengo la pretensión de vivir más personajes. No soy de los que creen que el tango cómico sea la verdadera expresión de lo que siente el pueblo; sabemos todos que el tango es triste, como todas las músicas de nuestra tierra”. Entrevista a Celedonio Flores, Buenos Aires, 1930 (cfr. Flores, 1977).



Ya sobre el final de la década de 1920, Alberto Vaccarezza se instala en los teatros de la calle Corrientes como el autor sainetero de éxito popular arrollador: *El conventillo de la Paloma*, estrenada en 1929, alcanza las 1000 representaciones y permanece en cartel durante más de un año.

3.4.3. Las letras de tango de Celedonio Flores

En los momentos iniciales, las letras de tango coexisten con la estética modernista, la vanguardia y la poesía social.

Aunque presente como temática en otras manifestaciones de la época, estas letras hablan del *suburbio*, no desde un distanciamiento comprensivo (como la poesía de Carriego), o desde el juego verbal (como la poesía lunfarda de Carlos de la Púa), o desde el lirismo de denuncia (como los poetas de Boedo), sino desde la pertenencia, desde el hallazgo de la propia voz.

En ese marco, *letra y música* constituyen el conjunto poético *tango* que otorga a esa forma peculiar de *poesía ciudadana* su condición de *popular*. Los guapos, las chinas, la vida y los códigos del arrabal son transformados en materia estética vehiculizada hacia el gran público por la nueva figura del *cantor de tangos*.

Celedonio Flores fue uno de los mayores poetas populares de los años iniciales del *tango canción*. Admirador de la poesía simbolista francesa y de Darío y los modernistas –aunque no su seguidor–, su escritura está poblada del lenguaje cifrado y de los sentimientos del suburbio, con la presencia emblemática y marcante de la mujer, vista por el hombre a través del diálogo

interior (“Mano a mano”, “Cuando me entrés a fallar”) o el recuerdo amargo, revulsivo (“Margot”, “La mariposa”).

Flores maneja la jerga lunfarda con habilidad de porteño arrabalero –*can-yengue*-, y con ella compone imágenes poéticas audaces:



Se dio el juego de remanye,
cuando vos, pobre percanta,
gambeteabas la pobreza
en la casa de pensión”

.....
“la milonga entre magnates
con sus locas tentaciones
donde triunfan y claudican
milongueras pretensiones
se te ha entrado muy adentro
en el pobre corazón.

.....
y mañana, cuando seas
descolado mueble viejo...
 (“Mano a mano”)

Se te embronca desde lejos,
pelandrana abacanada,
que has nacido en la miseria
de un convento de arrabal,
porque hay algo que te vende,
yo no sé si es la mirada
la manera de sentarte,
de mirar, de estar parada,
o ese cuerpo acostumbrado
a las pilchas de percal.
 (“Margot”)

En “Corrientes y Esmeralda” Flores construye un fresco de la vida bohemia porteña, apuntando los mismos referentes en lo real que Martínez Cuitiño (1954) en *El café de los Inmortales*:



El Odeón se manda la Real Academia
rebotando en tangos el viejo Pigall,
y se juega el resto la doliente anemia
que espera el tranvía para el arrabal.

.....
Te glosa en poemas Carlos de la Púa
y el pobre Contursi fue tu amigo fiel...
En tu esquina criolla cualquier cacatúa
sueña con la pinta de Carlos Gardel.

El que habla en los poemas de Celedonio no es un guapo, un niño bien o un gígoló: es un hombre común que testimonia sus complacencias, nostalgias y dolores con un lenguaje adecuado a las clases populares (Flores, 1977, p. 117).

Para el crítico Osvaldo Pelletieri (1975), los aportes de Celedonio a la poesía argentina son el “lenguaje propio para expresar el dolor, la soledad y el desamparo”, y el punto de vista “desde el centro de la narración misma”, clave de la emoción y la interioridad de su producción. “A medida que se aleja de su casa, de su ‘madrecita’, de las ‘hermanitas’ y de la ‘noviecita’ –concluye Pelletieri–, el poeta gana puntos rápidamente y pronto se funde, es uno más, entre la gente que puebla el suburbio.”

A partir de la década de 1930, otras voces de gran calidad literaria ingresarán en la poesía popular ciudadana con lenguajes y apelaciones estéticas diferentes: la de Enrique Santos Discépolo, con los célebres tangos “Esta noche me emborracho”, “Cambalache”, “Uno”; la de Homero Manzi, con “El último organito”, “Malena”, “Sur”; la de Enrique Cadícamo, con “Nostalgias”, “Los mareados”, “La casita de mis viejos”, por ejemplo.

Ceñida esta poesía ciudadana del tango, durante la década de 1920, a las presentaciones en vivo de las orquestas típicas y los cantores (primero en los teatros y bailes de Buenos Aires y el interior, después también en la radio), un nuevo adelanto tecnológico de las décadas siguientes –la producción discográfica masiva– cambiará cualitativamente el impacto popular del tango, su público, y con ellos, el lugar del escritor y la escritura.

LECTURA RECOMENDADA



Estos dos libros brindan información para acercarse a la historia del tango con enfoques y arcos cronológicos diferentes:

El tango. Historia de medio siglo de Francisco García Jiménez: 1880 -1930 (Buenos Aires, Eudeba, 1964); y

El tango: arte y misterio de Horacio Ferrer (Buenos Aires, Losada, 2013).

Con otros objetivos más acotados, el [artículo académico](#) de Rubén Tizziani “E la Violeta la va, la va... La impronta italiana en el tango” estudia la estrecha relación de esa comunidad con la música popular ciudadana, partiendo del estreno en 1917 de “Mi noche triste” de Samuel Castriota y Pascual Contursi, cantado por Gardel.



Disponible en el banco de textos: Tizziani, Rubén (2007), “E la Violeta la va, la va... La impronta italiana en el tango”, en *Il ricordo e l'immagine. Vecchia e nuova identità italiana in Argentina*, op. cit., pp. 105-122.



Véase, por ejemplo: *Los misterios del Plata* de Juana Manso (Buenos Aires, Biblioteca La Tradición Argentina, Rovira, 1933); *Cocina ecléctica* de Juana Manuela Gorriti (Buenos Aires, Lajouane, 1890). <http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/miscelanea/cocina_electica/cocina_00indice.htm>; *Pablo o la vida en las Pampas* de Eduarda Mansilla de García (Buenos Aires, Confluencia, 1999); y *Entre la pluma y la aguja. Antología de las escritoras de la generación del 80* de Bonnie Frederick (Buenos Aires, Feminaria, 1993).

3.4.4. Alfonsina Storni: la voz femenina del amor trasgresor

La generación de los poetas argentinos posmodernistas (Arturo Capdevila, Baldomero Fernández Moreno, Alfonsina Storni) fue la primera en incorporar como par de pleno derecho a una mujer escritora. Aunque otras –Juana Manuela Gorriti, Juana Manso, Eduarda Mansilla– la habían precedido en esa práctica, la valoración social colocaba a su producción literaria en un lugar marginal, entre *la pluma y la aguja*.

Delmira Agustini, primero –de fuertes lazos con Darío y Buenos Aires, y amores trágicos con Manuel Ugarte– y Alfonsina Storni, después, abrieron el camino de la poesía amorosa de la mujer *demandante* –y como tal trasgresora–, al mismo tiempo sometida y rebelada ante la pasión.

En el linaje de la célebre redondilla “Hombres necios...” de Sor Juana Inés de la Cruz, el poema “Tú me quieres blanca” de Alfonsina Storni (publicado en 1919) instituye en la literatura argentina el discurso femenino de *la ofensa y la reivindicación*:



Tú me quieres alba.
Me quieres de espumas,
Me quieres de nácar,
Que sea azucena
Sobre todas, casta.
De perfume tenue.
Corola cerrada.

Ni un rayo de luna
Filtrado me haya.
Ni una margarita
Se diga mi hermana.
Tú me quieres nívea,
Tú me quieres blanca
Tú me quieres alba.
Tú que hubiste todas
Las copas a mano,
De frutos y mieles
Los labios morados.
Tú que en el banquete
Cubierto de pámpanos
Dejaste las carnes
Festejando a Baco.
Tú que en los jardines
Negros del Engaño
Vestido de rojo
Corriste al Estrago
Tú que el esqueleto
Conservas intacto
No sé todavía
Por cuáles milagros,
Me pretendes blanca
(Dios te lo perdone),
Me pretendes alba!

Huye hacia los bosques;
Vete a la montaña;
Límpiate la boca;
Vive en las cabañas;
Toca con las manos
La tierra mojada;
Alimenta el cuerpo
Con raíz amarga;
Bebe de las rocas;
Duerme sobre escarcha;
Renueva tejidos
Con salitre y agua;
Habla con los pájaros
Y lévate al alba.
Y cuando las carnes
Te sean tornadas,

Y cuando hayas puesto
En ellas el alma
Que por las alcobas
Se quedó enredada,
Entonces, buen hombre,
Preténdeme blanca,
Preténdeme nívea,
Preténdeme casta.

De *El dulce daño*

El discurso de la pasión en los nuevos géneros populares

Este mismo discurso femenino de la ofensa y la reivindicación con que se construye el poema de Alfonsina ha sido reformulado en diversas modalidades de difusión de los géneros populares: la música, el cine, la radio, la televisión, la red y otros dispositivos tecnológicos.

Visto desde la actualidad, ese discurso ha habilitado nuevas lecturas que lo resignifican o reformulan en *modo paródico*: por ejemplo, las películas nacionales de “teléfono blanco” de la década de 1940 o las letras cantadas por diosas del bolero como Toña La Negra o Elvira Ríos revisitadas con esa perspectiva; o las numerosas producciones recientes deliberadamente montadas sobre un discurso paródico de los desbordamientos del amor y la pasión: la vida atravesada de las “Chicas Almodóvar”; las historias desopilantes de la brasileña Clara Falcó y el grupo de “Porta dos fundos” realizadas para internet (www.youtube.com/user/portadosfundos); el cortometraje *Ni una sola palabra de amor* de “El Niño Rodríguez” que circuló en la red desde 2011 (<http://www.youtube.com/watch?v=sNkzk95uAP0>), etcétera.

Si le interesa seguir con el tema, imagine un conflicto amoroso y trate de escribir una escena con el registro que más le convenga (cómico, trágico, dramático, melodramático, grotesco, distanciado, neutro), incorporando textos literarios (poemas, letras de canciones, textos de guiones, etc.) en los que circule el discurso de la pasión.

Para la literatura de los géneros populares puede consultar, por ejemplo: Mazziotti, Nora (comp.) (1993), *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*; y Sinay, Sergio (1995), *Inolvidable. El libro del bolero y del amor*.

3.5. Nacionalistas y extranjerizantes en la disputa por la expresión: tradición e innovación, nativismo e imaginación urbana

La disputa por la *expresión genuina* que tiñe la literatura de las primeras décadas del siglo XX, hay que situarla entre una línea de literatura *nativista*, que se ve como continuadora de Ascasubi y Hernández en tanto asimilación de lo nacional y lo telúrico; y otra que reivindica la libertad cosmopolita del arte y de la literatura en tanto *acto de lenguaje*.

Esta controversia involucra otras cuestiones –la función del arte, el papel de la literatura, la singularidad nacional– que se expresan en dos posiciones extremas frente a la producción de escritura: *la poética de la innovación* y *la poética de la tradición*. En simplificaciones características de las épocas de combate –nada es tan simple ni tan lineal–, los defensores de la poética de la tradición serán considerados *nacionalistas* del interior rural y los de la poética de la innovación, *extranjerizantes* de la gran ciudad.

Así describe Williams Álzaga la situación del 900 desde la parte nativa que se reconoce en el progreso rural roquista, inmigratorio y agroexportador:



Hechos fundamentales habían mudado, en los últimos años, la fisonomía de nuestra campaña: con la conquista del desierto terminó de una vez por todas el peligro constante del indio; los ferrocarriles, extendiendo sus líneas, propagaron la agricultura y favorecieron la colonización extranjera; delimitáronse y subdividiéronse, merced a los alambrados, las propiedades; se refinaron las haciendas; montes en cuadro de sauces, paraísos y álamos sombrearon los alrededores de las casas de estancia; la civilización fue en suma cundiendo en la dilatada planicie y la existencia tornóse más sedentaria y llevadera. Éste había de ser, pues, el medio en que desenvolveríanse las novelas de Güiraldes, Lynch, [el uruguayo] Acevedo Díaz, Larreta. (Enrique Williams Álzaga, “Prólogo”, en José Sixto Álvarez, *Un viaje al país de los matreros*, 1956, p. XIII-XIV).

En esta línea nativista está también la literatura de temática regional que – como es notorio por la ausencia completa de mención en el texto de Williams– no había adquirido aún peso propio en la literatura argentina, construida sobre la pauta lingüística y cultural del puerto y de la pampa húmeda.

Fuera de esta línea quedan algunos *escritores añorantes* de esa patria rural extinguida por “la civilización que fue cundiendo en la dilatada planicie”: entre ellos se destaca Rafael Obligado –sobreviviente de la segunda generación romántica–, que hizo de su poesía un verdadero *tropo* del paraíso perdido.

Por su parte, los partidarios a ultranza de la *innovación* (como poética y como política cultural) se colocan además en el centro de otro debate: la tensión entre innovación formal y compromiso social. Básicamente atraídos por el culto de la metáfora, producen sobre todo poesía (de ruptura, como Girondo; de lirismo intelectual, como el primer Borges), guiados por una concepción lúdica de la literatura (*extranjerizante*, para sus detractores).

Otra literatura urbana, tributaria del realismo europeo y de los maestros rusos (Dostoievski, Tolstoi, Turgeniev), transita por otros andariveles: si para estos escritores del *nuevo realismo* (Arlt, por ejemplo, y el grupo Boedo) existe una tensión por la búsqueda de una expresión *genuina*, la interlocución de la disputa se da con los jóvenes ultraístas argentinos, no con el nativismo, y mucho menos con el discurso aristocrático y patricio de la tradición perdida.

3.5.1. El tropo de la patria rural y el paraíso perdido

Como ya se ha dicho, en la entrada al siglo XX persiste en la poesía una veta romántica de corte intimista que canta las virtudes de la tradición y la cultura criollas, acorraladas por las aperturas hacia el mundo moderno y las nuevas formas bullangueras de la ciudad mercantilista y fenicia de la inmigración.

Rafael Obligado, autor del poema gauchesco *Santos Vega* y de *Leyendas argentinas*, desarrolló en su obra una veta nostálgica y conservadora no solo de los valores y costumbres de la sociedad patricia, sino también de los estilos literarios que se iban transformando con el proceso de modernización. Su poema “Protesta” es ejemplar:

“ La pampa de mis cantos ya no existe,
Con el salvaje se extinguió el desierto;
La majestad de esa llanura triste
Bajo el cuchillo del arado ha muerto.
.....
Porque llamáis al derribar, progreso,
Progreso al golpe de esa garra fría,
Por cuanto muere y cuanto amé, por eso,
Os echo a todos la protesta mía.

¡Salud!... La Patria, de un glorioso abismo
Surge, y pide a sus bardos nuevo canto...
Pero yo, en lo más hondo de mí mismo,
Siento la honrada ingenuidad del llanto.

Contrariamente a sus pares de clase y de generación, Obligado nunca salió de la Argentina, vivió siempre en Buenos Aires y, fuera de la campaña bonaerense, viajó solo una vez al interior del país. Dedicado a establecer un programa literario nacional, en 1892 escribió al escritor riojano Joaquín V. González, autor de *Mis montañas* y ferviente defensor también de los valores tradicionales de la patria rural:

“ Repito que en las letras nacionales *Mis montañas* es la musa bienvenida como portadora de elementos nuevos para un arte naciente y ya raquítico, no por falta de savia juvenil (que nuestra pampa bastaría para dársela vigorosa) sino por la maldita debilidad de la imitación europea, de que no nos curaremos mientras el espíritu no arda en la llama fecunda del patriotismo (véase *Los últimos románticos*, Capítulo 23, Buenos Aires, 1967, p. 545).

Rafael Obligado murió en 1918; esta corriente exacerbada del nacionalismo que él encarnó, aunque sin intervenir en la producción literaria con grandes obras, continuó vigente en la voz de algunos escritores que siguieron encontrando la singularidad argentina, en la patria rural.

“Argentino hasta la muerte, he nacido en Buenos Aires”

El poema “Trova” de Carlos Guido y Spano constituye una suerte de repertorio de las calidades, principios y tradiciones sobre los que se asienta la verdadera Buenos Aires (que es la provincia y la ciudad). Es también un homenaje intertextual a la gauchesca, y un diálogo seguro y altisonante del poeta con las circunstancias del momento:

“ He nacido en Buenos Aires.
¡Qué me importan los desaires
con que me trate la suerte!
Argentino hasta la muerte
He nacido en Buenos Aires.
.....
Fanal de amor encendido,
Borda el cielo tu vestido

De rosas y rayos de oro:
Eres del mundo tesoro
Fanal de amor encendido.

¿Quién al verte no te admira
Y al dejarte no suspira
Por retornar a tus playas?
Deidad de las fiestas Mayas
¿Quién al verte no te admira?

De tus glorias que otros canten,
Y a las nubes te levanten
Entre palmas y trofeos.
Yo no asisto a esos torneos.
De tus glorias que otros canten.

Tu esplendor diré tan solo,
Si no del ya viejo Apolo
Con la lira acorde y fina,
En mi guitarra argentina
Tu esplendor diré tan solo.

Voluptuosa te perfumas
De junquillos y arirumas;
Cuando te adomas y encintas,
En las auras de tus quintas
Voluptuosas te perfumas.

Goza del Plata el arrullo
Llena de garbo y orgullo,
Criolla sin par, blasonante
De tu destino brillante,
Goza del Plata al arrullo.

.....
¡Cuántos medran a tu sombra!
Tu campiña es verde alfombra,
Tus astros vivos topacios;
Habitando tus palacios
¡Cuántos medran a tu sombra!"
.....

3.5.2. Arlt o el nuevo realismo de la imaginación urbana

LECTURA OBLIGATORIA



ARLT, R. (1958) [1926]. *El juguete rabioso*, Editorial Losada, Col. "Biblioteca contemporánea", Buenos Aires. (Las citas en el texto son de esta edición).

PEZZONI, E. (1984). "Memoria, actuación y habla en un texto de Roberto Arlt", en: Schwartz, L. y Lerner, I. (eds.), *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Castalia, Madrid, pp. 513-524.

Arlt publica su primera novela, *El juguete rabioso*, en 1926. Se trata de una obra de estructura episódica, organizada en cuatro capítulos (“Los ladrones”, “Los trabajos y los días”, “El juguete rabioso” y “Judas Iscariote”) con fuerte unidad interna y débil relación entre ellos, cuya integración en el conjunto mayor se realiza a través de la figura de Silvio, protagonista de los episodios y voz del relato de su desastrosa vida juvenil.

Vista desde esta perspectiva, *El juguete rabioso* se constituye como una suerte de *contra-Juvenilia*, refractada en un espejo deformado y caricatural. En las primeras páginas de la novela es posible encontrar referencias paródicas a la escritura de Cané y a sus condiciones de pertenencia social: los distinguidos pupilos del Colegio Nacional que salen subrepticamente a comer frutas en las quintas cercanas son aquí muchachones de la picaresca porteña más cercanos a *El Buscón* de Quevedo que a la *prosa ligera* del 80:



Admirados lo examinaron [al cañón fabricado por Silvio] los muchachos de la vecindad, y ello les evidenció mi superioridad intelectual, que desde entonces prevaleció en las expediciones organizadas para ir a robar fruta o descubrir tesoros enterrados en los despoblados que estaban más allá del arroyo Maldonado en la parroquia de San José de Flores (ARLT, 1958, p. 12).

El recorrido de la novela se plantea como una evocación irónica de *memorias juveniles* de la clase media baja urbana –de límites frágiles con la miseria y la marginalidad–, a través de un relato a cargo de un *yo ficcional* con máscara autobiográfica (“Pero como los dioses son arteros de corazón, no me sorprende al escribir mis memorias enterarme que ...”, dice Silvio en “Los ladrones”).

Silvio y sus circunstancias

La escritura de *El juguete rabioso* encierra en su interior las tensiones en la cultura, en la política, en las costumbres, en las apetencias sociales de los nuevos actores de la época (los hijos de inmigrantes) que tienen o buscan su lugar en la gran ciudad. La visión de ese *real* es novedosa en la literatura argentina:

- Las alusiones incidentales a la política (los *acomodos* precarios, los custodios apaches del Presidente, el peligro anarquista, etc.) provienen de los nuevos protagonistas cívicos del voto popular, carentes de toda información y poder.
- La radio es citada como autoridad (los reportajes de Soiza Reilly)
- Los inventos tienen un imaginario de modernización técnica ilimitada (el cañón de Silvio, la revista “Electromecánica”, la admiración por los ingenieros y los físicos, la balística).
- La milicia es vista como una posibilidad de encontrar trabajo e inserción social (la Escuela de Aviación Militar, la figura del capitán Márquez).
- Los prejuicios populares sobre los minusválidos y la deformidad, las nacionalidades y las confesiones religiosas son enunciados por la propia clase que mayormente los sufre (la renguera, el desprecio entre inmigrantes, el antisemitismo, etc.).
- La estética edilicia y el modo de vida miserable reflejan un submundo ciudadano sin solidaridades.

Las lecturas de Silvio (tanto Arlt como sus personajes leen traducciones) constituyen un muestrario de la literatura de consumo popular en la época: los folletines de Ponson du Terrail, los compendios y ediciones abreviadas de las grandes obras del pensamiento universal, las revistas de divulgación técnica. En este último caso, no se trata de mera curiosidad: son también instrumentos de aprendizaje didáctico para mejorar en la vida aprendiendo un oficio o perfeccionando el que ya se tiene.

Traducir o leer traducciones: la tensión lengua madre / lengua extranjera en la “nueva cultura”

“Para plantearlo de manera explícita: los intelectuales y los escritores descubren [...] que hay dos tipos de lenguas extranjeras, o que la misma lengua extranjera tiene dos tipos de realizaciones socioculturales bien diferentes: están, por una parte, las lenguas extranjeras escritas y leídas por letrados; por la otra, las lenguas extranjeras escritas y leídas por la masa inmigratoria (las lenguas de los carteles, de los anuncios comerciales, de los periódicos de inmigrantes, de los volantes políticos). Y también están las lenguas extranjeras que hablan los letrados en una exasperación de la cultura bilingüe por parte de quienes tienen un español ‘bien adquirido’; y las lenguas habladas por los inmigrantes, cuyo español es precario, bárbaro, deformado por acentos exóticos. Las lenguas extranjeras de la inmigración se confrontaban con ‘otras’ lenguas extranjeras, que la elite consideraba legítimas por su origen, y que, en consecuencia, no perturbarían la constitución de una escritura argentina. [...]”

En 1931, en el famoso prólogo a *Los Lanzallamas*, Arlt habla de la exclusión padecida por quienes no poseen las lenguas extranjeras prestigiosas: justamente, los hijos de extranjeros, los descendientes de la inmigración [...]. Condenado a leer traducciones, herido por la desposesión simbólica y crispado por las diferencias sociales, Arlt observa el campo intelectual desde la problemática de quien sólo puede escribir una lengua. Así, este conflicto de los años veinte se juega en los términos de traducir o leer traducciones. Para sintetizarlo: tanto Arlt como Victoria Ocampo están destinados a una relación con la escritura mediada por la traducción y la lengua extranjera. En el caso de Arlt se trata del español de las traducciones; en el de Victoria Ocampo, del francés de las institutrices y los viajes”. (Beatriz Sarlo, “Oralidad y lenguas extranjeras. El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX”, en: *Orbis Tertius*, Año I, N° 1, UNLP, 1996, pp. 170, 175-76).

Silvio, narrador de esta travesía por la picaresca del submundo ciudadano, vive fascinado por los inventos, por las aventuras rocambolescas, por la riqueza rápida (“No recuerdo por medio de qué sutilezas y sinrazones llegamos a convencernos de que robar era acción meritoria y bella”, p. 16).

Como subtexto, *El juguete rabioso* dice, especialmente, de las apetencias del hombre medio porteño de la década de 1920, que aspira a “ser alguien” (son palabras de Silvio), en un país regido por un *discurso de la abundancia y la posibilidad* que condena la miseria y enfrenta a pobres contra pobres en una lucha despiadada por ascender y tener:



“¿Saldría yo alguna vez de mi ínfima condición social, podría convertirme algún día en un señor, dejar de ser el muchacho que se ofrece para cualquier trabajo? [...]. Me tembló el alma. ¿Qué hacer, qué podría hacer para triunfar, para tener dinero, mucho dinero?” (p. 90).

El universo narrativo de *El juguete rabioso* es un espacio entre hombres: las mujeres (las madres, las hermanas, las vecinas, las sirvientas, las novias y amantes) aparecen como un complemento de la situación, un apéndice argumental, un tipo pintoresco, una *aguafuerte* caricatural. El único sentimiento amoroso en el que se avanza con cierta profundidad es el de un homosexual, patético compañero circunstancial de Silvio en la pieza de la pensión amueblada.

PARA REFLEXIONAR



Amores de oficina

En *Cuentos de la oficina*, Roberto Mariani, del grupo Boedo, se ocupó del mundo de la clase media *empleada* (el dependiente administrativo, bancario, comercial), de su vida simple, monótona, de sus sentimientos frenados, a veces ocultos, solapadamente tumultuosos en la frustración.

El mismo mundo de *La tregua* del uruguayo Mario Benedetti (o de *Tercer cuerpo*, la obra de teatro de Claudio Tolcachir representada en Buenos Aires en la década de 2010).

¿Qué emociones/sentimientos/pasiones de la vida privada circulan por la escritura de *Cuentos de oficina* y de *La tregua*? ¿Cómo se resuelven en la novela de Benedetti y en los cuentos de Mariani (en “Santana”, por ejemplo)? ¿Qué lugar tiene la mujer en estos casos?



En la red encontrará imágenes y reseñas de la representación de *Tercer cuerpo* de Tolcachir. Por ejemplo:

<<http://www.artecriticas.com.ar/detalle.php?id=160&c=4>>

<<http://www.asalallenaonline.com.ar/teatro/113-resenas/601-tercer-cuerpo.html>>



“Roberto Mariani fue el poeta que tiró la cobertura que ocultaba la miseria de la clase media, con su mal metafísico, con su analfabetismo ilustrado. Ese proletariado de cuello almidonado y de manos sin durezas es el que puebla las páginas de sus libros, escritos en el estilo adecuado a la finalidad que perseguía su obra de ficción” (Mariani, 1965, Prólogo de Leónidas Barletta, p. 7).



Explore MDM.

Los recursos del nuevo realismo

Lo que Silvio dice de la actitud que el capitán Márquez tiene con él, extrapolado, podría definir las relaciones de la novela con lo real y el punto de vista del escritor:



“Interiorizado de mi vocación, el capitán Márquez acostumbraba escucharme, y en tanto yo hablaba esquematizando en la pizarra, él, tras los espejuelos de sus lentes, me miraba sonriendo con una sonrisa de curiosidad, de burla y de indulgencia” (p. 91).

El léxico de *El juguete rabioso* se nutre también de lecturas en traducciones poco cuidadas. Los distintos registros del habla ciudadana que atraviesan la novela evidencian una conciencia lingüística que separa con claridad la lengua

culta del narrador (también de Márquez y de Vitri) de la lengua coloquial/popular de los otros personajes.

Los retratos son excepcionales: escuetos, con rasgos que definen al personaje en sus vicios y virtudes singulares, y el recurso a una adjetivación precisa e irradiante (a veces inusitada como la de algunos de sus contemporáneos del grupo Florida, Macedonio Fernández, Girondo, Borges):



[El Pibe] No tenía diez años de edad, y menos de cuatro pies de estatura, pero en su rostro romboidal como el de un mogol, la miseria y toda la experiencia de la vagancia habían lapidado arrugas indelebles (p. 131).

[Izubeta] Era alto y enjuto. Sobre la abombada frente, manchada de pecas, los lustrosos cabellos negros se ondulaban señorilmente. Tenía ojos color de tabaco, ligeramente oblicuos, y vestía traje marrón adaptado a su figura por manos poco hábiles en labores sastreriles” (pp. 11-12).

[El zapatero andaluz] Era cargado de espaldas, carisumido y barbudo, y por añadidura algo cojo, una cojera extraña, el pie redondo como el casco de una mula con el talón vuelto hacia fuera (p. 7).

En ese mundo de miserabilidades donde la generosidad afectiva no abunda, el ingeniero Vitri y el capitán Márquez son los únicos personajes que se salvan: son honestos, buenas personas, humanamente contradictorios, respetuosos del otro desde una posición de relativo poder.

El ingeniero Arsenio Vitri es “joven a pesar de su cabello blanco. Había en su rostro una expresión de fatiga y melancolía. El ceño era profundo, las ojeras hondas...”. Tiene una gran biblioteca en la que Silvio alcanza a leer el título “Legislación del Agua”, trabaja en su casa sobre planos en un gran escritorio.

En un final abierto, el *ingeniero* (el que tiene *ingenium*, el que inventa, el que sabe, el que es lo que a Silvio le gustaría ser) es el único que le promete un trabajo técnico y además lo valoriza:



Yo lo ayudaré y le conseguiré un puesto en Comodoro; pero ahora váyase porque tengo que trabajar. Le escribiré pronto... ¡Ah!, y no pierda su alegría; su alegría es muy linda... Y su mano estrechó fuertemente la mía. Tropecé con una silla ... y salí. (p. 152).

Arlt comienza a escribir *El juguete rabioso* en 1919: su primera intención fue llamar a esta novela *La vida puerca*, pero, por sugerencia de su amigo Ricardo Güiraldes, al publicarla en 1926 le cambia el título.

Con su novela *Los siete locos*, publicada en 1929, Arlt obtiene el tercer puesto del Premio Municipal de Literatura; dos años después aparece *Los Lanzallamas* y en 1933 *El jorobadito*.

En 1928, en el nuevo diario *El Mundo*, Arlt había iniciado sus *Aguafuertes porteñas*. Como producto de sus viajes al Brasil y a España enviado por el diario, en 1929 escribe una serie de aguafuertes brasileñas, y en 1935, las *Aguafuertes españolas*.

El Mundo –propiedad de la poderosa empresa Haynes, editora de *El Hogar* y propietaria de *Radio El Mundo* entre otros medios– fue el primer *tabloide* de



En la segunda edición de *El juguete rabioso*, Arlt escribe: “el autor no sabía entonces cuál iba a ser su camino efectivo en la vida. Si sería comerciante, peón, empleado de alguna empresa comercial o escritor. Sobre todas las cosas deseaba ser escritor.”

“¡Ah periodismo!... Sin embargo, dígame lo que se diga, es lindo. Sobre todo, si se tiene un director indulgente, que lo presenta a las visitas con estas elocuentes palabras: -El atorrante de Arlt. Gran escritor.” (Roberto Arlt, en *El Mundo*, “Una excusa: el hombre del trombón”).



En el *banco de textos* encontrará cuatro de esas *aguafuertes cariocas* de Roberto Arlt, escritas entre abril y mayo de 1930: “Algo sobre urbanidad popular” “Y la vida nocturna ¿dónde está?”, “Ciudad que trabaja y que se aburre” y “La belleza de Río de Janeiro”.

la Argentina, y bajo la dirección de Carlos Muzio Sáenz Peña logró una popularidad duradera con tiradas de gran porte.

Si bien a lo largo de 1930 las notas que Arlt escribe sobre Río de Janeiro (entonces capital del Brasil) aparecieron en el diario, nunca se publicaron como libro. En años recientes, el investigador brasileño Gustavo Pacheco logró recoger cuarenta de esas crónicas de viaje y las publicó con un Prólogo crítico en *Aguafuertes cariocas* (Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2013).

La escritura de Arlt introduce en la literatura argentina un *nuevo realismo* que reescribe la modalidad desde otra perspectiva. Si bien su registro es el distanciamiento irónico, y la crítica amarga y despiadada se concentra en los bajos fondos, el involucramiento de Arlt con sus personajes, la conmiseración que permea su escritura, el manejo de un nuevo lenguaje ciudadano y de un punto de vista que da cuenta de los márgenes de la nueva sociedad, lo separan de la denuncia objetiva, científica, exterior, del realismo y el naturalismo convencional.

Arlt por Arlt

La lengua (“El idioma de los argentinos”, *El Mundo*)



Este fenómeno nos demuestra hasta la saciedad lo absurdo que es pretender encajar en una gramática canónica, las ideas siempre cambiantes y nuevas de los pueblos. Cuando un malandrín que le va a dar una puntada en el pecho a un consocio le dice: “te voy a dar un puntazo en la persiana”, es mucho más elocuente que si dijera: “voy a ubicar mi daga en su esternón”. Cuando un maleante exclama, al ver entrar a una pandilla de pesquisas: “¡Los relojé de abanico!”, es mucho más gráfico que si dijera: “al socaire examiné los corchetes”.

Reflexiones metaescriturarias: *Los siete locos* (*El Mundo*)



En sí la novela ofrece tres aspectos. Uno psicológico, otro policial y otro de fantasía. La organización de la sociedad secreta, aunque parezca un absurdo, no lo es. Hace quince días telegramas publicados en distintos diarios dieron la noticia de la detención en Estados Unidos de los miembros de una sociedad secreta que se llamaba “La orden del gran sello”. Los propósitos de los sujetos afiliados a esa sociedad eran idénticos a los que se atribuyen a los personajes de mi novela. Es decir, que no he dicho nada más que reproducir un estado de anarquismo latente en el seno de todo desorientado o locoide.

Estos demonios no son ni locos ni cuerdos. Se mueven como fantasmas en un mundo de tinieblas y problemas morales y crueles. Si fueran menos cobardes se suicidarían; si tuvieran un poco más de carácter, serán santos. En verdad, buscan la luz. Pero la buscan completamente sumergidos en el barro.

Prólogo a *Los lanzallamas*



El futuro es nuestro por prepotencia de trabajo. Creamos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un “cross” a la mandíbula. Sí, un libro tras otro, y “que los eunucos bufen”.

El porvenir es triunfalmente nuestro.

(Véase el folleto de presentación de la muestra *Arlt en dos: Locópolis / Cross a la mandíbula*, Museo de la Lengua, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, abril -septiembre 2013).

LECTURA RECOMENDADA



Si le interesa avanzar en el estudio de la obra de Arlt, entre la extensísima y variada bibliografía crítica, estos trabajos ofrecen un recorte significativo:

MASOTTA, O. (1965), *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Jorge Álvarez Editor, Buenos Aires.

SARLO, B. (1992), *La imaginación técnica*, Nueva Frontera, Buenos Aires.

PRIETO, A. (1987), "Prólogo", en Arlt, R., *Los siete locos. Los lanzallamas*, Biblioteca Ayacucho N° 27, Caracas.

SAÍTA, S. (2000), *El escritor en el bosque de ladrillos*, Sudamericana, Buenos Aires.



4. Trabajando con los textos

Producción sobre *El juguete rabioso*

- a. Resuma el argumento de los cuatro capítulos.
- b. Realice una lectura crítica de "El juguete rabioso" y de "Judas Iscariote" (idea central, temas, personajes, puntos de vista del relato, formas narrativas, intertextos, niveles de lengua, circunstancias de la época, subtextos).
- c. Con esos elementos de análisis crítico y sus propias impresiones sobre ambos capítulos, produzca una monografía sobre uno de estos temas:
 - "La vida como *ingenium*: inventar literatura, inventar inventos"
 - "El relato de Judas".

3.6. Hacia una nueva literatura: vanguardia poética y compromiso social

En la década de 1920, en un mundo que incorporaba como rasgo distintivo nuevas e imbricadas relaciones entre la cultura y la tecnología, varias polarizaciones atravesaban el panorama sociocultural argentino y su literatura, nunca de manera unívoca o lineal, a pesar de los encuadramientos y adhesiones más evidentes de sus protagonistas:

- nacional/internacional;
- tradición/ruptura;
- casticismo/innovación;
- compromiso social/ vanguardia poética.

Todo esto teñido por las complejidades de la situación nacional e internacional (la primera posguerra, el socialismo, el fascismo) y los avances tecnológicos constantes y arrolladores (el teléfono, el automóvil, el aeroplano, el fonógrafo, la radio, el cine) que, trasladados a la literatura y el arte, habían puesto en crisis los modos de *representación de la realidad*.

Simplificando y a grandes rasgos, los escritores argentinos de la época que creían en una práctica literaria ligada al *compromiso social* (Grupo Boedo) eran internacionalistas y modernos en sus concepciones políticas (socialistas), nacionalistas en el lenguaje y *tradicionales* en los modos de representación.

Los escritores que se enrolaban en la *vanguardia poética* (Grupo Florida) eran internacionalistas en la cultura –en la política eran nacionales: radicales yrigoyenistas, conservadores o desinteresados–, innovadores en el lenguaje y en las técnicas poéticas, modernos en las temáticas y *rupturistas* en los modos de representación.



Un ejemplo extremo de esta vocación innovadora es el polifacético Xul Solar (gran amigo y admirado de Borges), creador de la “panlengua” y el “neocriollo” además de viajero místico a través de los hexagramas del *I Ching* (*Los San Signos, Xul Solar y el 'I Ching'*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2103).



En la red puede leer el artículo de María Negroni “Xul Solar: viajero prodigioso” (*ADN Cultura*, 5 de abril 2013, pp. 9-11):

<<http://www.lanacion.com.ar/1569243-xul-solar-el-viajero-prodigioso>>

3.6.1. De la polémica Boedo/Florida a un idioma de los argentinos

LECTURA OBLIGATORIA



BORGES, J. L. (1928), *El idioma de los argentinos*, M. Gleizer Editor, Col. Índice, Buenos Aires. (Las citas en el texto son de esta edición).

ARNOUX, E.; BEIN, R. (1997), “Posiciones de Jorge Luis Borges acerca del idioma nacional”, en: *Borges* (homenaje), Biblioteca del Congreso de la Nación, Buenos Aires.

Revistas como *La Biblioteca* –dirigida por Paul Groussac, árbitro indiscutido de la literatura y la crítica argentina hasta el Centenario– y la popular *Caras y Caretas*, a la que pronto se sumará *El Hogar argentino* (transformada más tarde en la muy difundida *El Hogar*), constituían los modelos dominantes en el periodismo cultural de los primeros años del siglo XX.

Con la irrupción de una nueva generación, aparece también otro tipo de revistas literarias que, a pesar de lo acotado de su duración y de sus tiradas, instalan en la sociedad la novedad de postularse como *órganos de difusión* y de *combate* de sus ideas estéticas y de nuevas reflexiones en el campo cultural.

Los *poetas sociales* se nuclean en la revista *Los Pensadores* y luego en *Claridad*, y desde allí difunden la obra literaria de los integrantes del grupo Boedo y de escritores y pensadores del socialismo internacional.

También en la línea de la difusión y el combate –aunque de signo estético opuesto–, los *vanguardistas* fundan sus revistas: Borges y González Lanuza, la efímera *Prisma* en 1921; Evar Méndez y Gironde, *Martín Fierro* en 1924; Macedonio Fernández y Borges, *Proa* (en 1922 y en 1925).

Proa y *Martín Fierro* provienen del ultraísmo español, difunden la estética de los nuevos autores europeos, mantienen contactos artísticos y culturales con Madrid y París, y polemizan con ironía y virulencia en varios frentes: con Lugones, con los escritores de Boedo, con la intelectualidad española a través de *La Gaceta Literaria* de Madrid (Schwartz, 1983, especialmente “Vanguardas em confronto: manifiestos e revistas”, p. 49 y siguientes).



En su ensayo “Las alarmas del Dr. Américo Castro” (*Otras inquietudes*, 1952), Borges seguía polemizando con los españoles sobre la cuestión del idioma. Si le interesa el tema, puede leer además el artículo “La batalla por el uso democrático del idioma en ‘Las alarmas del Dr. Américo Castro’ de Jorge Luis Borges” (Pagliai, 1992), disponible en el *banco de textos*.

La complejidad de los debates de la época, las variadas temáticas y sus alcances, los cruces ideológicos que atraviesan las alianzas, no siempre convocan a los mismos amigos y enemigos.

La polémica con Lugones

El peso principal de esta polémica con Lugones sobre la rima lo lleva Leopoldo Marechal. En “Retrueque a Leopoldo Lugones” (*Martín Fierro*, diciembre de 1925), su ataque es descalificador, iconoclasta: “la rima y el metro son recursos bárbaros que ya no interesan ni como deporte”, dice contra el maestro y el modernismo.

Borges adhiere e interviene; años más tarde, sin embargo, apagados los enfrentamientos juveniles a todo o nada, reivindicará a Lugones como el precursor de la vanguardia argentina con su *Lunario sentimental*.

Hasta aquí, se trata de cuestiones estéticas, de rupturas generacionales, de enfrentamientos entre nuevas y viejas formas literarias. Las dos polémicas siguientes tienen otro cariz.

La polémica Boedo/Florida

Aunque también en el marco del debate estético (¿la innovación literaria por qué/para qué/para quién?), la polémica Boedo/Florida, apunta a otras cuestiones de mayor trascendencia:

- a) a la función de la literatura (¿acto de compromiso social o acto de creación autónomo, incondicionado?);
- b) al lenguaje (¿formas cultas o formas coloquiales?, ¿instrumento de concientización revolucionaria o espacio de libertad creativa y objeto de experimentación?);
- c) a la representación (¿mímesis de la realidad significada o autonomía de los signos en relación con los referentes?);
- d) a los destinatarios de la escritura (¿la clase baja y la militancia o cualquier lector culto capaz del goce estético?);
- e) a las formas literarias (¿sujeción a los géneros convencionales o subversión de los géneros? ¿trabajo con los géneros serios o con los cómico-serios como la sátira y la parodia?).

De las respuestas y de la visión del mundo que se tenga, surgirá otra distinción: entre la solemnidad y la irreverencia; y, sobre todo, habrá quedado planteado otro problema de importancia crucial para la literatura: qué significa ser un escritor *revolucionario*.

La polémica Martín Fierro/La Gaceta Literaria

En 1927, desde España, bajo el título “El meridiano intelectual de Hispanoamérica”, *La Gaceta Literaria* lanza una aseveración provocadora: es en Madrid donde se producen las ideas de América Latina.

Todos los antiguos polemizadores –incluido el grupo Boedo– se encolumnan detrás de *Martín Fierro* que responde al artículo sin piedad, reafirmando la argentinidad frente a lo que todos entienden como un avance intolerable de una hispanidad obsoleta y decaída.

Borges, iniciando una argumentación que desarrollará ampliamente en ensayos posteriores, dice (Arnoux, 1997; Pagliai, 1992):



Madrid no nos entiende. Una ciudad cuyas orquestas no pueden ensayar un tango sin desarmarlo; una ciudad cuyos estómagos no pueden asumir una *caçaça* brasileña sin enfermarse; [...] una ciudad cuyos actores no diferencian un mexicano de un oriental; una ciudad cuya única invención es el galicismo –o por lo menos en ningún otro lugar hablan tanto de él; [...] ¿cómo van a entendernos? ¿Cómo pueden saber de la terrible esperanza que los americanos vivimos? (*Martín Fierro*, N° 42, junio-julio 1927).

Las andanadas antiespañolas contra “El meridiano intelectual” siguen: González Lanuza alerta sobre la reimplantación del virreinato; Roberto Ortelli escribe un texto coloquial desopilante en un lunfardo desafortunado e irónico, al que firma Ortelli y Gasset:



¡Minga de fratelanza entre la Javie Patria y la Villa Ortúzar! [...] Que se den una panzada de cultura esos rafañosos, antes de sacudirnos la persiana. [...] Aquí le patiamo el nido a la hispanidá y le escupimo el asao a la donosura y le arruinamo la fachada a los garbanzelis.

Se tenemo efe. Una cosa es correr un toro en Calayatud y otra es afanar gallinas en Tronadaor e intervenir un pesao en Nueva Chicago o cuerpiar la yuta en Grito de Asencio o hacer un acomodo de prepo con la grela más relinchada de Giribone. [...]

Espiracusen con plumero y todo, antes de que los faje. Che meridiano: hacete a un lao que voy a escupir.

Ortelli y Gasset

Las relaciones con España en términos de lenguaje y de cultura venían tensándose desde bastante tiempo antes. La disputa por la expresión en la construcción de una literatura argentina había enfrentado –en campos de alianzas con cruces ideológicos a veces peculiares– a los partidarios del *casticismo* y la *tradición hispánica* con los partidarios de la *innovación* y la búsqueda de la *propia voz*.

El idioma de los argentinos o la escritura de la oralidad

Oliverio Girondo, entre otros, ya había hablado en “Carta abierta” (1922) del “cansancio de repetir los gestos de los que hace quince siglos están sobre la tierra”.

En 1927 –el mismo año de la “polémica del meridiano”– Borges decide tallar fuerte en la cuestión y pronuncia la conferencia “El idioma de los argentinos”, que publica al año siguiente en un libro de ensayos con el mismo título.

Borges sale allí a saldar la cuestión de la argentinidad, defendiendo el derecho al *uso peculiar* de la lengua española y a la *singularidad* consecuente de su literatura: para ser un escritor argentino, dice, no se trata ni de ser castizo y leal a una lengua hispánica esclerosada por la norma, ni de recurrir a un localismo artificial originado en jergas carcelarias; se trata de encontrar una *entonación propia*, familiar, *conversada*, de la intimidad:

“

Dos conductas del idioma veo en los escritores de aquí: una, la de los saineteros que escriben un lenguaje que ninguno habla y que si a veces gusta, es precisamente por ese aire exagerativo y caricatural, y por lo forastero que suena; otra, la de los cultos, que mueren de la muerte prestada del español. Ambos divergen del idioma corriente: los unos remedan la dicción de la fechoría; los otros, la del memorioso y problemático español de los diccionarios. Equidistante de sus copias, el no escrito idioma argentino sigue diciéndonos, el de nuestra pasión, el de nuestra casa, el de la confianza, el de la conversada amistad (BORGES, 1928: 176).

¿Hay diferencias insalvables entre “el español de los españoles” y el de “nuestra conversación argentina”? se pregunta, para decidir que no las hay; sí hay, en cambio, un “matiz bastante nítido para que en él oigamos la patria”; y precisa:

“

Pienso en el ambiente distinto de nuestra voz, en la valoración irónica o cariñosa que damos a determinadas palabras, en su temperatura no igual. No hemos variado el sentido de las palabras, pero sí su connotación. Esa divergencia, nula en la prosa argumentativa o en la didáctica, es grande en lo que mira a las emociones. Nuestra discusión será hispana, pero nuestro verso, nuestro humorismo, ya son de aquí (BORGES, 1928: 178-179).

Para Borges, el *problema verbal* (“nuestras mayores palabras de poesía arrabal y pampa no son sentidas por ningún español”) es también un *problema literario* cuya complejidad no admite recetas: dentro de la comunidad del idioma, “el deber de cada uno es dar con su voz”, y “el de los escritores más que nadie, claro que sí.” (*op. cit.*, p. 181). Y concluye:

“

La esperanza es amiga nuestra y esa plena entonación argentina del castellano es una de las confirmaciones de que nos habla. Escriba cada uno su intimidad y ya la tendremos. Digan el pecho y la imaginación lo que en ellos hay, que no otra astucia filológica se precisa (*op. cit.*, p. 183).

De lo que Borges en realidad habla en este ensayo es de la tensión entre *escritura* y *oralidad* que atraviesa la literatura argentina y en cuyos modos de resolución se constituye, en gran parte, como tal: la gauchesca, las voces de Echeverría, Sarmiento y Mansilla que Borges rescata aquí, la entonación criolla y orillera que tanto lo fascina, la oralidad de su propia escritura. Y, con el límite puesto en 1930, está también el lenguaje del tango, del teatro y de los sainetes rioplatenses (a los que Borges execra) y la escritura coloquial urbana de Arlt.

“Sin embargo, el discurso oral literario, que en opinión de Yuri Lotman ha penetrado en la producción literaria del siglo XX, no ha desplazado por completo las estructuras escritas, ya que el texto artístico no es el discurso oral, sino la representación del discurso oral en lo escrito” (Noemí Ulla, 1996, p. 20)

PARA REFLEXIONAR



Ricardo Rojas y la literatura nacional

“La importancia que atribuyo a cada escritor, el mayor o menor determinamiento que concedo a una vida, a un libro, a una idea, no nacen de caprichosas simpatías, sino de la magnitud que ellos asumieron ante mis ojos, al contemplarlos, dentro del campo total, (...) a la luz de esta teoría, común a toda la obra: una literatura nacional es fruto de inteligencias individuales, pero éstas son actividades de la conciencia colectiva de un pueblo, cuyos órganos históricos son el territorio, la raza, el idioma, la tradición. La tónica resultante de estos cuatro elementos se traduce en un modo de comprender, de sentir y de practicar la vida, o sea en el alma de la nación cuyo documento es la literatura.” (“Prefacio de la primera edición (1917)”; vol. I “Los gau-chescos”, p. 23.)

¿Qué piensa de lo que dice Rojas aquí en relación con lo que dice Borges en “El idioma de los argentinos”?

LECTURA RECOMENDADA



Entre la vastísima e inabarcable bibliografía sobre Borges, estos libros muestran dos enfoques y metodologías críticas dispares que dan cuenta de la tensión *poética del compromiso / poética del lenguaje*:

MOHILLO, S. (1979). *Las letras de Borges*, Sudamericana, Buenos Aires.

GALAZO, N. (2012). *Jorge Luis Borges. Un intelectual en el laberinto semicolonial*, Colihue, Buenos Aires.

3.6.2. La producción literaria en el horizonte cultural del 30

LECTURA RECOMENDADA



PRIETO, A. (1968), “La clase media urbana y los estigmas del subdesarrollo” en: *Literatura y subdesarrollo. Notas para un análisis de la literatura argentina*, Editorial Biblioteca, Rosario, pp. 169-192.

Especialmente preocupado por la complejidad del fenómeno de la dependencia en la cultura latinoamericana, el crítico argentino Adolfo Prieto (1968) escribió ensayos de gran interés y actualidad sobre las relaciones entre la literatura argentina y el subdesarrollo en la política nacional, la economía, la sociedad.

En esta misma línea de indagación, el crítico brasileño Antonio Cândido (1995) define lo que él considera una de las *marcas* de la cultura iberoamericana: el tránsito de sus escritores e intelectuales desde la “conciencia amena del atraso” ligada a la noción de *país joven*, hacia la “conciencia catastrófica del atraso” ligada a la noción de *país subdesarrollado*.

Surgida hacia fines del siglo XIX y con vigencia durante las primeras décadas del XX, la “conciencia amena del atraso” de la que habla Cándido, se inscribe, a grandes rasgos, en una literatura realista y naturalista –con su variante nativista/regionalista– donde la presencia del paisaje, la descripción de los nuevos tipos urbanos y rurales, la crítica derivada de la adhesión a las costumbres tradicionales o modernas, son centrales.

Con manifestaciones pioneras hacia 1930, la “conciencia catastrófica del atraso” aparece cuando el entusiasmo exaltado por la naturaleza rara y exuberante de un territorio inmenso, rico y fértil, que aseguraba el futuro americano (“el gigantismo precedente de base paisajística”, dice Cándido) se derrumba, mostrándose con crudeza como lo que siempre fue: *una construcción ideológica*, máscara transformada en “ilusión compensatoria” frente a un orden de cosas signado por la dependencia, la modernización refleja y la exclusión de las mayorías, la injusticia, la manipulación, la imposibilidad.

En ese marco, y en medio de un clima que prefigura una nueva guerra europea –con proyectos político-sociales hegemónicos signados por la brutalidad–, la literatura argentina se reasegura como *espacio de resistencia e innovación* en tiempos oscuros y difíciles: en la década de 1930, Jorge Luis Borges publica *Discusión e Historia universal de la infamia*; Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa*; Raúl Scalabrini Ortiz, *El hombre que está solo y espera*; Eduardo Mallea, *Historia de una pasión argentina*; Elías Castelnuovo, *Larvas*; Oliverio Girondo, *Espantapájaros*; Raúl González Tuñón, *La rosa blindada*.

En la Argentina, habrá que atravesar la *década infame* y otro golpe militar para que una nueva generación de escritores e intelectuales *comprometidos* (según la noción sartreana) inicie nuevos y dolorosos caminos de transformación; caminos que la escritura, por su carácter de soporte material de la cultura, registra, incorpora produce y reproduce en sus pulsiones y vaivenes.



De esta toma de conciencia se deriva “la predisposición al compromiso que –hacia 1960– se propaga por el continente, transformando la idea de subdesarrollo en una fuerza propulsora que imprime un nuevo cuño al compromiso político tradicional de nuestros intelectuales”. (Cándido, 1995, p. 367). Surgirá entonces una nueva literatura de tipo social con personajes y conflictos más universales, que incorpora y metaboliza las innovaciones en el lenguaje y la ruptura de los géneros convencionales de los escritores europeos y norteamericanos, hasta generar nuevos modos de ver y decir la propia realidad.



5. Propuesta para reflexionar y debatir

La literatura y la revolución

“El primer problema que se plantea aquí es el de la peculiaridad de la forma artística. Aunque desde Hegel esté claro que forma y contenido se transforman incesantemente uno en otro; aunque el materialismo dialéctico e histórico –yendo más allá de Hegel–, aún reconociendo esa recíproca relación de transformación de contenido en forma y viceversa, establezca firmemente la prioridad del contenido; a pesar de eso, la investigación que se dirija específicamente a la forma no es algo absolutamente ocioso y, en particular, no es un problema cuyo estudio, como piensan los vulgarizadores, repugna al método del materialismo dialéctico e histórico”. (Georg Lukács, 1925, Bucarest; véase Lukács, G., *Introdução a uma Estética Marxista. Sobre a categoria da Particularidade*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1978, p. 182).

“El ensayista José Carlos Mariátegui, que enfocaba los graves problemas sociales con lentes marxistas, había dicho en 1924 que en el Perú no surgirían el futurismo, el cubismo, el dadaísmo, piruetas de la decadencia burguesa. Es curioso que, de todas las revistas de vanguardia [...] fuera *Amauta* (1926-1930), dirigida precisamente por Mariátegui, la que se prestara más a esas piruetas. Sólo que también allí había otros afanes.

Mariátegui simpatizaba con la idea de una revolución y le daba lo mismo que la revolución se hiciera en la política o en las letras. *Amauta*, pues, situada a la izquierda política, publicaba de todo”. (Anderson Imbert, *Historia de la Literatura Hispanoamericana II*, FCE, México, 1964, p. 47).

A la luz de estos dos breves textos (teórico el de Lukács, crítico el de Anderson Imbert), y de los de otros autores con las mismas u otras posiciones estéticas que conozca o le interesen:

- ¿Qué reflexiones haría sobre qué es ser *revolucionario* en literatura?
- ¿Qué escritores incluiría en esa categoría? (¿Cervantes y Shakespeare? ¿Darío y Lugones? ¿Rulfo y Alejo Carpentier? ¿Girondo? ¿Borges? ¿Gelman?)

Utilizando estos ejemplos o buscando otros, fundamente en un breve texto:

- Por qué incluiría o desearía a esos escritores como “revolucionarios”.
- En qué criterios se basó para hacerlo.

Socialice su texto con los compañeros para intercambiar ideas sobre los escritores elegidos y las decisiones personales tomadas en cada caso; y si interesa al conjunto, encarar en el Foro de discusión un debate sobre la problemática.

Referencias bibliográficas

- AA. VV., *Teatro rioplatense : 1886-1930* (1986). "Prólogo" de David Viñas, Jorge Lafforgue (comp.), Caracas, Biblioteca Ayacucho, vol. 8. Hay edición digital.
- AIRA, César (1993), *La Liebre*, Emecé, Buenos Aires.
- ALBERDI, Juan Bautista (1874), *Palabras de un ausente, en que explica a sus amigos del Plata los motivos de su alejamiento*, en: *Obras completas*, Buenos Aires, 1886 -1891. Hay ediciones digitales.
- (1946), *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, Colección Panamericana, W.M. Jackson, Editores, Buenos Aires. Hay ediciones digitales.
- ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz (1997), *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Ariel, Buenos Aires.
- ANDRADE, Oswald (1926), "Manifiesto Antropofágico", en: *Arte y arquitectura del Modernismo brasileño* (Aracy Amaral, comp.), Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978.
- ANGENOT, Marc (1982), *La Parole Panphletaire. Typologie des discours modernes*, Payot, París.
- ARLT, Roberto (1958), *El Juguetito Rabioso*, Editorial Losada, Col. "Biblioteca Contemporánea", Buenos Aires (hay edición más reciente: 2007, Col. "Narrativa contemporánea").
- (2000), *Los siete locos. Los lanzallamas* (Mario Goloboff, coord), Colección Archivos, París - Madrid. Hay otras ediciones digitales.
- (2013), *Aguafuertes cariocas* (Gustavo Pacheco, comp.), Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.
- ARNOUX, Elvira; BEIN, Roberto (1997), "Posiciones de Jorge Luis Borges acerca del idioma nacional", en: *Borges* (Homenaje), Biblioteca del Congreso de la Nación, Buenos Aires.
- AUSTIN, J. L. (1971), *Palabras y acciones*, Paidós, Buenos Aires.
- BARRENECHEA, Ana María (1967). *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, Paidós, Buenos Aires.
- BORGES, Jorge Luis (1928), *El idioma de los argentinos*, M. Gleizer Editor, Col. Índice, Buenos Aires.
- (1974), *Obras Completas* (1923-1972), Emecé, Buenos Aires.
- (1979), *El "Martín Fierro"*, Emecé, Buenos Aires.
- (1982), "Juan López y Juan Ward", en Suplemento "Cultura y Nación", *Clarín*, Buenos Aires, 26 de agosto.
- CAMBACERES, Eugenio (1956), *Obras Completas*, Editorial Castellví, Santa Fe. Hay ediciones digitales de *Sin rumbo* (<http://www.cervantesvirtual>).

[com/obra/sin-rumbo-0/](http://www.cervantesvirtual.com/obra/sin-rumbo-0/)); *Potpourri. Silbidos de un vago* (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/pot-pourri-silbidos-de-un-vago/>); *En la sangre* (<http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/novela/cambaceres/novela.htm>).

- CÁNDIDO, Antonio (1995), “Literatura y subdesarrollo”, en: *Ensayos y comentarios*, Editora da UNICAMP/Campinas; Fondo de Cultura Económica (FCE), México.
- CHIAMPI, Irleamar (1998), *Barroco e Modernidade. Ensaio de Literatura Latino-Americana*, Editora Perspectiva – FAPESP, São Paulo.
- CLEMENTI, Hebe (2001), *Manuel Gálvez. Atravesando nuestra historia*, Leviatán, Buenos Aires.
- CROS, Edmond (1995), “Pour une redéfinition de la notion d’idéologème”, en: *D’un sujet à l’autre: sociocritique et pschanalyse*, Institut de Sociocritique, Université Paul Valéry, Montpellier.
- DÁVALOS, Juan Carlos (1994), “El viento blanco”, en: AA.VV., *Cuentos ecológicos. hilos secretos de la naturaleza*, Selección y Prólogo Adolfo Colombres y Susana Szwarz, Ediciones Desde la Gente/ Unesco, Buenos Aires.
- DEL CAMPO, Estanislao (1967), *Fausto*, Capítulo 15, CEDAL, Buenos Aires. Hay ediciones digitales.
- DI TULLIO, Ángela J. (2007). “El cocoliche: un objeto de estudio escurridizo”, en *Il ricordo e l’immagine. Vecchia e nuova identità italiana in Argentina* (a cura de Ilaria Magnani), Santa Maria Capua, Vetere (CE), pp. 15-29.
- DISCÉPOLO, Enrique Santos (1977), *Cancionero*, Torres Agüero Editor, Buenos Aires.
- ECHEVERRÍA, Esteban (1978), *La Cautiva, El Matadero*, Buenos Aires. Colihue, Col. “Leer y Crear”. Hay ediciones digitales.
- ELIADE, Mircea (1973), *Mito y realidad*, Guadarrama, Madrid.
- FLORES, Celedonio (1977), *Cancionero*, Torres Agüero Editor, Buenos Aires.
- FREDERICK, Bonnie (1993), *La pluma y la aguja: Las escritoras de la generación del ‘80. Antología*, Feminaria Editora, Buenos Aires.
- GARABAGLIA, Juan Carlos (2001). “El *Martín Fierro* y la vida rural en la campaña de Buenos Aires”, en *Martín Fierro* (Élida Lois y Ángel Núñez, coord.), Col. Archivos, pp. 654-690.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1995), “Reproducción social y subordinación ideológica de los sujetos”, en: *Ideología, cultura y poder*, Secretaría de Extensión de la Facultad de Filosofía y Letras /Oficina de Publicaciones del CBC, UBA, Buenos Aires.
- FRYE, Northrop (1963), *Fables of Identity*, Harcourt, Brace and World, New York.
- GALASSO, Norberto (2012), *Jorge Luis Borges. Un intelectual en el laberinto semicolonial*, Colihue, Buenos Aires.
- GIRONDO, Oliverio (1999), *Obra Completa* (Raúl Antelo, coord.), Colección Archivos, París-Madrid. Ver también ediciones digitales de las obras.
- GONZÁLEZ, José Natalicio (1946), “Reseña de la historia cultural del Paraguay”, En: Pane, Ignacio, *Ensayos Paraguayos*, Jackson, Buenos Aires.

- GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl (1965), *Diálogo de un hombre con su tiempo. Selección de poemas 1925/1964*, Editorial Hoy en la Cultura, Buenos Aires. Ver también ediciones digitales de sus obras.
- GORRITI, Juana Manuela (1890), *Cocina ecléctica*, Lajouane, Buenos Aires: <http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/miscelanea/cocina_electica/cocina_00indice.htm>
- GRAMSCI, Antonio (1972), *Cultura y Literatura*, Editorial Península, Barcelona.
- GUIDO Y SPANO, Carlos; OBLIGADO, Rafael, *Poesías*, Col. Capítulo 22, CEDAL, Buenos Aires. Hay otras ediciones digitales.
- GÜIRALDES, Ricardo (1998), *Don Segundo Sombra* (Paul Verdevoye, coord.), Unesco, París, Col. Archivos. Hay otras ediciones digitales.
- GUTIÉRREZ, Eduardo (1884), *Juan Moreira* (folletín). Hay edición digital: <<http://www.librosenred.com/libros/juanmoreira.html>>.
- GUTIÉRREZ, Eduardo y PODESTÁ, Francisco (1935), *Juan Moreira* (drama), Instituto de Literatura Argentina, Facultad de Filosofía y Letras/UBA, Buenos Aires. Ver también edición digital: <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/8829.pdf>>
- GUTIÉRREZ, Eduardo (1885), *Ciclo del Chacho (El Chacho, Los montoneros, El rastreador, La muerte del héroe)*: <http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/novela/ciclo_chacho/b-616335.htm>
- HALPERÍN DONGHI, Tulio (1980), “Una Nación para el desierto argentino”, en: *Proyecto y construcción de una Nación (Argentina 1846-1880)*. Compilación, Prólogo y Cronología, Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- (1988), “‘Surgir en un día’. La búsqueda de un lugar en el mundo y las ambigüedades de un desenlace victorioso”, En: *Filología*, Año XXIII, 2, “Homenaje a Sarmiento”, FFYL / UBA, Buenos Aires.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1996), *Antología*, FCE / UNESCO, París- México (edición de *Página 12*, Serie “Periolibros”, Buenos Aires.
- HERNÁNDEZ, José, *Martín Fierro* (2005). Buenos Aires, Colihue, Colección LyC. Edición y notas de Élica Lois y Lucila Pagliai. Póslogos de Lucila Pagliai (“La poesía gauchesca y su singularidad literaria”, pp.279-290) y Élica Lois (“El proceso textual del *Martín Fierro*”, pp. 291-312).
- (2001), *Martín Fierro* (Élica Lois y Ángel Núñez, coord). “Nota filológica” y edición genética de Élica Lois. Colección Archivos, París-Madrid.
- HOBBSAWM, Eric (1976), *Bandidos*, Ariel, Barcelona.
- IGLESIA, Cristina (2003), “Mejor se duerme en la pampa. Deseo y naturaleza en *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla”, en *La violencia del azar. Ensayo sobre literatura argentina*, FCE, Buenos Aires.
- IGLESIA, Cristina y SCHWARTZMAN, Julio (1987), *Cautivas y misioneros. Mitos blancos de la Conquista*, Catálogos, Buenos Aires.
- JAURETCHE, Arturo (1987), “El ausentismo de la clase alta”, en: *El medio pelo en la sociedad Argentina*, Peña Lillo, Buenos Aires.
- JITRIK, Noé (1971). “José Hernández, ‘la vuelta de Martín Fierro’ ”, en *José Hernández*, Buenos Aires, CEDAL, pp. 105-112 (ed. digital:

- Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/jose-hernandez-la-vuelta-de-martin-fierro/html/>>>).
- (1967), *Echeverría y la realidad nacional*, Biblioteca Virtual Cervantes, Alicante, 2010: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/echeverria-y-la-realidad-nacional/>>
- (1981), “Forma y significación en ‘El Matadero’”, en: *La crítica literaria contemporánea*, Selección y Prólogo de Nicolás Rosa, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires. Ver también edición digital: <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/154693.pdf>>
- LAFERRÈRE, Gregorio De (1968), *¡Jettatore!. Las de Barranco*, Col. Capítulo N° 22, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires. Hay otras ediciones digitales.
- LEJEUNE, Philippe (1983), “Le pacte autobiographique”, en: *Poétique*, 56 (Nov), París, Seuil.
- (2003), “Cómo se escribió y se describió *El Gaucho Martín Fierro*”, en: *Orbis Tertius* (UNLP), IX.
- LUDMER, Josefina (1984). “La lengua como arma. Fundamentos del género gauchesco”, en *Homenaje a Ana María Barrenechea* (Lía Schwartz e Isaías Lerner, eds.), Madrid, Castalia, pp. 471-419.
- (1994), “Los escándalos de Juan Moreira”, en *Coloquio La cultura de Fin de Siglo en América Latina*, Universidad de Yale, New Haven.
- LUGONES, Leopoldo (1959), *Obras Poéticas Completas*, Prólogo de Pedro Miguel Obligado, Aguilar, Madrid. Ver edición digital de sus obras en: Biblioteca Nacional de Maestros, Biblioteca Digital, “Colección Leopoldo Lugones: <http://www.bnm.me.gov.ar/cgi-bin/wxis.exe/opac/?!sisScript=opac/bibdig.xis&dbn=LUGONES&ver_form=2> (nov. 2013).
- (1994), *Antología Poética*, Selección e Introducción de Jorge Luis Borges, Alianza Editorial, Buenos Aires.
- MANSILLA, Lucio V. (2007). *Una excursión a los indios ranqueles*. Edición crítica y estudio preliminar de Raúl Sosnowski, Stockcero, Miami, 2007 (ed. revisada de Biblioteca Ayacucho, Caracas 1984). Hay otras ediciones digitales.
- MANSILLA DE GARCÍA, Eduarda (1999), *Pablo o la vida en las Pampas*, Prólogo de Jorge Carman; Traducción del original francés Alicia. M. Chiesa, Editorial Confluencia, Buenos Aires.
- MANSO, Juana (1933), *Los misterios del Plata*, Biblioteca La Tradición Argentina, Editorial Rovira, Buenos Aires.
- MARIANI, Roberto (1965), *Cuentos de la oficina*, Serie del Siglo y medio. Prólogo de Leónidas Barletta, Eudeba, Buenos Aires.
- MARINI PALMIERI, Enrique (1994), “Leopoldo Lugones: Propos sur la poésie”, en *Les Langues Néo-Latines*, 4e. Trimestre, N° 291, París.
- MÁRMOL, José (1967), *Amalia*, Col. Capítulo, 10 y 11, CEDAL, Buenos Aires. Hay otras ediciones digitales

- MARTÍNEZ CUITIÑO, Vicente (1954), *El Café de los Inmortales*, Editorial Guillermo Kraft, Buenos Aires.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1991), *Radiografía de la Pampa* (Leo Pollmann, coord.), Colección Archivos, París-Madrid.
- (1968), *La Cabeza de Goliat*, Capítulo, 44, CEDAL, Buenos Aires.
- MASOTTA, Oscar (1965), *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Jorge Álvarez Editor, Buenos Aires.
- MAZZIOTTI, Nora (comp.) (1993), *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*, Col. Signos y Cultura, Ediciones Colihue, Buenos Aires.
- MIGNOLO, Walter, “Qué clase de textos son géneros. Fundamentos de tipología textual”, *Acta Poética*, 4 - 5, 1982-83, pp. 25–51.
- MOLLOY, Silvia (1979), *Las letras de Borges*, Sudamericana, Buenos Aires.
- PAGLIAI, Lucila (1992), “La batalla por el uso democrático del idioma en ‘Las alarmas del doctor Américo Castro’ de Jorge Luis Borges”, en: *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas*, Facultad de Filosofía y Letras/ UBA, Tomo II, Buenos Aires.
- (1997), “La matriz ensayística en la obra de Jorge Luis Borges”, en: *Borges* (Homenaje), Biblioteca del Congreso de la Nación, Buenos Aires.
- (1997). “El cartesianismo como retórica (o por qué Borges interesa a los científicos)”, en AA. VV., *Borges y la ciencia* (Sara Slapak, coord.), Prólogo de María Kodama, Centro de Estudios Avanzados / UBA, Eudeba, Buenos Aires, pp. 11- 20.
- (2000), “El ideologema de la multitud en la ensayística canónica de Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay. El corte cultural del 900”, en: *Revista Síntesis*, mayo, Año 8, N° 18, Buenos Aires.
- (2003), “La traducción como rescate de la memoria identitaria en *dibaxu* de Juan Gelman”, en: Barrenechea, Ana María y otros, *Archivos de la memoria*, Beatriz Viterbo, Rosario.
- (2005), “Escribir la pasión desde el intelecto”, en Alberdi, J.B. y Sarmiento, D.F., *La gran polémica nacional. Cartas y Quillotanas y las Ciento y una*, Leviatán, Buenos Aires.
- (2008). “In Europa e negli Stati Uniti per confrontare, rifiutare e imitare” (Introduzione), en Alberdi, Juan Bautista, *Itinerario romantico. Viaggio di un americano in Europa e negli Stati Uniti (1843- 1858)*, ed. a cura di Camilla Cattarulla e Lucila Pagliai, Città Aperta Edizioni, Troina (En), pp. 7-24.
- (2012). “*Facundo*: la historia del libro en vida de Sarmiento”. En *Sarmiento* (Adriana Amante, directora del vol.), Volumen IV de *Historia crítica de la Literatura argentina* (dirigida por Noé Jitrik).
- (2013). *El Chacho, último caudillo de la montonera de Los Llanos. Episodio de 1863* (la escritura del crimen argumentado). En *Homenaje a Ana María Barrenechea, Cuadernos LIRICO*, N° 9, segundo semestre, Lille, Red Interuniversitaria de Estudios sobre las Literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia: <<http://lirico.revues.org/>>

- PAZ, José María (1958), *Memorias de la prisión*, Editorial Estrada, Buenos Aires. Ver edición digital de *Memorias póstuma del Brigadier General D. José María Paz* (1855), Buenos Aires, Imprenta de la Revista, en: <<http://books.google.com.ar/books?id=bGUFAAAAQAAJ&printsec=frontcover&dq=bibliogroup:Memorias+postumas+del+brigadier+General+D.+Jose+M.+Paz>>
- PASTERNAK, Nora (2002), *“Sur”: una revista en la tormenta. Los años de formación: 1931-1944*, Paradiso, Buenos Aires,
- PELLETIERI, Osvaldo (1975), *Celedonio Flores. Antología*, Ediciones Del Sol, Buenos Aires.
- PEÑALOZA, Ángel Vicente, (1992), “Proclama del 16 de junio de 1863”, en: Luna, Félix, *Los Caudillos*, Planeta, tercera edición, Buenos Aires.
- PEÑUELAS, Marcelino C. (1965), *Mito, literatura y realidad*, Editorial Gredos, Madrid.
- PEZZONI, Enrique (1984), “Memoria, actuación y habla en un texto de Roberto Arlt”, en: Schwartz, Lía y Lerner, Isaías (eds.), *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Castalia, Madrid.
- PAGLIA, Ricardo (2012). “Notas sobre *Facundo*”, *Sarmiento*, Vol. IV de *Historia crítica de la Literatura argentina, op.cit.*, pp. 95-102 (publicado anteriormente en *Punto de vista*, III, 8, Marzo- Junio, Buenos Aires, 1980, pp.15-18).
- PRIETO, Adolfo (1967), *La prosa romántica: memorias, biografías, historias*, Buenos Aires, *Capítulo N° 12*, CEDAL.
- (1968), “La clase media urbana y los estigmas del subdesarrollo”, en: *Literatura y subdesarrollo. Notas para un análisis de la Literatura argentina*, Editorial Biblioteca, Rosario, pp.169-192.
- (1987), “Prólogo”, en Arlt, Roberto, *Los siete locos. Los lanzallamas*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, n° 27.
- (2006), *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Col. Historia y Cultura, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires.
- RAMOS MEJÍA, José María (1956), *Las multitudes argentinas*, Editorial Tor, Buenos Aires.
- RIVERA, Jorge (1968), *El folletín y la novela popular*, Col. “Enciclopedia literaria: teoría y crítica”, CEDAL, Buenos Aires.
- ROJAS, Ricardo (1962), *El Profeta de la pampa. Vida de Sarmiento*, Editorial Guillermo Kraft, Buenos Aires.
- ROSA, Nicolás (1999), “Hipótesis sobre la relación entre la historia y la literatura argentina”, en: *Políticas de la crítica: historia de la literatura crítica en la Argentina* (Nicolás Rosa, ed.), Biblos, Buenos Aires.
- ROSSLER, Osvaldo (1966), “El Negro Cele”, en: *El Mundo*, domingo 26 de junio, Buenos Aires.
- SAID, Edward W. (2002), “Introducción”, en *Orientalismo*, Mondadori, Barcelona
- SAÍTA, Sylvia (2000), *El escritor en el bosque de ladrillos*, Sudamericana, Buenos Aires.

- SALAS, Horacio (1994). *Borges. Una biografía*. Planeta, Col. Biografías del Sur, Buenos Aires.
- SÁNCHEZ, Florencio (1961), *Teatro*, Editorial Sopena, Buenos Aires. Hay ediciones digitales de sus obras.
- SARLO, Beatriz (1986), “La trivialidad de la belleza: la novela semanal argentina (1917-1925)”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 430, Abril, pp. 121-140. Ed. digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010 <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-trivialidad-de-la-belleza-la-novela-semanal-argentina-1917-1925/>>
- (1988), *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920/1930*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.
- (1992), *La imaginación técnica*, Nueva Frontera, Buenos Aires.
- (1996), “Oralidad y lenguas extranjeras. El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo xx”, en *Orbis Teritus*, UNLP, Año I, N° 1, La Plata, pp.167-178.
- SARMIENTO, Domingo Faustino (1938), *Facundo*, edición crítica de Alberto Palcos, UNLP, La Plata.
- SCHWARTZ, Jorge (1983), *Vanguardia e cosmopolitismo na década de 20. Oliverio Girondo e Oswald de Andrade*, Editora Perspectiva, São Paulo.
- SCHVARTZMAN, Julio (2001). “Levas y arriadas del lenguaje. El mecanismo proverbial del *Martín Fierro*”, en Élica Lois y Ángel Núñez (coord.), *Martín Fierro. Edición crítica* Colección Archivos, Madrid, pp. 823-835.
- (2003). “Las letras del *Martín Fierro*”, en *La lucha de los lenguajes* (Julio Schwartzman, dir. del volumen). Vol. II de *Historia crítica de la literatura argentina, op. cit*, pp. 225-250.
- (2013). *Letras gauchas*, Buenos Aires, Eterna cadencia.
- SINAY, Sergio (1995), *Inolvidable. El libro del bolero y del amor*, Editorial Espasa, Col. Hoy, Buenos Aires.
- TARCUS, Horacio (2009), “Un estudio de afinidad electiva”, en *Cartas de una hermandad*, Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Ezequiel Martínez Estrada, Luis Franco, Samuel Glusberg (Horacio Tarcus, editor), Emecé, Buenos Aires, pp.11-73.
- TERÁN, Oscar (1996), *Escritos de Juan Bautista Alberdi, el Redactor de la Ley*, Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, Bernal.
- TIEFFENBERG, Silvia (1998), “*Cautivos y misioneros. mitos blancos de la Conquista de Cristina Iglesia y Julio Schwartzman*” (Reseña), en: *Filología*, FFLY/UBA, Vol. XXX, 2.
- ULLA, Noemí (1996), *La insurrección literaria. De lo coloquial en la narrativa rioplatense de 1960 Y 1970*, Torres Agüero Editor, Buenos Aires.
- VERÓN, Eliseo (1980), “Relato televisivo e imaginario social”, en: *Lenguajes. Revista Argentina de Semiótica*, N° 4 , mayo.
- VIÑAS, David (1964), *Literatura argentina y realidad política*, Jorge Álvarez Editor, Buenos Aires (reeditado por CEDAL, 1982), Buenos Aires. Ed. Digital,

Biblioteca Cervantes: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-mirada-a-europa-del-viaje-colonial-al-viaje-estetico/html/>>

VIÑAS, David (1995), *Literatura argentina y política: de los jacobinos porteños a la bohemia anarquista* (Vol. 1); *De Lugones a Walsh* (Vol. 2), Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

WHITE, Hayden (1992), *Metahistoria. La imaginación en la Europa del Siglo XIX*, FCE, México.

WILLIAMS ÁLZAGA, Enrique (1956), “Prólogo”, en: Álvarez, José Sixto (“Fray Mocho”). *Un viaje al país de los Matreros*, Ediciones Estrada, Col. Clásicos Argentinos, Buenos Aires.

Obras de Referencia

AA. VV. (1999-2012). *Historia Crítica de la Literatura Argentina* (dirigida por Noé Jitrik), 11 vol., Emecé, Buenos Aires.

— (1967), *Capítulo. La Historia de la Literatura Argentina* (supervisada por Adolfo Prieto), Centro Editor de América Latina (51 fascículos temáticos y textos literarios referidos), Buenos Aires.

ANDERSON IMBERT, Enrique (1964), *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, cuarta edición, Tomos I y II, Fondo de Cultura Económica, México.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1964), *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, tercera edición, Fondo de Cultura Económica, México.

ROJAS, Ricardo ([1917] 1957), *Historia de la Literatura Argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*, 9 tomos, Editorial Kraft, Buenos Aires.

ROMERO, José Luis (1986), *Breve historia de la Argentina*, séptima edición, Editorial Abril/Huemul, Buenos Aires.