

**Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Literaturas Modernas**

**Revista de
Literaturas Modernas**

**Nº 39-40 Mendoza
República Argentina 2009-2010**

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

Nº 39 - 40, 2009 - 2010 Mendoza (Argentina) ISSN 0056-6134



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS

© 2010 by Instituto de Literaturas Modernas - Facultad de Filosofía y Letras

Derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la tapa, puede ser reproducida, almacenada, o transmitida de manera alguna ni por ningún medio, ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, displayed or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying or by any information storage or retrieval system, without the prior written permission from the Editor.

Universidad Nacional de Cuyo
Centro Universitario, Parque General San Martín, Mendoza, Argentina

Instituto de Literaturas Modernas
Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras; Gabinete 312, Centro
Universitario. Parque General San Martín, Mendoza, Argentina
Teléfono: 0054 - 261 - 4135004 - interno 2212

Correspondencia
Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras.
Centro Universitario, Parque General San Martín (5500) Mendoza, Argentina
e-mail: magresti@sinectis.com.ar, lilabujaldon@gmail.com

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

Diagramación: Clara Luz Muñoz - La tapa reproduce un grabado de Gustav Doré
Armado e impresión: personal de la Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras

Impreso en Talleres Gráficos de la Facultad de Filosofía y Letras
de la Universidad Nacional de Cuyo
Mendoza, 2011

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

Revista

Revista de Literaturas Modernas / Instituto de Lenguas y
Literaturas Modernas. - Nº 1 (1956) - Mendoza,
Argentina: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de
Filosofía y Letras. Instituto de Literaturas Modernas.
Nº 39 - 40 (2009 - 2010). 21 cm.
204 pp.

ISSN 0056-6134

Anual

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

Revista de Literaturas Modernas

Fundador: Manlio Lugaresi

Directores: Adolfo Ruiz Díaz (N^{os} 1-20)

Carlos Orlando Nállim (N^{os} 21-28)

Marta Elena Castellino (N^{os} 29-38)

Directora

Mabel Susana Agresti (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Secretaria de Redacción

Lila Bujaldón de Esteves (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Asistente de Dirección

Luciana Benítez Schaefer (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Consejo Asesor

**Pedro Luis Barcia (Academia Argentina de Letras - Universidad Austral-
CONICET)**

Antonio Carreño (Brown University)

Dolly María Lucero Ontiveros (Universidad Nacional de Cuyo)

Alfredo Luzi (Universitá di Macerata)

Cristina Piña (Universidad Nacional de Mar del Plata)

Emilia Puceiro de Zuleta (Universidad Nacional de Cuyo)

Melchora Romanos (Universidad Nacional de Buenos Aires)

Gloria Videla de Rivero (Universidad Nacional de Cuyo)

Javier de Navascués (Universidad de Navarra)

Comisión de Publicaciones

Elena Duplancic de Elgueta

Claudia Garnica de Bertona

Gladys Granata de Egües

Gloria Hintze de Molinari

María Antonia Zandanel de González

El contenido de las colaboraciones es responsabilidad de los autores.

ÍNDICE

Presentación	7
Editorial	9
<i>In memoriam</i> Gloria Galli de Ortega	12
ARTÍCULOS	15
Emilia de Zuleta. “La palabra y sus relieves”	17
Gloria Videla de Riveros. “Algunos recuerdos de la Facultad de Filosofía y Letras en el setenta aniversario de su creación”	29
Alberto Julián Pérez. “ <i>Los detectives salvajes</i> y el ocaso de las vanguardias”	57
María del Carmen Tacconi. “ <i>Fiesta en noviembre</i> de Eduardo Mallea: la experimentación formal en función del relieve semántico de preocupaciones éticas”	81
Lila Bujaldón de Esteves. “Encuentros inolvidables: el joven Bufano y el famoso Gerchunoff en 1915. Carta inédita”	113
Carlos García. Eduardo Jonquières y Guillermo De Torre (1964)	123
Víctor Gustavo Zonana. “Contextos de <i>Zona árida</i> (1965): correspondencia entre Eduardo Jonquières y Guillermo de Torre”	131
Mabel Susana Agresti. “Un científico–escritor: aproximación a la obra de Jesús Fernando Escanero”	145

NOTAS	165
Miriam Di Gerónimo. “Los ‘ejemplares raros’ de <i>Botánica del caos</i> de Ana María Shua”	167
Graciela Beatriz Caram. “ <i>Stabat Mater</i> : dolor, gozo y sublimación en la búsqueda de una identidad”	181
RESEÑAS	187
Klaus Müller-Bergh y Gilberto Mendonça Teles. <i>Vanguardia Latinoamericana: Historia, crítica y documentos</i> . Tomo V, Sudamérica. Chile y países del Plata: Argentina, Uruguay, Paraguay. Madrid: Vervuert – Iberoamericana, 2009, 420 p., por Gloria Videla de Rivero	189
Pura Fernández. <i>Mujer pública y vida privada: del arte eunuco a la novela lupanaria</i> . Suffolk, UK: Támesis, 2008, 308 p., por Gladys Lizabe	193
NORMAS DE PUBLICACIÓN	199

Revista de Literaturas Modernas

Revista de Literaturas Modernas - nº 39-40 2009-2010

Mendoza (Argentina)

ISSN 0056-6134

Presentación

La *Revista de Literaturas Modernas* (RLM) fue creada con el objetivo de reunir en una sola entrega anual una visión de conjunto del trabajo del entonces llamado Instituto de Lenguas y Literaturas Modernas de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad Nacional de Cuyo) y comenzó a aparecer anualmente desde 1956. En ella se priorizan las publicaciones circunscriptas a la especialidad de cada una de las secciones del Instituto que posteriormente se bifurcó en dos: Lingüística y Literaturas Modernas (área que sigue editando la RLM).

Desde sus comienzos, esta publicación da a conocer los trabajos de los profesores de la Facultad, y también de colaboradores del exterior, cuyos aportes han sido y son acordes con la temática y jerarquía propuestas como objetivo. En sus artículos y notas, se apunta a relacionar la literatura con otras disciplinas para posibilitar un análisis dinámico de los textos, enmarcados en su contexto de producción cultural.

Si bien la periodicidad se vio interrumpida en algunas ocasiones, actualmente existe el objetivo de publicar un número por año, con la meta siempre presente de su difusión internacional.

Por último, cabe aclarar que las siglas que abrevian su título deben ser utilizadas en citas, notas a pie de página y referencias bibliográficas.

Presentation

The creation of the Modern Literatures Magazine (MLM) was aimed at gathering in a single annual issue the overall vision of the called Institute of Modern Languages and Literatures of the Faculty of Philosophy and Letters (National University of Cuyo) and began to be published annually since 1956. This magazine gives priority to the publications circumscribed by the specialty of each of the branches of the Institute which split into two areas later on: Modern Linguistics and Modern Literatures - which keeps on editing the MLM.

From the beginning, this magazine shows works by the Faculty teachers and by foreign collaborators whose contributions match the subject and hierarchy suggested as aim. Its articles and notes aim at relating literature with other disciplines in order to facilitate a dynamic analysis of the texts within their cultural production context. Even though the periodicity has been interrupted on certain occasions, the current aim is to release a yearly issue, always with the ambition of an international diffusion.

Finally, it is important to point out that the initials of its title must be used in quotations, notes at the bottom of the page and bibliographic references.

EDITORIAL

Con la intención de continuar la trayectoria de rigor científico y profundidad analítica en el acercamiento a textos procedentes de diversas literaturas nacionales, aparece este número de la *Revista de Literaturas Modernas* cuyos artículos reflejan los múltiples intereses de sus autores en el campo literario.

Preparar una publicación académica de las características de la RLM supone un esforzado trabajo conjunto tanto por el diseño de tapa (tarea que agradecemos a Clara Luz Muñiz y a Bettina Ballarini) como por la lectura de los originales y la revisión meticulosa de la versión final de la revista; en este último sentido, agradecemos muy especialmente la generosa dedicación con que Luciana Benítez Schaefer colaboró en esta difícil tarea.

En este nuevo número, tenemos el orgullo de contar con el aporte de investigadores de nuestra Facultad de dilatada y reconocida trayectoria internacional, como Emilia de Zuleta y Gloria Videla quienes, desde distintas perspectivas, recuperan con sus recuerdos épocas pasadas en la vida de la Institución y destacan el valor de la palabra, hoy tan desprestigiada por la sociedad.

Alberto Julián Pérez ahonda –a través del estudio de una novela de Bolaño centrada en las vanguardias y neovanguardias mexicanas– en el valor de la poesía como modo de trascendencia. Desde una aguda mirada de lo argentino, María del Carmen Tacconi de Gómez analiza meticulosamente *Fiesta en noviembre*, de Eduardo Mallea.

Dentro del género epistolar, Lila Bujaldón de Esteves nos acerca un verdadero hallazgo: una carta inédita, de 1943, donde Alfredo Bufano recuerda su primer encuentro con el ya entonces reconocido periodista Alberto Gerchunoff y recrea el ambiente literario en la Argentina de 1915. Por su parte, un estudioso de este género –Carlos García, que reside en Hamburgo– nos brinda otro valioso aporte: dos cartas (de 1964) entre Eduardo Jonquières y Guillermo de Torre sobre la futura publicación de *Zona árida*. Este libro –el más valorado por el propio Jonquières– es ubicado por Gustavo Zonana en su contexto de producción y recepción y considerado un destacado exponente tanto de la poesía como de la pintura de las décadas del 40 y del 50.

Cierra la sección dedicada a los artículos Mabel Agresti, quien valora dos relatos autobiográficos de ficción escritos por el médico zaragozano Jesús Escanero, contemporáneo nuestro.

Completan el volumen dos notas: la primera, de Miriam Di Gerónimo, estudia la función pragmática de los paratextos en *Botánica del caos*, de Ana María Shua, como clave para entender el universo oximorónico configurado por los microrrelatos de este volumen; la segunda, de Graciela Caram, analiza la novela epistolar *Stabat Mater*, de Tiziano Scarpa –publicada en 2008 y aún no traducida al castellano. En esta nota se da cuenta de los elementos autobiográficos recreados en la novela, así como también del anclaje histórico de la acción narrada, que gira en torno a dos *leitmotifs*: la madre ausente y la música como sublimación de experiencias dolorosas, sublimación en la que juega un papel importante la figura del gran músico renacentista Antonio Vivaldi.

Especialmente, agradecemos a Emilia de Zuleta la cálida semblanza de nuestra querida colega Gloria Galli de Ortega, figura que siempre recordaremos por su fecunda labor en el campo de las letras italianas.

En el nuevo diseño de tapa, la elección de un emblema tan recurrente como la figura de Don Quijote y Sancho Panza va más allá de la referencia a la importancia de la novela cervantina respecto de los cánones de la literatura contemporánea. Se trata de poner el acento, cuatrocientos años después de la aparición de estos personajes señeros, en el juego dinámico entre realidad y fantasía que entabla el diálogo de la literatura.

Lila Bujaldón de Esteves

Mabel Susana Agresti

RLM Año LIV, 2009-2010

***In memoriam* Gloria Galli de Ortega**

Tuvimos el privilegio de formarnos en una Facultad donde cada área del conocimiento humano tuvo su lugar hasta construir el armazón que nos permitió enfrentar con seguridad los caminos que se abrían. En primer lugar, la enseñanza, sin excesos de estructuras mecánicas que se interpusieran en el diálogo con nuestros alumnos. Fuimos explorando también el rumbo propio de la investigación, en tiempos en que las ciencias humanas se tambaleaban entre la irrupción de lenguajes abstrusos en los cuales se enmascaraban la inseguridad y el temor ante el terrorismo cientificista y la tentación diabólica de las modas.

Pero tuvimos grandes maestros y tratamos de ser buenos discípulos. De ello dan testimonio los diversos grupos de graduados que fueron afrontando un trabajo empeñoso dentro de las circunstancias difíciles y aun trágicas que jalonaron el siglo XX.

Gloria Galli es, como otras de sus coetáneas, un buen ejemplo de esa respuesta que los estudiantes supieron dar a una Institución de riqueza y originalidad singular con un relieve destacable que trascendió en el país y en otros ámbitos universitarios fuera de él.

Eligió un desafío fuerte: el estudio de la lengua y la literatura italiana constantemente enriquecida, desde sus sólidas raíces, que son las de toda nuestra cultura y, a la vez, sigue viva y creadora en su constante renovación.

Gloria fue mi alumna y, como ya lo he manifestado en otras ocasiones, hasta cierto punto mi maestra. Continuó la fina y alerta curiosidad de sus antecesoras, Elena Chiapasco e Isa Varoli. No hay mejor

pedagogía que la del ejemplo y, en este caso, ella lo tuvo constante y generoso.

Luego abrió su inteligencia y su sensibilidad por el rumbo del comparatismo inaugurado, entre nosotros, por Nicolás Dornheim y que tuvo sólido apoyo internacional.

Sus viajes al extranjero la perfeccionaron y sustentaron con nuevos paisajes, libros, lecciones universitarias, su incesante camino. Fue nuestra amiga y colaboradora, eficaz, discreta e inteligente, en las aventuras intelectuales de los hispanistas y en las incursiones osadas de teoría y crítica del GEC.

Tuvo una vida breve pero intensa. La veo asomada a la puerta de mi oficina, con una sonrisa interrogativa y apenas irónica y su cuaderno de Tesorera que cuidaba con celo. Pero la conversación, que empezaba con números, se agigantaba con nombres de autores y de libros, con noticias de la vida cultural que traía aquella buena viajera, generosa dadora de su bagaje. Aprendí mucho de ella, y se lo agradezco. Muchos otros también le deben su ejemplo de trabajo, noble ambición intelectual y calidad humana. Mientras la recordemos, sabia, activa, sonriente, vivirá Gloria, en esa tercera vida de que hablan las *Coplas* de Jorge Manrique.

Emilia de Zuleta

ARTÍCULOS

LA PALABRA Y SUS RELIEVES

Emilia de Zuleta

Universidad Nacional de Cuyo

zuletalv@fibertel.com.ar

Resumen

El siguiente texto reflexiona acerca de los distintos relieves (o sentidos) otorgados a la palabra y los usos que se hacen de ella, en especial en el ámbito poético (popular y culto). Dentro de este marco, se resalta la importante función del poeta y del lenguaje en relación con las tradiciones de un pueblo, el autoconocimiento y la construcción y apropiación del mundo real y ficcional.

Para ilustrar lo que se expone, se hace referencia a la poesía popular y se cita y analiza a diversos poetas hispanohablantes (Darío, Alberti, Lorca...). Por último se compara el uso literario de la palabra con el que se hace en otros ámbitos menos favorables para ella (como el de la política actual).

Palabras clave: *lenguaje – función poética – poetas hispanohablantes.*

Title: The word and its reliefs

Abstract

The following text reflects on the different reliefs (or meanings) of words and their uses, particularly in the poetic world (popular and cultivated). In this context, the role of poet and language is highlighted in relation to people's traditions, self-knowledge and appropriation of the fictional and real world.

To illustrate this, the author makes reference to popular poetry quoting and analyzing different Spanish-speaking poets (Darío, Alberti, Lorca...). Finally, she compares the literary use of words with that of other less favorable areas such as current politics.

Key words: *language – poetic role – spanish-speaking poets.*

Hace poco, George Steiner, en su libro *Los logócratas* (2000), decía:

“En su esencia misma, la escritura es normativa. Es ‘prescriptiva’, para emplear una palabra que por la riqueza de sus connotaciones exige una estricta atención. ‘Prescribir’ es ordenar, anticipar y circunscribir (otra palabra que lo indica claramente), un ámbito de conducta, de interpretación, de consenso intelectual y social”.

En suma, como definía Ortega y Gasset, es un signo que nos invita a dirigirnos o proyectarnos hacia un objeto determinado. De suerte que la palabra nos fue dada, primero, para apoderarnos de los objetos.

No resisto la tentación de contar cómo en las aldeas gallegas –y supongo que algo análogo ocurrirá en otras regiones semejantes– esa convicción está vigorosamente asentada. Tenía yo ocho años y acompañaba a mi tía Nieves en el paseo vespertino que le daba a la única vaca que le habían dejado sus hijas. Y le pregunté: –“¿Cómo se llama la vaca?” Bajó los ojos y me respondió: –“Vaca”. –“Pero, ¿su nombre?” Insistí: –“Vaca”; “Mora”, “Marela”, supe luego por mis primas, pero el nombre verdadero no podía revelarlo, pues se arriesgaba a perder la propiedad del animal.

Volvamos a la palabra y a sus relieves. Nace y está allí, sola, desnuda. *Pan, pan*, es el alimento básico que nombra en todo su significado a lo que nutre el cuerpo del hombre desde tiempos remotos. Pero en otra circunstancia, en otro contexto su significación varía: “Dame *pan*”, y puedo estar pidiendo un trozo del precioso alimento. Y mucho más intensamente aún, la palabra se enciende y resplandece en su sentido simbólico y equivalente al alimento espiritual, la sagrada Eucaristía de la fe cristiana.

En otros contextos se recubre de nuevos relieves para quien tenga conocimiento suficiente y “dame *Pan*” puede estar nombrando a una novela de fuerte contenido social que escribió Knut Hamsun hace décadas y tuvo enorme difusión.

La palabra nombra y se apodera de los objetos del mundo pero se cubre de relieves, de marcas nuevas, al ser pronunciada en alta voz en la oralidad que precede a la escritura. Recuerdo ahora un texto de Alfonso Reyes que se titula *Las roncas* y explora las palabras a que acude la ternura violenta de las madres españolas para expresar sus afectos: “que te mato”, “que te como”. Su sentido

literal se ha envuelto en la veladura del afecto: el niño no corre ningún riesgo de ser muerto o comido. El relieve de esas palabras desborda de la expresión del amor.

Pero donde la palabra aislada se orla de relieves es, sin duda, en la poesía. Es suficiente el cambio de género de un artículo para que el poeta nos introduzca en el mundo mágico que nos quiere revelar.

Basta el comienzo del tan conocido poema de Rubén Darío: “A Margarita Debayle”: “Margarita, está linda *la* mar (...)” para lograr el clima del cuento maravilloso de la princesita que quiso robar una estrella. No es *el* mar, sino *la* mar; y el relieve poético está allí, precediendo el tono y el acento.

Jorge Luis Borges, en sus conversaciones con su amigo Adolfo Bioy Casares, observa dos veces que Darío fue el poeta que percibió y expresó mejor la musicalidad de la palabra española: “el que tenía mejor oído”.

Llena está la obra de Darío de ejemplos sorprendentes de su captación de ese núcleo sonoro de nuestra lengua. Tres antologías diferentes hizo Darío de su propia poesía, como si quisiera sopesar en *su* relectura, la más íntima y significativa de todas porque es la que hace el poeta de su creación: Darío, su primer lector, una y otra vez. Recientemente se ha reeditado la tercera de esas antologías que no tienen paralelo en español y, quizá, en ninguna otra lengua. El poeta frente a su propia obra en un singular ejercicio que revive el acento de creación en su significado y en su significante. Busqué con ansiedad cuál era el poema que él mismo había elegido para cerrar su propia selección. Y allí estaba, nuevamente, como en los casos anteriores, ese texto que contiene una de las cumbres del lirismo hispánico, “Lo fatal”:

*“Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,
y más la piedra dura porque ésa ya no siente,
pues no hay dolor más grande que el dolor de estar vivo,
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.*

*Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror...
y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por*

*lo que no conocemos y apenas sospechamos
y la carne que tienta con sus frescos racimos,
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
y no saber a dónde vamos
ni de dónde venimos...!”*

El tema, en sí mismo, no era nuevo: una experiencia humana compartida desde siempre y alimentada por la lírica desde los presocráticos. Otros críticos han ahondado en el sentido de este poema en textos varios desde Miguel Ángel a Rosalía de Castro: así lo hicieron Amado Alonso, Rafael Lapesa, Marina Mayoral. Lejos de mí la intención de hacer aquí un análisis medianamente acertado que añada algo a esos buceos anteriores.

Pero, en función de mis consideraciones previas sobre la palabra, vuelvo sobre este maravilloso poema para explorar qué recursos utilizó su creador. Los primeros cuatro versos enuncian el bien conocido saber que poseemos del orden del universo, de la escala que va desde lo inerte a lo viviente. Y, por ende, de la conciencia que tenemos de nuestra esencial fragilidad y de la fugacidad de la vida humana. En el segundo grupo de versos el poeta discrimina esa experiencia íntima mediante la bipartición entre dos infinitivos, la forma más abierta del verbo: ser / no saber. A continuación, en el verso siguiente reitera la bipartición declinando el pasado “temor de haber sido” / y el “futuro terror”. Pasado y futuro. Y en el futuro el “espanto seguro de estar mañana muerto”. La riqueza inagotable que da a nuestro español la luminosa distinción entre ser / estar, que no existe en otras lenguas, lleva del “no saber” al “saber” más

dramático de todos, al borde del abismo ontológico que acelera el ritmo del poema. Los verbos se precipitan y los dos sustantivos centrales implícitos desde el título *-Lo fatal-*, se desnudan en dos potentes imágenes como si nuestros ojos se abrieran implacablemente: carne y tumba, vida y muerte, presente y pasado frente al futuro inexorable. Y desde el borde de ese acantilado donde la voz se detiene, el encabalgamiento más logrado “y por” que deja pendiente la lucidez deslumbrante del epifonema; el cierre que, como exclamación o reflexión, a juicio de críticos y lectores, potencia todo el poema perfecto y que, inagotablemente, lo perfecciona una y mil veces en toda lectura retrospectiva: “no saber a dónde vamos / ni de dónde venimos...!”. Los signos finales, suspensivos y exclamación, venían ya desde la intuición lírica que abría el poema.

Resumamos: pocos verbos, repetición, bipolaridad, escasez de adjetivos y solo los sustantivos imprescindibles. Con esta restringida materia, Darío ha puesto en juego su magistral manejo de la posición de la palabra en cada verso y de cada verso en el ritmo, solemne a veces, acelerado otras, del discurso lírico; las pausas y el silencio final están estremecidos de angustia existencial.

Habíamos comenzado con el tan conocido “Margarita, está linda *la* mar...” y el relieve que se logra para crear un clima poético al cambiar el género más usual en su posible segunda variante. Volvamos al mar.

El mar aparece muchas veces en la poesía de los poetas del 27, buenos discípulos de Darío (“él fue nuestro Baudelaire”, decía Jorge Guillén). Fue el mar el tema del primer libro de Alberti, *Marinero en tierra*.

“Rodando, rodando al mar.

.....
*que la mar nunca te trague
chinita de mi cantar”.*

Por supuesto que ese enriquecimiento de relieves de la palabra se da en su grado máximo en las diversas formas de la construcción metafórica, como en estos versos del mismo poeta:

*“¿Para quién, galera mía,
para quién este cantar?”*

*¡Búcaro fino del mar,
poroso de azul salado,
quién te pudiera quebrar!”*

También su camarada de generación, Federico García Lorca, juega con esa misma palabra, como si ella, en su movilidad primigenia, diera impulso a la creación:

*“¡Amarga mucho el agua
de los mares!*

*El mar
sonríe a lo lejos.
Diente de espuma,
labios de cielo”.*

Otro:

*“El mar es
el Lucifer del azul.
El cielo caído
por querer ser la luz”.*

Otro recurso de la expresión poética es la repetición que carga a la palabra sola de nuevos significados:

*“Crótalo.
Crótalo.
Crótalo.
Escarabajo sonoro”.*

Otros:

*“Arbolé, arbolé
seco y verdé”.*

*“Verde que te quiero verde
verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar
Y el caballo en la montaña”.*

Del juego de alternancia y repeticiones se va creando el clima lírico, en gran parte, de la poesía primera de Lorca.

Alfonso Reyes ha definido como nadie el camino del juego en que se embarcan las vanguardias. Dice al definir las jitanjáforas:

“¡La verdad es que en el taller del cerebro se amontonan tantas virutas! De tiempo en tiempo, salen a escobazos por la puerta de las palabras, pedacería de frases que no parecen de este mundo, o meros impulsos rítmicos, necesidad de oír ciertos ruidos y pausas, anatomía interna del poema: necesidad que algunos confunden con la inspiración”.

Y agrega en su libro *La experiencia literaria* (1983):

“Un poco de jitanjáfora no nos viene mal para devolver a la palabra sus captaciones alógicas y hasta su valor puramente acústico, todo lo cual estamos perdiendo, como quien pierde la sensación fluida del agua tras mucho pisar en bloques de hielo”.

En este trabajo Reyes resume esas experiencias de vanguardia en una especie de gimnasia lingüística y rítmica que tanta novedad trajeron y que se prolongó

luego en el teatro del absurdo. Este autor se remonta a las viejas coplas como:

*“Pisaré yo el polvico
atán menudico,
pisaré yo el polvó
atán menudó”.*

Y descubre que ya en una zarzuela de 1866 se abundó en esos juegos:

*“Suripanta, la suripanta,
maca trunqui de somatén.
Son faribum, sum faribén
Suripantén...
¡Suripén!
Suripanta, la suripanta
mete tónimen; son pen”.*

Gerardo Diego prosigue estos juegos con nuevos relieves. Es él quien encabeza el grupo que se regocija con las jinojepas. Una de ellas deconstruye la tan conocida *Serranilla* del Marqués de Santillana, incrustándole la burla a su camarada, el poeta José María de Hinojosa, que había publicado su libro *La flor de California* (1928). Pepe el Tempranillo, que se menciona luego, era un bandolero de Sierra Morena. Se llamaba también José Hinojosa y fue indultado por su caballerosidad.

*“Moza tan fachosa
non vi en la Poesía
como la Hinojosa
de José María.*

*Faciendo la vía
desde el surrealismo
a California
-y lo cuenta él mismo-
por tierra fragosa
perdió la sandía
aqueste Hinojosa
de José María.*

*Cerca del Moncayo
-forzoso es decillo-
Topó a su tocayo
Pepe el Tempranillo.
Y dice la glosa
que no le creía
el otro Hinojosa
de José María.*

*En la catoblepa
se encontró a Picasso
y díjole: -Paso.
Europa es ya Europa
y viva la Pepa
ya no hay más poesía
que la jinojepa
de José María”.*

El hombre común y, más aún el poeta, puede envolver las palabras en los más ricos relieves del Modernismo o desnudarla en la poesía impropriamente llamada “pura” de Jorge Guillén y de otros; puede jugar con ella irrespetuosamente.

Pero es Pedro Salinas, dentro de este grupo del 27 a que hemos reducido nuestra exposición, quien explora la palabra en sus posibilidades conceptuales y rítmicas. Y quien, además, ha reflexionado en la relación que existe entre la poesía y la palabra. Salinas es el defensor del lenguaje (*El defensor* se llama uno de sus libros de ensayos más sugerentes).

El principal ligamen entre el poeta y su tradición se establece a través de la lengua. Él es quien inventa realidades y las nombra, ilumina las palabras gastadas por sus usos milenarios.

El lenguaje es para Salinas no solo la máxima facultad de la inteligencia, sino un instrumento de humanización activo, puesto que se llega a ser más y mejor hombre mediante el lenguaje: “Porque el individuo

se posee a sí mismo, se conoce expresando lo que lleva dentro, y esa expresión solo se cumple por medio del lenguaje” y agrega: “Hablar es comprender y comprenderse, es construirse a sí mismo y construir el mundo”.

Está ante el lenguaje como frente al teclado de su piano, del cual sabrá extraer músicas nuevas, con acento propio, en la medida en que domine sus recursos. Este programa de humanización del hombre por el lenguaje – puesto que por el perfeccionamiento del ejercicio lingüístico pasa de la preconciencia a la plena existencia– se cumple, como dije, en su forma más elevada en el poeta: en él la palabra vive en tensión más viva, más vibrante que en lo narrativo. El poeta es el señor de las palabras, capaz de rescatarlas del olvido, de recuperarlas de su desgaste, de restaurarlas para infundirles nueva intensidad espiritual, para purificarlas y para devolverlas a su pueblo renovadas y plenas, en la deslumbrante plenitud de sus relieves. Por esta relación con la lengua de su pueblo, el poeta se inserta de un modo más íntimo en la tradición.

Esta perspectiva nos acerca a otro aspecto del lenguaje: a través de las palabras el hombre vive en relación con los que vivieron antes y así, a su vez, aspira a traspasar la fatalidad temporal. El juego de las palabras temporales, dice Salinas, contra el tiempo banquero. Y en este juego, así como la palabra escrita tiene superioridad sobre la palabra hablada, la palabra poética es superior a toda otra forma de lenguaje, debido a la intensidad espiritual y a la fuerza creadora de que está insuflada. De ahí que, aunque lo poético no se agota en la palabra creada, el acto creador se confirma y completa hasta sus límites posibles.

Este es el poder del escritor y su función social: transmitir la tradición lingüística y el núcleo sacro de la palabra. Por eso, añade Salinas, la poesía es obra de

caridad y claridad. Es obra de caridad y claridad porque solo al hombre le ha dado Dios el don de la palabra.

Por eso, ¡cuánto daño ha hecho una didáctica miope e ignorante que ha abandonado el aprendizaje de la poesía de memoria! Lo hemos visto año a año en la escuela argentina y de otros países. George Steiner, en *Diez [posibles] razones para la tristeza del pensamiento* (2003), acaba de sentenciar con su oportunidad tan característica: “Impedir a los niños aprender de memoria supone lisiar, tal vez para siempre, los músculos de la mente”.

Pero sin duda, no es exagerado afirmar que existen muchas otras maneras de pecar contra la palabra. Peca quien desfigura o empobrece su sentido. Comete prevaricación en el orden público quien deforma a propósito su significado. Quien la envilece en el lenguaje administrativo o judicial y muy especialmente en el lenguaje de la política.

Es precisamente en el lenguaje de la política donde más se advierte el agotamiento de las palabras. Basta comparar las enérgicas, elocuentes y precisas formas de los grandes oradores de la antigüedad, o las de las épocas clásicas de la oratoria inglesa, francesa, norteamericana y sobre todo hispánica –desde el siglo XVIII–, con la anémica, repetitiva, vulgar, imprecisa expresión de nuestros días.

Grabadas a fuego quedaron las palabras de los grandes hombres: Sarmiento, Martí, Bolívar, porque habían alcanzado el nivel de humanización de que hablaba Salinas.

Azorín, cronista parlamentario, y Galdós, en sus *Episodios Nacionales*, registraron esos momentos culminantes en los que la palabra del político manifiesta sus máximos relieves persuasivos, trasciende el ámbito donde se formulan las leyes, sale a la plaza pública y pasa a ser posesión del pueblo que es su dueño.

El respeto a la palabra justa, la búsqueda del significativo preciso, no parece ser ya patrimonio de nuestros tiempos. Y aun las constituciones, los códigos, los textos institucionales adolecen de defectos, de imprecisiones que parecen ser puestas a designio.

Dejemos los discursos crispados, torpes, vulgares que se emiten en las campañas políticas, las expresiones escatológicas de alguna ministra en tren de perder su puesto en fecha reciente.

Prefiero terminar con un recuerdo entrañable. Cuando Vicente Marrero, poeta y prosista canario, sintió que se iniciaba el proceso de su Mal de Alzheimer, comenzó una lucha solitaria y encarnizada para conservar su lenguaje en plenitud, tratando de restaurarlo día a día. Lo hizo hasta el límite y cuando comprendió que estaba vencido y hasta allí llegaba, dejó en su *Canción isleña*, de 1989, estos dos versos desolados que lo contienen todo:

*“Perdida la palabra,
perdido el Universo”.*

ALGUNOS RECUERDOS DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS EN EL SETENTA ANIVERSARIO DE SU CREACIÓN¹

Gloria Videla de Rivero

UNCuyo – Academia Argentina de Letras

riverovidela@gmail.com

Resumen

Se recuerda la historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo desde su fundación en 1939 hasta el año 2009. Tras una breve historia de los tiempos fundacionales, se rememora la evolución de la Institución, desde la perspectiva de los recuerdos personales, a partir de 1953, centrados sobre todo en el Departamento de Letras. Se mencionan los Centros estudiantiles de la época, los edificios que ocupó la Facultad, las etapas de su evolución, sus bibliotecas, su vinculación con otras Instituciones. Se recuerdan nombres y perfiles de algunos profesores. Se hace una valoración positiva de los logros de la Institución pero también se exponen puntos de vista críticos sobre algunos de los cambios educativos ocurridos en los últimos años. Se ofrece bibliografía ampliatoria.

Palabras clave: *Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo – historia – evolución – edificios – profesores – Centros estudiantiles.*

Title: Some recollections from the Faculty of Philosophy and Letters in the seventh anniversary of its creation

Abstract

A personal overview of the history and the institutional development of the Facultad de Filosofía y Letras of the Universidad Nacional de Cuyo, in Mendoza, Argentina, from its foundation in 1939 to 2009 is presented in this paper. Short reference to foundational documents and author's personal memories, mainly centered in the Departamento de Letras of the institution from 1953 to recent years are mentioned. Reference is made to: academic evolution of the institution; students and teachers experience through different locations of the institution at different times; curricular

¹ Conferencia pronunciada con motivo de la inauguración del ciclo lectivo 2009 (Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras).

changes; libraries development; a personal appreciation of the achievements of the institution as wells as a critical view of some of the educational changes occurred in the last years. The article contains also name and personal profiles of some teachers, anecdotal and daily experiences of academic life and some references to other bibliographic materials on the same subject.

Key words: *history of the institution – development – buildings – teachers – students organizations.*

Este año celebramos los setenta años de vida de la Universidad Nacional de Cuyo y de nuestra Facultad. En 1939 los tiempos estaban maduros para la creación de la Universidad. Mendoza, aunque todavía muy provinciana, había desarrollado una base cultural adecuada para responder al requerimiento de una Universidad propia para la región de Cuyo. Hasta entonces los profesionales de la zona habían obtenido sus títulos principalmente en Buenos Aires, en Córdoba, en Chile o en universidades europeas (por ejemplo, los vitivinicultores más profesionales solían hacer su formación enológica en Francia). Pero había llegado la hora de tener nuestra propia casa de altos estudios. Varios sectores reclaman para sí el mérito de haber dado el empujón decisivo a esta empresa de enorme importancia histórico-cultural, tanta que hay claramente en nuestra sociedad un antes y un después de la creación de la Universidad Nacional de Cuyo. No es el momento de distraernos en la etapa pre-gestacional (hay importante bibliografía)² pero, con respecto a su fundación, hay dos nombres que ineludiblemente debemos recordar: el del entonces Ministro de Justicia e Instrucción Pública de la Nación, el

² Remito sobre todo a la *Memoria histórica: 1939-1964* (1965). Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras; véase también el *Libro del cincuentenario: 1939-1989* (1989). Mendoza: EDIUNC. (Especialmente el capítulo de Esteban Fontana: *Cómo se gestó la Universidad Nacional de Cuyo*, 65-86 y el de Emilia de Zuleta: *La Universidad Nacional de Cuyo y el desarrollo de las Humanidades*, 219-236). Pueden verse también varios artículos en la *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza* (Cf. Videla de Rivero, G.; Latorre, A. J.; Varela, F. *Índices de la Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza* (1996). Mendoza: Junta de Estudios Históricos de Mendoza-CELM, 222, entre otros.

Dr. Jorge Eduardo Coll y el de quien fuera el primer Rector de la Universidad, el Dr. Edmundo Correas. Fue Coll uno de esos argentinos de excelencia que contribuyeron a formar el gran país que fuimos y que aún podemos ser. Él decidió que se creara nuestra Universidad, por un decreto del Poder Ejecutivo, firmado por el entonces Presidente de la República, Dr. Roberto M. Ortiz, el 21 de marzo de 1939, a instancias del Ministro. Hay excelente documentación sobre el tema: una carta antológica de Coll a Edmundo Correas –especie de programa de lo que debía ser la Universidad Nacional de Cuyo– fechada el 10 de agosto de 1939 y otra carta complementaria del 18 de junio de 1949³. Vale la pena conocerlas, porque documentan el afán de excelencia académica que sustentó nuestros orígenes.

El otro nombre ligado a la fundación es el del Dr. Edmundo Correas, por entonces joven abogado, con vocación de historiador, gran lector, hombre cultísimo, vinculado a la Junta de Estudios Históricos de Mendoza, de la que fue Presidente durante muchos años y creador además del Museo del Pasado Cuyano que funciona en la sede de dicha Institución. Conocí mucho a Edmundo Correas en mi adolescencia porque fui amiga de sus hijos y teníamos lejanas relaciones de parentesco con él y con su esposa, Carolita Leal. Me invitaban con frecuencia a comer en su casa (la de la ciudad durante los inviernos, la de Chacras de Coria durante los veranos) y esos almuerzos eran una especie de cátedra en la que Edmundo exponía sus lecturas y opiniones ante sus jóvenes hijos y los amigos de sus hijos. Nos mostraba también con orgullo su impresionante biblioteca (eran épocas en las que los libros tenían aún un prestigio resplandeciente).

Mezclo estos recuerdos personales con el panorama institucional que les estoy brindando, porque la

³ Reproducidas en el artículo “Para la historia de la Universidad Nacional de Cuyo”. En *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza*. Tomo II, Nº 7, 1972, 719-726. La carta de 1939 está también reproducida en *Debate Abierto*. Mendoza, UNCuyo, Secretaría de Extensión Universitaria. Año I, agosto-setiembre 1993, 10-11.

propuesta hecha por la Decana de la Facultad cuando me invitó a dar esta clase-conferencia fue que la misma tuviera como eje la conmemoración de los setenta años de la creación de nuestra Facultad, pero que entrelazara el relato con el de mis vivencias personales en relación con la Institución. Acepto pues seleccionar algunos de mis recuerdos pensando, como Félix Luna, que todo es historia. Grande o pequeña historia, pero historia al fin. Sin embargo, procuraré no convertir este relato en una autobiografía sino más bien en memorias que, a partir de un yo, reflejen el devenir de la Institución y de algunas de las personas con ella relacionadas, aunque será inevitable que centre mi mirada evocadora sobre todo en el Departamento de Letras.

Nuestra Facultad nació junto con la Universidad⁴ y acompañada por sus hermanas la Escuela de Ciencias Económicas, la Escuela de Agronomía, la Escuela de Lenguas Vivas, el Instituto del Profesorado, el Instituto del Petróleo, la Escuela de Ingeniería, la Academia de Bellas Artes y el Conservatorio de Música⁵. Coll propuso que ninguna de ellas llevara el nombre de Facultad, hasta que no alcanzaran un nivel de excelencia (Cf. cartas citadas). Como señala Diego Pró en “Origen y desarrollo de la Facultad”⁶, esta circunstancia explica en parte la fuerte vitalidad que tuvo en sus primeros años, ya que nunca fue la Facultad “cenicienta”, tal como ocurría en otras Universidades del país donde la Filosofía y las Letras llegaron con retraso. Por otra parte, como señala Pró, “entre los designios de los fundadores y asesores de la Universidad estaba el de darle un decidido acento humanista, el de apoyar los estudios desinteresados y la formación no solo de profesionales y especialistas sino,

⁴ Cuyo había sido precedido en la fundación de Facultades de Humanidades por Buenos Aires (1895), La Plata, Paraná, Tucumán y Córdoba. (Véase Pró, D. “Origen y desarrollo de la Facultad”. En *Memoria histórica...*, 113-134).

⁵ El Instituto del Profesorado con sede en San Luis, la Escuela Industrial, con sede en San Juan (Cf. Fontana, E.: “Cómo se gestó la Universidad Nacional de Cuyo”, o cit. en nota 2, 84).

⁶ Cf. Pró, D., art. cit.

ante todo, de hombres cultos”⁷. Pienso que una visión de conjunto que contemple la historia de nuestra Facultad es de enorme importancia, no solo porque el conocimiento de nuestras raíces debe marcar nuestros derroteros, no solo porque el enriquecimiento de nuestra autoconciencia histórica refuerza nuestro sentido de pertenencia y de identidad, sino también porque las actitudes adánicas ocasionan un gasto inútil de energías. Es importante edificar sobre cimientos.

Existe ya excelente bibliografía fundamental, aunque aún sea mucho lo que se puede aportar, ya por medio de compulsas de documentación (discursos de las autoridades, memorias anuales de los diversos Institutos, Centros de Investigación, Departamentos, Cátedras, Secretarías, etc.), ya a través de recuerdos de profesores y autoridades. Hubo además durante el Decanato del Dr. Miguel Verstraete un conato de actualización de la *Memoria* de 1965, proyecto que no llegó a la instancia de edición, pero que pienso debe estar en alguno de los archivos⁸. Recomiendo la lectura del *Libro del cincuentenario* y de la ya mencionada *Memoria histórica (1939-1964)*, realmente excelente por la organicidad de su plan general, la solidez de las diversas contribuciones, la riqueza de datos y el rigor y la altura académica evidenciada por sus diversos autores. Su elaboración fue una empresa ambiciosa que muestra el nivel que tenía nuestra Facultad en esa época. Comienza con un apartado sobre “Los estudios humanísticos anteriores a la fundación de la Facultad”, que incluye el excelente estudio de Arturo Roig “Antecedentes de las Humanidades en Mendoza antes de la fundación de la Facultad de Filosofía

⁷ Continúa Pró: “De allí el apoyo que dieron a la Facultad y la intervención preponderante que tuvo su cuerpo de profesores en la elaboración de los planes de estudios de las distintas escuelas, donde incluyeron contenidos humanísticos para la formación aun en carreras aparentemente solo profesionales de otros institutos y facultades” (art. cit., 124).

⁸ Este tema también podría ser objeto de tesis o seminarios puesto que el material a recuperar es riquísimo.

y Letras (1571-1939)”⁹, estudio cuya hipótesis es que la Facultad no surge sobre un yermo intelectual sino que está precedida de un proceso. También con el objeto de presentar antecedentes, Esteban Fontana escribe su “Reseña histórica de la evolución de los colegios medio-superiores de Mendoza hasta la creación de la Universidad Nacional de Cuyo”. Un segundo apartado sobre “La vida en la Facultad” incluye el medular capítulo de Diego F. Pró sobre el “Origen y desarrollo de la Facultad”. Los restantes apartados se refieren a la enseñanza, a las autoridades y profesores, a las actividades estudiantiles, a la influencia de la Facultad fuera de su ámbito y a otros temas, tales como el edificio. Me he demorado en una breve descripción de esta *Memoria*, porque pienso que sus contenidos pueden ser de gran utilidad para los profesores y alumnos del presente y del futuro.

Diego Pró reconoce tres etapas en el desarrollo de la Facultad de Filosofía y Letras durante sus primeros 25 años de vida, con respecto a la conducción o gobierno universitario, a la docencia, investigación, extensión universitaria y planes de estudios de las carreras entonces existentes: Filosofía, Literatura, Historia y Geografía. Las etapas señaladas por Pró van de 1939 a 1949 la primera, de 1949 a 1955 la segunda, de 1955 al momento de escribirse la memoria, a mediados de los años 60, la tercera. Habría que postular las etapas subsiguientes, generalmente ligadas con el devenir histórico del marco nacional, ya que –a pesar de su presunta autonomía– la Universidad ha estado fuertemente ligada a él. Otros criterios de periodización podrían relacionarse con las concepciones pedagógicas o culturales dominantes, con los planes de estudio, con las leyes educativas o con las tendencias de los grupos de conducción. Marcan fuertes momentos de cambio la Revolución del 68, el cimbronazo de la etapa

⁹ Este capítulo también fue publicado como parte introductoria de su libro *Breve historia intelectual de Mendoza* (1966). Mendoza: Ediciones del Terruño, 11-54 y, con el título “Las Humanidades en Mendoza”, en su libro *Mendoza en sus letras y en sus ideas* (1996). Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza, 11-30.

camporista y la reacción militar posterior, la “normalización” por medio de concursos, ligada a la restauración de la democracia, la promulgación de la Ley Federal de Educación, entre otros acontecimientos nacionales que influyeron en la evolución universitaria.

Yo podría aportar algunos testimonios vivenciales con respecto al devenir de nuestra Facultad, a partir de los últimos años de la segunda etapa marcada por Pró. Me incorporé a la Institución como estudiante en 1953. Su primera sede –previa a mi ingreso a la misma– había estado en el edificio de la Escuela Provincial “Arístides Villanueva”, situado en la calle Rivadavia, con salidas a 9 de Julio y a Sarmiento. Arturo Roig, en un capítulo de la *Memoria* dedicado a los edificios, y Emilia de Zuleta, en el *Libro del cincuentenario* describen esa casa que tenía el estilo de los edificios públicos de comienzos del siglo XX: amplios patios –el del ombú y el del naranjo y la higuera, con largas y soleadas galerías y altos techos. El frente tenía un marco de columnas sobre las que se apoyaba un clásico frontón. En 1952 se dictaron algunas clases en casas aledañas a la fundacional, una en Avenida España, otra en calle Rivadavia, tal vez al 400, pero ya en 1953 la Facultad se mudó a aquel ámbito que fue un eslabón importante de su historia, el de Las Heras 430. Era una antigua casona cuya fachada está reproducida en la tapa de la *Memoria histórica* ya mencionada. Había pertenecido a la familia de Balbino Arizu. Tenía dos *halls* centrales, que nos convocaban en los recreos invernales y un gran patio-jardín al fondo con frondosas plantas, un palto, bancos y la estatua de Platón, dulcificada por la hiedra¹⁰, realizada por el gran escultor Lorenzo Domínguez. El patio servía de tránsito hacia las aulas de atrás y nos reunía en los recreos del tiempo tibio o en algunos acontecimientos sociales y artísticos. A una de sus aulas la llamábamos “la pajarera”, porque sus paredes estaban pintadas con pájaros. Allí recuerdo haber rendido la exigente Literatura Alemana, con el Dr. Alfredo Dornheim, padre de Nicolás.

¹⁰ La estatua afortunadamente se conserva en el actual edificio.

Los Institutos de la Facultad, dedicados a la investigación, a la atención de alumnos y a albergar las bibliotecas de cada especialidad, se distribuían en diferentes edificios dispersos por la ciudad, sobre todo en su zona céntrica.

Aunque no cursé mis estudios con gran regularidad ya que, por razones familiares, pasaba parte del año en Buenos Aires, guardo de esa época entrañables recuerdos. Me tocó vivir el tránsito de la segunda a la tercera etapa de la Facultad, signada por el drástico cambio político nacional que significó la Revolución Libertadora de 1955, es decir el fin del primer peronismo¹¹. El hecho nacional significó para la Facultad cambio de autoridades, de estilo de convivencia y redundó en una gran actividad estudiantil. Los estudiantes nos involucramos en la nueva etapa sintiéndonos muy protagonistas. Nos agrupábamos en dos Centros: el CEFYL y el Centro de Humanidades, ambos muy activos tras sus propias concepciones de la vida universitaria. Fui Secretaria de Cultura del CEFYL, entre cuyos más destacados dirigentes nombraré a Abelardo Pithod y a Enrique Dussel, por entonces líder carismático, estudiante de Filosofía que, con el devenir de la vida y de las ideologías, se convirtió en un teórico de la Teología de la Liberación. Olga Medaura, Hilda Fretes, Olimpia Bonini, Marta Gómez, hoy de Rodríguez Britos, Guillermo Bibiloni, entre otros muchos jóvenes de la época, participaron o lideraron el CEFYL y después se convirtieron en reconocidos profesionales, con proyección social a través de cátedras o cargos públicos, a veces enfrentados o alejados de sus antiguos compañeros por diferencias ideológicas. Muchos de ellos merecerían una historia de sus trayectorias posteriores, de gran peso e influencia social y cultural. No obstante, al menos quiero recordar con emoción, de entre los nombrados a dos que ya no están entre nosotros: Guillermo Bibiloni e Hilda Gladys Fretes. Bibiloni –algo mayor que los integrantes de mi

¹¹ Borges dice: “[...] y en la caída / de las épicas lluvias de setiembre / que nadie olvidará [...]” (Cf. “Oda compuesta en 1960”, en su: *El hacedor*).

promoción- dirigía durante nuestra época de estudiantes el elenco teatral del CEFYL (recuerdo que me tocó presentar *La casilla de las macetas*, de Graham Green, que se hizo como teatro leído en agosto de 1958)¹². Ya obtenido el título de Profesor, Bibiloni continuó perteneciendo a la Facultad a través de un cargo docente en la Cátedra de “Introducción a la Literatura” y llegó a ser Secretario de la Institución en 1965¹³. Pero fue sobre todo el teatro su gran pasión. Posteriormente dirigió la Escuela de Teatro y el Elenco Universitario (1967-73)¹⁴, durante un período que yo juzgo la época de oro del teatro universitario, con frecuentes y excelentes funciones en el Teatro Independencia. Contribuyeron a ese esplendor la selección de obras entre las mejores del teatro argentino y universal, la contratación de los mejores directores del momento en la Capital Federal, las notables actuaciones del elenco y la generosidad de los presupuestos otorgados¹⁵.

Quiero además recordar a Hilda Gladys Fretes, querida compañera. En la Facultad fue Profesora de Didáctica de la Lengua y la Literatura e hizo una obra extraordinaria a través del Centro de Lectura que, aunque fue cambiando de nombres e incorporando difíciles siglas tales como CLEDILIJ, perduró después de la muerte de su fundadora. Este Centro se proyectó hacia los profesores del nivel secundario que acudían masivamente a los cursos que Hilda Fretes organizaba en la Facultad, y a las Jornadas y Congresos de Literatura Infantil y Juvenil, de las cuales han quedado valiosas actas. Con sus

¹² En la *Memoria* de la Facultad figura un capítulo de su autoría: “Historia del teatro en la Facultad”, 483-485. Se presentaron también *El living room*, de G. Greene, *El Diario de Ana Frank* y *Antígona*.

¹³ Los estudiantes de Letras encontrarán aún hoy su firma en muchos de los libros de la Biblioteca de la Facultad, porque buena parte de ellos se incorporó a nuestro acervo bibliográfico.

¹⁴ Ambos dependían directamente del Rectorado y, también bajo la dirección de Bibiloni, integraron el “Departamento de Arte Escénico y Coreográfico de la Universidad Nacional de Cuyo”.

¹⁵ Cf. Navarrete, J. F. “Escuela de Teatro”. En *Libro del Cincuentenario*, ed. cit. en nota 2, 271.

colaboradoras visitaba los colegios, llevaba escritores para que tomaran contacto con las escuelas y promovía por distintos medios la lectura entre los estudiantes secundarios, que elaboraban fichas para que fueran publicadas por el Centro en *Boletines*. Hilda publicó además libros destinados a ese nivel, como una Antología de la literatura de Mendoza¹⁶ o un Manual para enseñar la literatura en relación con la Geografía¹⁷. Cuando ella murió, pronuncié en esta Facultad unas muy sentidas palabras, que tal vez alguna vez publique, porque su semblanza se enmarcaba en un retrato de lo que fueron los ideales de nuestra generación, la de los que nacimos durante la década del treinta, generación aún utópica, plena de esperanzas en los frutos de nuestra acción sobre los medios socioculturales en los que actuábamos.

Volviendo a aquella época de estudiante, quiero destacar que el paso por el CEFYL fue enriquecedor e influyó en nuestras vidas posteriores, tanto porque fue un semillero de formación de dirigentes como por los contactos personales. Organizábamos, además del teatro, concursos literarios, reuniones de bienvenida para los estudiantes de primer año, régimen de tutorías de los alumnos mayores para los recién ingresados, ciclos de proyección cultural por medio de las radios (recuerdo que el Dr. Schobinger fue uno de los profesores que nos dio su apoyo), ciclos de cine, entre otras actividades. Una nueva Ley Universitaria de cuño reformista dio a los estudiantes representación en los Consejos, pero éramos idealistas, nunca se cambió un voto por una prebenda o por una concesión en las exigencias académicas. Nos reuníamos también con los representantes de otras Facultades, con el objetivo de formar una Federación. De esos contactos entre estudiantes salieron algunos matrimonios, entre ellos el mío.

¹⁶ Fretes, H. (1991). *Las provincias y su literatura; Mendoza; Antología* Buenos Aires: Colihue.

¹⁷ Fretes, H. y Poggi de Martínez, M. (1993). *Literatura y geografía: Un modelo de integración en la enseñanza*. Mendoza: ECA.

El otro Centro, el de Humanidades, tuvo también trascendencia. Publicó su revista estudiantil *Cosmos*, de la que apareció un solo número pero que mereció un breve estudio de Diego Pró en la *Memoria de la Facultad* y otro mío, en mi libro *Revistas culturales de Mendoza*¹⁸. Colaboraron en *Cosmos* María Magdalena Santambroggio, María Angélica Pouget, Ambrosio García Lao y Elena Jankarik, entre otros. Varios de ellos se destacaron en sus trayectorias posteriores; por ejemplo, García Lao se convirtió en una reconocida figura televisiva y María Angélica Pouget fue una finísima poeta, a quien dediqué un estudio en la revista *Piedra y Canto: Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*¹⁹, artículo que apareció en muy tristes circunstancias, póstumamente.

Durante la década del 50 hubo varios Delegados y Decanos interventores. Recuerdo que Erwin Rubens, procedente de La Plata, quien fue Decano Interventor entre 1957 y 1958, me tomó un memorable examen sobre Pablo Neruda, que disfruté mucho. Como curiosidad, recordaré que en esa época se rendían los exámenes con bolillero, por lo cual había que tener toda la materia memorizada en forma pareja, para poder exponer sobre cualquiera de los temas del programa. La modalidad de disertar primero sobre un tema fue pensada como forma de habituar a los estudiantes al pensamiento propio, pero también como modo de disminuir el estrés que imponía el sistema del bolillero²⁰.

¹⁸ Videla de Rivero, G. (2000). *Revistas culturales de Mendoza*. Mendoza: EDIUNC, 105-106.

¹⁹ Videla de Rivero, G. "Poesía entre dos puertas: introducción a la obra de María Angélica Pouget". En *Piedra y Canto: Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*. N° 3, 1995, Mendoza: UNCuyo, Editorial de la FFyL, CELIM. 9-34.

²⁰ Con respecto a Rubens, y a título anecdótico, contaré que muchos años después, en la década del 90, siendo yo evaluadora del CONICET que viajaba periódicamente a Buenos Aires para asistir a las reuniones de Comisión, fui invitada por el Dr. Germán Orduna que tenía mucha influencia en la Institución, para visitar a la viuda de Rubens, abrumada por la herencia de una biblioteca imponente. Con el objeto de que la biblioteca no se desgranara entre libreros, Orduna me consultó sobre un destino posible para esa biblioteca, dispuesto a gestionar un subsidio del CONICET. Yo sabía que la Facultad de Humanidades de

Durante mis años de estudio²¹, algunos de mis profesores fueron Mauricio López en “Introducción a la Filosofía”, Toribio Lucero en “Introducción a la Historia”, Aurelio Bujaldón en “Lengua y Cultura Latina”, Alfonso Sola González en “Introducción a la Literatura” y después en “Literatura Española II” y en “Literatura Argentina II” (a él le debo mi interés por Lugones, por Borges y por las vanguardias poéticas, que se constituyeron en una de las principales líneas de mis tareas de investigación literaria). Juan Antonio Barrera enseñaba “Literatura Iberoamericana”; Emilia de Zuleta, quien obtuvo la cátedra de “Literatura Española III” después de que yo la cursara, era entonces una joven pero ya prestigiosa profesora; ella dirigió mi “Seminario de Literatura” y me introdujo en la crítica literaria. Vicente Cicchitti fue mi profesor de “Lengua y Cultura Griega I”; Atilio Anastasi –profesor de “Gramática Superior”– se destacó por sus excelentes condiciones como gestor (fue Director del Instituto Cuyano de Cultura Hispánica, Decano, Director del Departamento de Letras, entre otras funciones que ejerció con gran sentido de ecuanimidad). Nuestro profesor de “Literatura Italiana” fue Manlio Lugaresi. Aunque casi no recuerdo ni su voz ni su rostro, tengo con él una deuda espiritual definitiva: la lectura de Dante. Los bellísimos sonetos en los que el poeta llora los desvíos de Beatriz y esa excelsa *Divina Comedia*, que alegoriza el camino humano a partir de la pérdida del rumbo vital en un simbólico bosque oscuro, “en el medio del camino de la vida”, para recorrer después contemplativamente, con la guía de Virgilio (la sabiduría antigua) y la de Beatriz (la sabiduría cristiana) el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso, hasta el encuentro con el Amor “que mueve el sol y las demás estrellas”²².

San Juan tenía serias carencias bibliográficas, y con la intermediación del Profesor Guillermo Quiroga, allí fueron a parar los libros de Rubens.

²¹ Véase el plan de estudios en la *Memoria histórica*...

²² En el año 2004 pronuncié en esta Facultad una conferencia sobre “La literatura y la vida” en la que demostraba cómo la literatura puede ennoblecer, ayudar a interpretar los propios avatares biográficos y a orientar la vida.

No sería posible ni oportuno nombrar ni hacer en esta conferencia la semblanza de todos mis profesores. Me detendré con más detalles en el recuerdo de Vicente Cicchitti (1918-1985), quien nos transmitió el amor por las etimologías. Se remontaba a los orígenes de cada palabra haciéndonos sentir que tras cada una de ellas latía un mundo de riqueza humana, cultural e histórica. Cada vez que releo ese profundo poema de Borges llamado “Los justos”, en el que incluye al “que descubre con placer una etimología” entre otros justos que –sin conocerse entre sí– “están salvando el mundo”²³, recuerdo a Cicchitti. Nació y murió en Mendoza, egresó de nuestra Facultad de Filosofía y Letras como Profesor de Literatura y fue titular de la cátedra de “Lengua y Cultura Griega” desde 1948 hasta su muerte. Director del Instituto de Estudios Clásicos (que actualmente lleva su nombre) y de la *Revista de Estudios Clásicos*, sus publicaciones están dispersas en Actas de Congresos, en revistas especializadas en cultura clásica, en estudios humanísticos y en historia de las religiones. Póstumamente se han editado tres de sus libros: *Sobre la antigüedad clásica*²⁴, *Sobre la persona humana y otros ensayos*²⁵ y *Diario de un viaje a la India*²⁶. Vicente era famoso entre los estudiantes –no solo los de Filosofía y Letras– por su amor a la montaña; era un consumado andinista y –en su concepción– la montaña estaba cargada de riquísimos símbolos espirituales. Era el infaltable invitado para acompañar a los estudiantes en los campamentos universitarios, donde contaba leyendas alrededor del fogón bajo los cielos estrellados. Tanto era su influjo que, siendo yo ya una joven profesora y no teniendo en lo personal la más mínima vocación por el deporte, me indujo a ascender pequeños cerros (el Melón y el Camello), juntamente con jóvenes colegas o con

²³ En *La cifra*.

²⁴ Cicchitti, V. (1995). *Sobre la antigüedad clásica*. Mendoza: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.

²⁵ Espinosa, N. (Com) (1998). *Sobre la persona humana y otros ensayos*. Mendoza: EDIUNC.

²⁶ Cicchitti, V. (2006). *Diario de un viaje a la India: Marzo 1956 -febrero 1957*. Mendoza: UNCuyo.

alumnos universitarios. Muchos años después le pedí telefónicamente que me contara alguna de aquellas leyendas relacionadas con las montañas mendocinas, para ayudar a mi hija adolescente en una tarea escolar. Se apareció en mi casa con una versión escrita y personal de “El futre”, el fantasma descabezado que él también creyó ver después de una ascensión al Aconcagua²⁷. Guardé esa versión en mi archivo y años después de su muerte la analicé literariamente y la publiqué en la Sección Documentos de la Revista *Piedra y Canto* que se publica en nuestra Facultad²⁸.

Sin agotar la semblanza de una persona tan rica, mencionaré su acendrada fe religiosa que, aunque se afincaba en el catolicismo, lo trascendía ya que estaba fuertemente influido por la espiritualidad hindú. No sé cómo se originó en Vicente esa tendencia pero su viaje a la India en 1957-58, para ascender al Himalaya, la acentuó. A su regreso se convirtió en un predicador de la no violencia y de la necesidad de limitar la robotización del hombre evitando el uso excesivo de la técnica. Coincidió en esta prédica con Lanza del Vasto, quien vino invitado por él a Mendoza. Lanza del Vasto había establecido en la campiña francesa la comunidad de El Arca, cuyo nombre sugería paralelismos entre esa Comunidad y la simbólica Arca de Noé, que preservó a los que merecieron sobrevivir al Diluvio purificador.

Cuando ya éramos colegas, Vicente –después de leer un estudio mío titulado “Hombre y Dios en la poesía

²⁷ Llegó a la cumbre Norte del Aconcagua el 27 de enero de 1947, según atestigua Alberto Rovira en *Lo grande y lo trágico en la montaña de Mendoza*. Mendoza: INCA, 1981, 228. Probablemente la experiencia aquí narrada se refiera a esa ocasión. Ese texto era parte de un libro inédito: *La montaña*, de índole autobiográfica, narrativa y ensayística, en uno de cuyos capítulos se refiere al Futre.

²⁸ Cf. Videla de Rivero, G. “Tres formas literarias de una leyenda: el Futre”. En *Piedra y Canto: Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, Mendoza, UNCuyo, FFyL, CELIM. N° 7-8 (2001-2002), 195-209 y Cicchitti, V. “El Futre”, *Ibid*, 229-232.

de Dámaso Alonso”²⁹– me dijo que en él faltaba la dimensión orientalista (lo cierto es que Dámaso Alonso no tenía ninguna influencia de ese origen) y me prestó varios libros básicos de la cultura hindú. No pude penetrarlos ni identificarme con ellos y recordé una anécdota que cuentan los biógrafos de Ricardo Güiraldes quien –sin abandonar del todo el catolicismo de su niñez– se había inclinado hacia la sabiduría brahmánica, influenciado por la lectura de *Los grandes iniciados* de Schuré. En una oportunidad (1927) Güiraldes le preguntó a su admirado poeta Valery Larbaud si nunca se había sentido atraído por las religiones orientales, a lo que el francés le respondió: “–Con Roma me basta”³⁰. Yo, tras aquellas lecturas hinduistas, sentí también que me bastaba, en lo personal, con la extraordinaria e inabarcable riqueza de la tradición judeo-cristiana. Pero pienso también –hipotéticamente– que personalidades como las de Vicente Cicchitti pueden marcar, en los misteriosos caminos de la historia, a veces sinuosos, una marcha hacia un encuentro o globalización espiritual que culmine con el cumplimiento de la profecía: “Habrá un solo rebaño y un solo pastor” (Jn 10, 16).

Otra importante faceta de Cicchitti fue su labor como Director del Hogar y Club Universitario, que yo conocí en la calle Rivadavia entre 9 de Julio y España, en la vereda Sur, frente a la Universidad. Conferencias, conciertos, sesiones de jazz, exposiciones plásticas, teatro, cine, eran algunas de las actividades que se desarrollaban en el Club. Allí vi “El perro andaluz”, impresionante experimento surrealista de Luis Buñuel y las películas de Ingmar Bergman, tan densas de significados. Como órgano de expresión del Club, Vicente dirigía el periódico *Santosmendoza* (1951-1981), sobre el cual hice un breve

²⁹ Publicado en *Cuadernos de Filología*. Mendoza, FFyL, UNCuyo. N° 5, (1971), 51-63.

³⁰ Cf. Bordelois, I. (1966). *Genio y figura de Ricardo Güiraldes*. Buenos Aires: EUDEBA, 169-170.

estudio en mi libro *Revistas culturales de Mendoza*³¹. Me he demorado mucho en esta semblanza –ciertamente no exhaustiva; será la más larga de mi exposición, motivada por la intención de dar una muestra de la rica galería de personalidades del Departamento de Letras y de la Facultad. En realidad, las semblanzas personales e intelectuales de los profesores de la Facultad a través de sus setenta años de evolución podrían ser motivo de un libro. Ya hay muchos datos dispersos aquí y allá, incluso en la *Memoria* ya citada de la Facultad.

Volviendo a mis recuerdos iniciales, después de obtener el título de Profesora de Literatura en nuestra Facultad y de doctorarme en la Universidad Complutense de Madrid, a fines de 1961 me incorporé a la Facultad como Ayudante de Investigación Diplomada en la Sección Española del Instituto de Literaturas Modernas, que estaba dirigido por Adolfo Ruiz Díaz, Profesor Titular de la cátedra de “Introducción a la Literatura” y hombre de extraordinaria formación humanística. Baste decir que entre sus publicaciones se cuenta uno de los primeros estudios críticos sobre Borges y una traducción del latín del *Discurso sobre la dignidad del hombre*, de Giovanni Pico Della Mirandola. Quienes cursaron con él “Introducción a la Literatura” lo recuerdan con admiración y seguramente aún le agradecen ese listado de cien libros –seleccionados entre los mejores de la literatura universal– que incluía como complemento del programa. Un estudiante de Letras debía conocerlos. Como anécdota complementaria, contaré que su compenetración emocionada con la bellísima poesía de Antonio Machado lo llevó a llamar Leonor a su hija mayor.

El Instituto de Literaturas Modernas funcionaba entonces en una señorial casa de la calle 9 de Julio al 900.

³¹ Tuvo el periódico dos etapas claramente diferenciadas, que reflejaron la evolución ideológica de su Director: en la primera etapa, con tono más ligero y humorístico, el objetivo era transmitir testimonios de la vida estudiantil y universitaria. En la segunda, más ideologizada, tuvo mayor presencia el tema ecuménico y social.

La “Sección de Literatura Española” estaba dirigida por Emilia de Zuleta y allí nos entrenábamos en el trabajo bibliográfico, en el manejo de la biblioteca propia de cada Sección y en pequeñas tareas de investigación. Teníamos estrecho contacto con las otras secciones del Instituto, correspondientes a otras literaturas. En la parte alta del edificio funcionaba el “Instituto de Historia del Arte”, bajo la dirección del Dr. Carlos Massini Correas, abogado nacido en Buenos Aires, que se trasladó a Mendoza para enseñar Historia del Arte, primero en la Academia de Bellas Artes y después en nuestra Facultad, hasta su jubilación y designación como Profesor Emérito, en 1974. Hombre cultísimo, nos enseñaba la historia del arte rotativamente, enfocando cada año un período distinto. A mí me tocó estudiar la antigüedad grecolatina, desde sus antecedentes cretenses y etruscos. Cada vez que he visitado el Louvre o el Museo Británico he recordado con agradecimiento lo enseñado por Massini Correas. Me impresionaba en él su extraordinaria memoria cultural; por ejemplo, recitaba ordenadamente, en medio de una conversación casual, los nombres de los reyes de Inglaterra a través de toda su historia. Tuvo hacia mí un trato particularmente deferente y a su invitación debo mi primera publicación, un pequeño artículo sobre los “Grabados de Picasso” que apareció en los *Cuadernos de Historia del Arte*, en 1961. Poseía en su casa un epistolario manuscrito por San Martín mientras preparaba el Ejército de los Andes, dirigido a un antepasado Correas, de origen mendocino, quien estaba radicado en Buenos Aires.

Retomando mis recuerdos del Instituto, después nos mudamos a la calle Rufino Ortega y Boulogne Sur Mer. En esa etapa, escribíamos colaboraciones para las Revistas que emanaban de los Institutos con sede en ese lugar: la *Revista de Literaturas Modernas* (del Instituto del mismo nombre) y los *Cuadernos de Filología* (del Instituto de Lengua Española, por entonces separado del de Lingüística). Ese lugar era también la sede de espléndidos Seminarios de Investigación que organizaba Emilia de

Zuleta. Los diversos Institutos siguieron dispersos en casas alquiladas por la Universidad, hasta nuestra mudanza a la Ciudad Universitaria, que tuvo lugar en 1970, durante el Decanato del Dr. Carlos Nallim³². En esa fecha todas las dependencias de la Facultad, docentes, administrativas, de investigación y de extensión, se reunieron en el edificio del Centro Universitario, enclavado en las rocas cuyanas que hoy nos alberga. La mudanza fue algo apresurada, quedaban detalles sin terminar, faltaban árboles, pero sin duda el edificio nuevo tuvo una fuerte impronta unificadora en nuestro estilo de vida. Las magníficas bibliotecas de cada uno de los Institutos se centralizaron en la Biblioteca de la Facultad, permitiendo una consulta interdisciplinaria más sencilla y fluida. La ímproba empresa de unificación estuvo a cargo –con sentido de servicio y de misión– de un equipo de bibliotecarios dirigido por Fanny Torres, que organizó la Biblioteca. Rindo aquí un homenaje a Fanny Torres, sus colaboradores y sucesoras, quienes posteriormente acometieron además la tarea de informatización. Y formulo votos para que se amplíen los espacios, para que la biblioteca pueda seguir creciendo, pues pienso que, aún en la era de la digitalización y de la informática, los libros son parte del alma de una Facultad de Humanidades.

Mi contacto con la enseñanza comenzó en 1962, como Profesora Adscripta a la cátedra de “Literatura Española III. Moderna y Contemporánea”, y desde 1967 como Profesora Adjunta de esa cátedra. Es aquí oportuno hacer una mínima semblanza de Emilia de Zuleta. Su cátedra tuvo siempre prestigio de excelencia, de rigor universitario, de máxima organización. Con mucha anticipación, las integrantes del equipo de cátedra conocíamos el programa y un cronograma preciso de su desarrollo, con el número de clases y las fechas a nuestro cargo. Recuerdo algunos de esos temas con placer intelectual: los costumbristas españoles, por ejemplo Larra; los románticos y posrománticos, por ejemplo

³² Fue Decano entre 1969 y 1973.

Bécquer; los realistas y naturalistas (Galdós o Clarín); los del 98 y modernistas, como Azorín, Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez y los del 27, como García Lorca, Guillén o Cernuda. Se tomaban pocos autores, con la idea de que el trabajo universitario debía equilibrar el esquema cronológico, tan necesario para comprender el devenir de la cultura, con la profundización monográfica. Una gran retahíla de autores hubiera superficializado el estudio que se realizaba. Se exigía mucho a los alumnos, recuerdo un examen parcial en el que debían traer una cincuentena de poemas de Juan Ramón Jiménez analizados, y en el momento elegíamos uno de ellos para que volcaran el análisis por escrito. Las lecturas eran largas (pensemos por ejemplo en Galdós o en Leopoldo Alas) y la bibliografía auxiliar, exhaustiva. Cuando a partir de 1978 me hice cargo de la cátedra de “Literatura Argentina II. Siglo XX”, asimilé estos criterios: pocos autores enmarcados en sus movimientos literarios.

Pero la influencia de Emilia de Zuleta no se agotaba en la cátedra: su prestigio la convertía en una de las directoras preferidas por los alumnos para realizar el Seminario de Literatura; organizaba además otros Seminarios para graduados y fue famoso el “Ateneo de enseñanza de la literatura en el nivel medio” (1974-1975) que convocaba a decenas de egresados, entre otras actividades de extensión, que eran absolutamente gratuitas³³. Su fe en que la crítica literaria conlleva un deber ético la llevó a crear el GEC (Grupo de Estudios Críticos), que aún tiene fecunda trayectoria. Largo sería enumerar los títulos de su producción intelectual, relacionada con la literatura española moderna y contemporánea, con las relaciones literarias entre España y América, con los problemas de la crítica literaria. Un último aspecto que deseo consignar es su hospitalidad: la casa de los Zuleta, en la calle Rufino Ortega, era lugar de encuentro con todos los personajes de valor intelectual

³³ Todavía en la Universidad no se había establecido la consigna de “generar recursos propios”, que se instaló en el país a partir de los años 90.

que pasaban por Mendoza. Emilia, muy buena cocinera, elaboraba a veces las recetas de la escritora gallega Emilia Pardo Bazán, paisana de sus padres.

Quedan en mi tintero los nombres de otros importantes profesores del Departamento de Letras y de los restantes Departamentos. Espero que la *Memoria* de la Facultad que se está gestando los rescate para el recuerdo y el agradecimiento³⁴.

Deseo consignar también la fecunda interrelación que existió entre nuestra Facultad y el Instituto Cuyano de Cultura Hispánica que, en su sede de la calle Aristides Villanueva al 400, oficiaba como un lugar privilegiado para la Extensión Universitaria de nuestra Facultad. Desde las cátedras de la Facultad, sobre todo las de Literaturas y las de Historias Hispánicas, se organizaban excelentes conferencias y cursos, que contaban con muy buena asistencia de público. La historia del Instituto y de sus relaciones con la Facultad –ya esbozada por Jaime Correas³⁵– creo que admite mayor desarrollo.

En el devenir de la Facultad llegó la muy difícil década del 70. El triunfo de Cámpora repercutió en un cambio drástico en el plan de estudios, se rompió la estructura de las Cátedras que fueron reemplazadas por Unidades Pedagógicas. Yo integré las Unidades Pedagógicas de “Literatura” y “Metodología y Crítica Literaria”, que a su vez incluían cursos y seminarios. Asumí además, en el multitudinario Ciclo Básico, el Curso

³⁴ Quiero sin embargo rescatar hoy –sin ser exhaustiva– además de los ya mencionados *supra*, los nombres de otros Profesores del Departamento de Letras ya jubilados, fallecidos o trasladados a otros ámbitos: Rodolfo Borello, Carlos Nallim, Nicolás Dornheim, María Elena Chiapasco, María Celia Darré, Dolly María Lucero, Isolina de Varoli, Beatriz Piastrellini de Cuadrado, Ana F. de Villalba, Beatriz Curia, Gloria Galli de Ortega, Alicia Sarmiento, María Banura Badui de Zogbi, poeta fina y profesora generosa, a quien yo había bautizado “el corazón del tercer piso”, Dolores Comas de Guembe, Blanca Escudero de Arancibia, Claudio Soria, Ignacio Graneros, Dora Scaramella, Hortensia Larrañaga, Aurelio Bujaldón, Laura Lope de Vega, Lola Granados de Arena, Delia Ejarque, Nélica Moreno, entre otros.

³⁵ Cf. Correas, J. (1990). *Presencia de España en la Facultad de Filosofía y Letras*. Mendoza: Consulado General de España.

sobre “Técnicas del Trabajo Intelectual”. Fue un enorme esfuerzo, teniendo en cuenta que por entonces yo tenía un cargo de Profesora Adjunta con dedicación simple.

Cuando volví de mis vacaciones veraniegas a principios de 1975, siendo Presidenta de la República Isabel Perón, me encontré con la novedad de que la Universidad había sido intervenida. El Plan de Estudios cambió nuevamente y se puso en marcha la última variante de los planes que habían configurado la Facultad tradicional. En esos planes, enfocando la Carrera de Letras, los criterios habían sido: dar importancia a las lenguas y literaturas clásicas por su carácter fundante y humanístico; mantener como obligatorias todas las literaturas en lengua española –tanto las peninsulares como las americanas– respetando su secuencia cronológica porque ¿cómo comprender el Renacimiento sin el Medioevo, o el Romanticismo y el Modernismo sin el Siglo de Oro, las vanguardias sin el Modernismo y así sucesivamente? Para poder incorporar materias instrumentales, como “Técnicas del Trabajo Intelectual”, “Metodología y Análisis de Textos”³⁶ y otras novedades, que podríamos considerar “signos de la época”, se convirtieron en optativas algunas de las literaturas extranjeras y las últimas (cuartas) lenguas y culturas clásicas. Las materias pedagógicas se mantuvieron sin inflación, con criterios estrictamente funcionales: Pedagogía, Didáctica y Práctica de la Enseñanza. La otra opción era la Licenciatura. Este plan, aunque al borde de la explosión, fue todavía contenedor de una concepción muy universitaria de la Carrera de Grado, que procuraba dar conocimientos integrados y en lo posible abiertos a la

³⁶ Me hice cargo de esta cátedra, siempre como extensión de funciones de mi adjuntía en “Literatura Española III”. En el primer año de la experiencia, la implementé como una cátedra más, pero comprendí que el análisis de los textos requería una práctica intensiva de parte de los alumnos, por lo cual la transformé en un Seminario. La experiencia fue muy enriquecedora, tanto para mí como para los alumnos, que realizaron análisis extraordinarios de textos realmente desafiantes y difíciles.

historia o a la filosofía³⁷. Los egresados podían después dar clases en el nivel universitario con la recomendación pero no con la obligación de hacer posgrados. El plan perduró hasta los años 90 y sus egresados tuvieron y tienen muy buenas actuaciones en Mendoza y en el extranjero, se destacan en Congresos y en el CONICET.

Cuando yo me jubilé en el año 1994, aquel plan estaba todavía vigente o en transición. Después advino la que considero nefasta Ley de Educación Federal, que se conjugó con el deterioro social que aún nos aqueja para generar o para acelerar una marcada decadencia en la educación argentina³⁸. Si bien entiendo que la influencia de la Ley se proyectó sobre todo en los primeros niveles educativos, marcó también un descenso en los planes de estudio de nuestra Facultad, cuyos egresados quedaron así sólo habilitados para enseñar en el tercer ciclo del EGB. Entiendo también que, a partir del 2002, mediante otro cambio, se logró nuevamente que los títulos emitidos por la Facultad recuperaran su categoría de Títulos de Grado Universitario. No he vivido personalmente estos avatares ya que en 1994, como dije, dejé la docencia de grado

³⁷ A partir de las Leyes educativas de los años 90 se “secundarizó” el nivel de grado para transferir esa jerarquía al nivel universitario de posgrado. A mi entender, los posgrados actuales, al menos en Mendoza, transmiten conocimientos más segmentarios, más focalizados y no logran reemplazar la antigua estructura de grado.

³⁸ No tengo contra esta Ley prejuicios subjetivos, simplemente me remito a datos objetivos: alumnos que en 6º grado, según atestigua la Directora General de Escuelas de Mendoza, no saben leer o que leen sin comprender (Cf. *Los Andes*, Mendoza, febrero 2009). Esta incapacidad se prolonga en el nivel secundario: muchas Facultades universitarias han tenido que introducir en el ingreso clases de “comprensión lectora”. En un contexto socio-cultural que Leopoldo Marechal llamaría “la caída en la Edad de Hierro”, una especie de “barranca abajo”, el Ministerio de Educación impuso planes de bajo nivel de exigencia. No es este el momento de analizar las causas de esta decadencia: teorías pedagógicas cuya experimentación estamos padeciendo se interactúan con factores sociales y culturales; por una parte, vastos sectores carenciados y por otra padres que no ejercen su función, padres de hijos huérfanos, como dice Sergio Sinaí (en *La sociedad de los hijos huérfanos*), padres cómplices que se quejan cuando a sus hijos les ponen una mala nota o se les señala un límite, jóvenes atrapados por la cultura de la noche y del *touch and go* sin compromiso, que les quita las energías para el aprendizaje o la creatividad, aumento de las adicciones, exceso de tecnología, falta de vida interior, falta de interés, aburrimiento, entre otros diversos signos de la cultura posmoderna o hipermoderna.

aunque permanecí en la Facultad hasta el 2004, teniéndola como sede de mi trabajo en el CONICET. Esos diez últimos años de permanencia en la Institución fueron muy fecundos en cuanto al trabajo intelectual en equipo: los hermosos volúmenes de la Revista *Piedra y Canto*, los tres tomos de *Literatura de Mendoza: Espacio, historia, sociedad* o el primer tomo de *Literatura de las regiones argentinas*, fueron algunos de los frutos de ese período; pero creo que el mayor logro fue ver crecer a la gente joven que se formó en la cátedra de “Literatura Argentina. Siglo XX” y en el “Centro de Estudios de Literatura de Mendoza”, hasta adquirir gran estatura académica –todos doctorados– y notable capacidad de gestión universitaria. Cuando Don Segundo Sombra ve a su reserito hecho un hombre con autonomía y con todas sus capacidades en esplendor, “se va, perdiéndose en el atardecer”. Había llegado mi hora para “perderme en el atardecer”, o para marchar hacia otras luces.

Muchos son los recuerdos y anécdotas relacionados con la Facultad que quedan sin consignar; muchas las reflexiones sin escribir; muchos son también los grandes profesores que no he podido nombrar, pero cuyas vidas han quedado enredadas en la Facultad “inteligible”: a ellos, también mi emocionado homenaje.

Sería imposible hacer en breves momentos un balance completo de lo logrado por nuestra Facultad en estos 70 años: surgió con voluntad de excelencia y esa voluntad ha permanecido, con altibajos, al menos en varias de sus Cátedras, Centros, Institutos y otras dependencias y en muchos de sus profesores, a quienes es un deber –que no siempre se ha cumplido– apoyar y potenciar.

He sido testigo de cómo las carreras que ofrece la Facultad se han ido incrementando, primero, con la incorporación de la antigua Escuela de Lenguas Vivas, que se integró con nuestra Institución transformándose en el Departamento de Lenguas Extranjeras durante el

Decanato del Dr. Carlos Nallim, con mutuo enriquecimiento de ambas partes³⁹. Años después, en 1985, durante el Decanato de Elia Bianchi de Zizzias, se creó la Carrera de Ciencias de la Educación, que se terminó de poner en marcha durante el Decanato de Miguel Verstraete. También he sido testigo y protagonista, a partir de la década de los 80, de la creación de múltiples Centros, que al principio parecieron competir con los Institutos, pero que luego entraron bajo su dependencia. Fueron elementos dinamizadores de la investigación, de la integración de equipos, de la fundación de revistas académicas y de organización de cursos, jornadas y congresos. En su conjunto, la labor de docencia e investigación ha rebasado los muros de la Facultad por la acción de sus egresados, por la notable riqueza en cantidad y en calidad académica de sus publicaciones, por el gran número y jerarquía de las Jornadas y Congresos Nacionales e Internacionales organizados por los inquietos profesores en conjunción con Extensión Universitaria, encuentros que se han ido multiplicando a lo largo de los años.

En este balance quiero recordar también que durante quince años, desde la Facultad y por iniciativa del entonces Decano, Dr. Miguel Verstraete, se emitió la Radio Ideas que elevó, por medio de excelente música y de otros programas, el nivel cultural de la población, tan agredido desde muchos de los medios de comunicación. La Secretaría de Posgrado, que cuenta actualmente con 1500 alumnos, ha instrumentado variadas Licenciaturas y Maestrías, ha aumentado notablemente el número de personas que han accedido al título doctoral y ha abierto esta posibilidad incluso a profesionales extranjeros. La Institución además se ha actualizado en los aspectos tecnológicos, sobre todo a partir de la década del 80,

³⁹ La Escuela se elevaba al nivel de Facultad y –a su vez– el Departamento de Lenguas, con el tiempo, se convertiría para la Facultad en una puerta hacia contactos internacionales, promoviendo programas de intercambio con Universidades extranjeras.

cuando se multiplicaron las computadoras y se informatizaron las distintas áreas, en un esfuerzo de puesta al día o modernización que hoy incluye un aula de educación a distancia; se han hecho también sucesivas reformas edilicias.

En síntesis, en este breve e incompleto panorama, diré que el devenir de la Facultad ha pasado por los altibajos propios de las instituciones humanas y del marco histórico nacional, ha tenido buenos y no tan buenos momentos, pero ha logrado un perfil propio entre otras del país y ha contado entre sus profesores a personas de prestigio nacional e internacional, desde aquellos que enseñaron en sus míticos orígenes: Juan Corominas, Claudio Sánchez Albornoz⁴⁰, Julio Cortázar (entre otros grandes nombres de la cultura humanística), hasta quienes la han representado y hasta hoy lo hacen en Academias y en asociaciones científicas y culturales del país y del extranjero, algunos ya como profesores consultos o eméritos. Capítulo aparte merecería un seguimiento de la proyección de sus egresados.

A pesar de todos sus logros, es posible que la Facultad no haya podido permanecer inmune al descenso de la educación argentina, experiencia que Guillermo Jaim Etcheverri define como *La tragedia educativa*⁴¹. La Universidad está inserta en un mundo en crisis y en un sistema educativo que va al garete o a los tumbos. El fenómeno no es exclusivamente argentino; es tal vez parte de una crisis más amplia: muchos opinan que se trata de un cambio de época histórica⁴². Basta asomarse a los medios de comunicación para palpar la presencia de horrendas deformidades sociales y culturales o –al menos– de francos retrocesos a la barbarie, aunque estos convivan

⁴⁰ Cf. Correas, J. *O cit.*

⁴¹ Jaim Etcheverri, G. (1999). *La tragedia educativa*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

⁴² Vicente Cicchitti publicó hace años un opúsculo con el título: “La aparición de lo monstruoso como síndrome de final de época”. En *Revista de Estudios Clásicos*. Mendoza, UNCuyo, FFyL, Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas. T. XV (1979), 101-105.

con el *glamour* de las gratas sofisticaciones posmodernas y con la presencia de múltiples manifestaciones (a veces inadvertidas) de gran profundidad espiritual y cultural, que conservan los mejores valores o que reaccionan contra su pérdida. Vivimos en una sociedad que va cambiando sus paradigmas, sin tener muy en claro a dónde va a parar este proceso, con sus luces y sus sombras, proceso que ha sido descrito por Gilles Lipovetsky –con más beneplácito que sentido crítico– en sus libros *El crepúsculo del deber: La ética indolora de los nuevos tiempos*⁴³, *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*⁴⁴ o *El imperio de lo efímero*⁴⁵.

Creo que, teniendo muy presente este contexto y con la voluntad de influir positivamente sobre él, la Facultad debe mantener por sobre todo los ideales de excelencia académica y evitar –en la medida de lo posible– los riesgos que la hacen peligrar: la dispersión o la concepción *light* de la vida intelectual, que no condice con la misión del universitario; el intelectual, como dice Sertillanges, es un apasionado por el estudio, un consagrado a la búsqueda de la verdad, con hábitos de silencio y de concentración⁴⁶. Otros riesgos, aunque difíciles de evitar, son el electoralismo (con todas sus concesiones que vulneran lo académico en procura de los votos), el economicismo institucional (que quizás explique parcialmente el estrellato de los posgrados, elogiados siempre y cuando la educación de grado no se relegue al lugar de la Cenicienta, siempre y cuando estos posgrados no pierdan de vista los fines de una Facultad de Humanidades, siempre y cuando el lucro no sea el principal objetivo). A estos riesgos se suman el permisivismo (que ha aniquilado la cultura del esfuerzo, el

⁴³ Lipovetsky, G. (1994). *El crepúsculo del deber: La ética indolora de los nuevos tiempos*. Barcelona: Anagrama.

⁴⁴ Lipovetsky, G. (1986). *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.

⁴⁵ Lipovetsky, G. y otros (1994). *El imperio de lo efímero* 4ª. ed. Barcelona: Anagrama.

⁴⁶ Cf. Sertillanges, A. D. (1942). *La vida intelectual*. La Plata: Olivieri y Domínguez.

valor del rigor intelectual y de la disciplina y el cultivo de la voluntad como fuerza superadora) y la política partidaria que convierte a la Universidad en botín de poder para sectores afines. El poder universitario no debe ser un enclave partidario sino un alto modo de servicio, un instrumento para lograr un proyecto académico y de alta política, a partir de un buen diagnóstico de la Institución, de una buena evaluación de la misma, del concepto de la sociedad y del país que se desea conformar⁴⁷.

Optimizar la calidad institucional, pedagógica y administrativa es un objetivo ambicioso. Pero creo que la misión de nuestra Facultad, que forma formadores, que piensa al hombre y a la sociedad desde las Humanidades, que irradia su saber al conjunto de la sociedad, tiene una misión aún más desafiante: proponer a esa sociedad el norte de la brújula, seguir pensando y repensando un humanismo integral, basado en los grandes humanismos del pasado y abierto a las realidades actuales, un humanismo que no se dé por vencido, sino que proponga con esperanza caminos para remontar la cuestión educativa y –más aún– la rehumanización del hombre por los caminos de la riqueza interior, del retorno al espíritu, de la valoración de la ética. Comparto una hipótesis de Vicente Cicchitti: la Facultad de Filosofía y Letras tiene una misión salvacional, elevadora del hombre, en tanto el hombre, sus derroteros, sus problemas y sus más altas realizaciones constituyen el objeto de sus estudios⁴⁸. Termino recordando algunos versos del “Himno de la Universidad Nacional de Cuyo”⁴⁹: “Surco es el aula,/ gleba

⁴⁷ Es indispensable que la mirada al pasado fundacional se proyecte a un presente y a un futuro que responda a las demandas de los tiempos. Si bien la historia puede tener *revivals*, nunca vuelve atrás, va direccionada hacia un futuro que, en la medida de lo posible, debe ser previsto en un proyecto lúcido y ambicioso.

⁴⁸ Cf. Cicchitti, V. (1967). *Una interpretación de la Facultad de Filosofía y Letras de Mendoza: Su aspecto salvacional*. Mendoza: UNCuyo, FFyL, Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas.

⁴⁹ Música de Julio Perceval, letra de Alfredo Goldsack Guiñazú.

Algunos recuerdos de la FFyL en su 70º aniversario

santa el saber,/ agua fecunda/ la herencia/ gloriosa de
ayer.”

LOS DETECTIVES SALVAJES Y EL OCASO DE LAS VANGUARDIAS

Alberto Julián Pérez

Texas Tech University

Julian.perez@ttu.edu

Resumen

Este artículo estudia cómo Bolaño asoció en esta novela la poesía mexicana de las vanguardias históricas del 20, con las neovanguardias de los 60 y los 70 en México. La obsesión de los personajes de esta novela con la poesía se vuelve la razón última de su búsqueda, que es también la búsqueda por el alma de la poesía como modo último de trascendencia en el mundo de la literatura.

Palabras clave: *literaturas transnacionales – Post-modernismo – Poesía de vanguardia – Estridentismo – Neovanguardias.*

Title: *Los detectives salvajes and the decline of the Avant-Gardes.*

Abstract

This article studies how Bolaño related in this novel the poetry of the Mexican Avant-Garde of the 20's with the neo Avant-Garde of the 60's and 70's in Mexico. The obsession of the characters with poetry, which becomes the last reason for their search, is also a search for the soul of poetry as last bastion of transcendence in the world of literature.

Key words: *Transnational literatures – Post-modernism – Avant-Garde poetry – Estridentism – Neo Avant-Garde.*

El escritor chileno Roberto Bolaño (1953–2003) fue testigo y participante de una etapa crucial de la historia de las letras hispanoamericanas, los años sesenta y setenta, que recreó en su obra. En *Los detectives salvajes*, de 1998, describe cómo surgió un grupo de poetas neovanguardistas en la ciudad de México en esos años y la influencia que tuvo en su medio literario. Las múltiples

historias de esta novela comienzan en 1975 y, a través de un complejo desarrollo argumental, el autor lleva la trama hasta diciembre de 1996.

Bolaño reescribe en esta obra el tema de la búsqueda e interpretación del destino por parte del escritor moderno hispanoamericano. En la versión de Julio Cortázar, en *Rayuela*, de 1963, novela a la que por su estructura y organización nos vincula *Los detectives salvajes*, el personaje intelectual, miembro de una elite de individuos sensibles, se desplazaba entre capitales cosmopolitas, París y Buenos Aires; una, centro simbólico del arte y la cultura y la otra, imitación “simbiótica” del ideal “civilizado”. En la versión de Bolaño, que cierra ese ciclo optimista en que los escritores consideraban a París su capital cultural, el mundo de la literatura ha perdido su centro. Los personajes de su novela, poetas neovanguardistas “real visceralistas”, inician su búsqueda mirando hacia el pasado y rastrear sus orígenes históricos en el movimiento estridentista de los años veinte.

Los estridentistas, liderados por Manuel Maples Arce, habían emigrado durante la década del veinte del Distrito Federal –centro cultural de México– y se radicaron en la pequeña ciudad de Xalapa, en el Estado de Veracruz, bajo la protección del Gobernador. Allí publicaron la mayor parte de sus obras poéticas (Candia-Araiza, 1990, 1-7). Los poetas real visceralistas, en la novela, deambulan por la ciudad de México en busca de la verdadera poesía, de la poesía esencial, recorren los bares pobres y, luego de una accidentada peripecia, salen a los caminos polvorientos del desierto de Sonora, al norte de México, en busca del “eslabón perdido”: su vínculo con la edad dorada de las vanguardias históricas. Después viajan a la ciudad de Barcelona, y de España van a otros países en una peregrinación febril y peligrosa que concluye, para el poeta Lima, cuando regresa a la ciudad de México, y para Belano, en el África, en Liberia, en medio de una espantosa guerra civil, en 1996.

Bolaño condena a sus poetas a la locura y a la soledad. Sus personajes escritores son sujetos lúmpenes, drogadictos, escapistas, y viven situaciones límite, que destruyen su salud mental y física. Luchan contra la establecida sociedad burguesa y resultan sus víctimas. La burguesía nacionalista neocolonizada de principios del siglo veinte en las sociedades hispanoamericanas no comprendía a sus poetas, les asignaba un lugar menor, y la sociedad globalizada de fines del siglo, corporativa e internacionalista, tampoco siente hacia ellos simpatía ni compasión, los ve como mercancía. En ese fin del siglo, tal como en la primera mitad, los poetas forman parte de una colonia de marginados y enfermos mentales; son los “degenerados” hacia los que la sociedad siente desprecio y desconfianza.

Luego de la caída y fragmentación de la Unión Soviética en 1991, la puja política y el enfrentamiento entre las grandes ideologías que habían separado al siglo, capitalismo y comunismo, han disminuido su intensidad. Las sociedades capitalistas, a pesar de su propaganda “intercultural”, defienden sus viejos valores históricos “consagrados”: el capital, el desarrollo, la propiedad, la gran empresa. Las nuevas tecnologías encubren la resistencia al cambio en la organización social: el fin de siglo experimenta una renovación tecnológica, pero el hombre que anima a la sociedad capitalista no es el “hombre nuevo”, moralmente transformado, que buscaban los socialismos durante los años sesenta y setenta; es el hombre viejo, centrado en sí mismo, prejuicioso, que usa como sus escudos la familia, la propiedad, la religión y la patria (Guevara, 2002, 183-200).

En este mundo contemporáneo los poetas se sienten profundamente desilusionados y se lamentan. Las utopías revolucionarias fracasaron y la realidad es hoy tan hostil al arte auténtico, al arte “visceral”, como lo ha sido durante los últimos doscientos años. La sociedad mercantil condenó a sus poetas, creó el mito del “poeta maldito”, expulsó a la poesía de las expresiones del arte

“decente” y transformó a la novela en su mejor producto comercial. Bolaño denuncia la hipocresía de esta sociedad cuando presenta en la novela las confesiones cínicas y oportunistas de los escritores de éxito durante la Feria del Libro de Madrid de 1994 (Olivier, 2007, 173-186).

Los personajes de esta obra nos muestran el mundo tal como lo sentían e interpretaban los jóvenes poetas durante los años setenta. Fue una época de rebeldías en que el idealismo juvenil criticó profundamente a la sociedad de su tiempo. Estos personajes son inseguros, ambiguos, enfrentan experiencias límite y tratan de unir literatura y vida. Consideran que la poesía es el espejo en que debería verse la sociedad toda. Para ellos el poeta es el árbitro máximo y mágico, capaz de proponer una salida original al dilema de la vida.

Los poetas de *Los detectives salvajes* fracasan en su anárquica empresa de liberación y en su deseo de alcanzar el absoluto literario; el autor los muestra como parte de un proceso continuo de la cultura. Resultan víctimas de un mundo mercantil, materialista e insensible, en el cual se ahogan las expresiones espirituales que no reflejan sus intereses. Representan ese aspecto de la vida que ha negado la sociedad moderna, racional, programada, evolutiva; esa fuerza que Nietzsche llamaba lo dionisiaco: el frenesí, el fervor, la locura, el amor erótico (Nietzsche, 2002, 41-47). Aquellos que se oponen a su desarrollo espiritual los destruyen poco a poco; los poetas van perdiendo su creatividad y transformándose en seres acabados. Entre sus enemigos están los “malos” poetas que forman parte del canon y han sido corrompidos por la sociedad en la que viven.

Podemos leer esta novela como la biografía literaria de un grupo neovanguardista de los años setenta contada por sus protagonistas. El primer narrador es el poeta adolescente Juan García Madero que narra, en primera persona, la primera y la tercera parte, en forma de diario. Cuenta sus peripecias, en relación a las dos personalidades que centran la historia y absorben la

atención de todos los personajes, incluidos los de la segunda parte, la más experimental y novedosa de la obra. Estos dos poetas, Arturo Belano y Ulises Lima, no son narradores en la novela, pero todos los personajes que participan concentran su atención en ellos. La segunda parte opera como una múltiple narración testimonial de aquellos que, en diversas circunstancias, conocieron a Belano y a Lima, y abarca del año 1976 a 1996. Concluye con el informe del crítico Ernesto García Grajales, quien está escribiendo la historia literaria del movimiento poético que estos crearon y lideraron durante los setenta.

Arturo Belano, *alter ego* del autor Roberto Bolaño, fundó junto a su amigo, el poeta Ulises Lima, en la ciudad de México, en 1975, el Realismo Visceral, un movimiento de neovanguardia inspirado en los movimientos históricos de vanguardia de los años veinte, particularmente el Estridentismo mexicano, iniciado por Manuel Maples Arce, en 1921. Este hecho ficcional tiene un paralelo directo con la historia personal de Bolaño que, emigrado de Chile a la ciudad de México en la década del sesenta, siendo un adolescente, crea en esa ciudad el movimiento Infrarrealista con su amigo, el poeta Mario Santiago, en los setenta.

El primer manifiesto Infrarrealista de 1976 recuerda en muchos aspectos, por su intención de total ruptura con el medio literario contemporáneo, el manifiesto que escribiera Maples Arce en los veinte (Bolaño, 1976, 1-8). Esto justifica la decisión, en los personajes principales de la novela, de emprender la búsqueda del eslabón perdido que conectaba a su movimiento con las vanguardias de los años veinte, la poeta estridentista Cesárea Tinajero, que había sido la primera en hablar supuestamente del Realismo Visceral. Esta búsqueda es el acontecimiento central que desencadena la acción en la primera y tercera partes de la novela.

Los detectives salvajes es, en sus varios niveles posibles de lectura, una autobiografía desplazada del autor Arturo Bolaño, una historia literaria en clave del Infrarrealismo, y una biografía y homenaje póstumo a su amigo, el poeta Mario Santiago, que muere antes de leer la novela, en 1998¹.

Bolaño padecía, en los años en que escribe la novela, de una gravísima enfermedad hepática y estaba consciente de que su vida podía terminar abruptamente antes de llegar a su vejez, como efectivamente ocurrió, al fallecer en el 2003, a los cincuenta años de edad, mientras esperaba un trasplante de hígado que podría haber prolongado su vida. Esta es una novela cifrada en que el autor proyecta, en el patetismo, el dolor y el sufrimiento mezclado al goce en que viven los personajes, su propio sufrimiento, acuciado por la enfermedad.

En la novela resulta esencial y muy novedosa su segunda parte. Sin esta, *Los detectives salvajes* sería una novela breve, narrada por García Madero, que abarcaría su vida desde noviembre de 1975 hasta febrero de 1976 y, en su centro, el primero de enero de 1976 incluiría la conversación entre el anciano poeta estridentista Amadeo Salvatierra y los poetas Belano y Lima, contada por el primero, sobre Cesárea Tinajero.

La extensa segunda parte está compuesta por una serie de testimonios de diversos personajes, que han conocido a Lima y a Belano (ninguno conoció a García Madero y nadie habla más de él) durante sus correrías en la ciudad de México y en los otros lugares donde vivieron. Estos testimonios son explicaciones en primera persona de muchos de los personajes que aparecen en la primera parte, como María y Angélica Font, su padre Joaquín Font,

¹ Mario Santiago (1953–1998), que no disfrutó en vida de prestigio como poeta, ha ido recibiendo más reconocimiento a partir de su muerte y de la publicación de *Los detectives salvajes* en 1998. La fama de Bolaño tampoco ha cesado de crecer y es a esta altura uno de los fenómenos literarios más trascendentales de fines del siglo XX y comienzos del XXI en las literaturas hispánicas (Kunkel, 2007, 1-7).

el poeta Piel Divina, Xóchitl García, Rafael Barrios y otros jóvenes poetas que integraban el grupo de los real visceralistas (del que Belano y Lima eran los jefes)

También incluye testimonios de otros personajes que conocieron accidentalmente a Belano y Lima en sus viajes durante las dos décadas siguientes, como Norman Bolzman –el profesor judío–mexicano de filosofía que recibe a Lima en Tel Aviv– y Jacobo Urenda –el periodista argentino que conoce a Belano en Luanda. De las seiscientas páginas que tiene el libro en la edición de Anagrama, la segunda parte abarca cuatrocientas. Esta segunda parte, en particular los testimonios más extensos, constituidos por las historias de personajes que conocieron a Lima y a Belano a lo largo de sus viajes, como Mary Watson, Alain Lebert, Norman Bolzman, Heimito Kunst, Andrés Ramírez, Edith Oster y otros, componen un gran fresco generacional, creado con individuos extraídos de los más inesperados sectores de la vida artística e intelectual. Este fresco es una “comedia humana” que divierte al lector y es una “broma seria” que enjuicia con amargura a los escritores y a la sociedad contemporánea. Habría que considerarlo una especie de “tragicomedia” que ilustra la condición del poeta en la sociedad contemporánea, vista desde una perspectiva latinoamericana y tercermundista.

La novela describe un mundo grotesco y multidimensional, en que conviven diversos sectores que integran la sociedad de los artistas. Esa sociedad es más una subcultura que una cultura, una elite de diverso origen social, en su mayoría pobre, que se inicia en el difícil y arduo camino de las letras dedicando su vida al oficio de leer y escribir, con enorme padecimiento personal y muy poca ganancia. Lo asumen, sin embargo, como un destino irrecusable; experimentan placer y sufren desequilibrios mentales graves al mismo tiempo; son personalidades altruistas y narcisistas, que reflejan nuevas dimensiones y experiencias de la vida humana y se queman en la propia luz que irradian.

Aunque Bolaño es un narrador experto y ameno, que logra atrapar al lector con sus narraciones llenas de suspenso que combinan el humor con la fantasía y los hechos realistas con los sueños, la novela es de lectura difícil. En la segunda parte, el autor intercala las historias de los diversos personajes. Los registros de cada testimonio se continúan, cada tantas páginas, siguiendo un orden cronológico. En el proceso, el lector se va olvidando de muchos de los detalles que cada historia, cada crónica, había presentado anteriormente. Si uno decide seguir leyendo la narración del mismo personaje, saltando las entradas que le siguen de otros e ignorando el orden que le dio el autor, obtiene una historia continua. Esta lectura salteada se vuelve necesaria con algunos personajes, como es el caso de Amadeo Salvatierra, dada la complejidad y dificultad de la historia que cuenta.

Salvatierra conecta la primera parte de la novela con la tercera; nos permite así entender y justificar la decisión de Juan García Madero y sus amigos Belano, Lima y Lupe (la prostituta) de escapar de la ciudad de México e ir al desierto de Sonora, en busca del nexo de unión con la generación estridentista: la poeta Cesárea Tinajero.

Los testimonios de Amadeo Salvatierra están diseminados a lo largo de las cuatrocientas páginas de la segunda parte, y abren y cierran la sección. Mientras los testimonios de los otros personajes van evolucionando temporalmente, de 1976 a 1996, los de Amadeo Salvatierra corresponden a un día único, el primero de enero de 1976, y refieren la conversación que Amadeo tuvo con Belano y Lima durante ese día y hasta el amanecer del siguiente. Amadeo fue miembro del movimiento estridentista de los años veinte y vivía de su modesto oficio de copista, que ejercía en los portales del zócalo de México; él les cuenta la historia del movimiento estridentista, de su fundador y figura máxima, Manuel Maples Arce, y también les habla sobre Cesárea Tinajero. Además, les confiará a Belano y a Lima el único poema conocido de Cesárea Tinajero, que los hace decidirse para ir en su búsqueda. Se trata de una

experiencia vanguardista extrema: la poeta ha llevado el lenguaje al límite. El poema consta de una serie de líneas quebradas, no tiene letras ni palabras. El lenguaje poético ha saltado al vacío.

Concluida la segunda parte de la novela, que abarca del año 1976 al año 1996, la tercera parte del libro retrocede a 1976. Continúa la historia de la primera parte, cuando los jóvenes salieron de la casa de Salvatierra y viajaron al desierto de Sonora, con Juan y Lupe, en el auto del arquitecto Quim Font. Este salto temporal regresivo introduce una nueva perspectiva moral en la vida de los personajes. En febrero de 1976 habían hallado a la poeta Cesárea Tinajero, que era para ese entonces una anciana monstruosa y obesa; poco después los alcanzó y atacó Alberto, el “padrote” de la prostituta, que los seguía junto a un vigilante. Como resultado de la pelea, Belano y Lima mataron al padrote y al policía, pero en la lucha murió también Cesárea Tinajero. Belano y Lima, nos enteramos en la tercera parte, luego de haber leído lo que pasó en la vida de los personajes hasta el año 1996, habían matado, conocían lo que se sentía al matar, situación que tendría que haber afectado y quizá cambiado su conciencia moral, si bien habían actuado en defensa propia. Belano y Lima eran dos jóvenes miembros de la sociedad civil pequeño burguesa y, aunque desclasados, la conciencia de haber matado tendría que haber transformado su percepción del mundo.

Los lectores no conocemos este suceso hasta la parte final de la novela. No sabemos lo que piensan estos dos personajes porque nunca narran, no cuentan por sí mismos. Solo nos enteramos de cómo son a través de las narraciones de otros personajes con quienes alternan. Dichos testimonios son diversos y contradictorios; dependen del grado de afecto que sienten hacia Lima y Belano los personajes que los observan, de la conducta que tuvieron con ellos y de las circunstancias de su relación; también los testimonios dependen de si los observadores estaban en competencia con ellos, les tenían

envidia o sentían amistad, compartían sus ideas o los censuraban. Esa variedad de declaraciones nos lleva a forjarnos una imagen indirecta y mitificada de los dos poetas. Como lectores mantenemos siempre la curiosidad de saber más y nos sentimos incómodos porque ellos mismos no nos dicen lo que piensan. El autor logra crear un clima de intriga y suspenso. También, dado que los dos personajes sufren y fracasan a lo largo de su vida, el lector siente simpatía y se identifica con ellos, hace su propia catarsis.

La manera de narrar que emplea Bolaño, multiplicando los relatos y los puntos de vista en la segunda parte, produce una descripción amplificada y global del entorno que rodea la vida de los personajes. La narración, aunque siempre teniéndolos a ellos como principales referentes, cuenta la vida de aquellos que los acompañaron en la primera parte y de otros personajes con los que se relacionan en los años siguientes, y se abre en ramas múltiples para detenerse finalmente al llegar al año 1996.

No conocemos el destino final de la mayor parte de esos personajes. Algunos mueren en el proceso, como Piel Divina y Norman Bolzman. Belano que, de acuerdo a personajes testigos, buscaba la muerte y estaba enfermo, desaparece en África, en circunstancias que comprometían su seguridad y su vida. Al final de la novela, la narración se aleja de los personajes y los deja en su mundo. Es un relato abierto e inconcluso.

La narración procede a saltos, pasando de uno a otro personaje, desplazándose arbitrariamente de un espacio a otro. El éxito que tiene este modo de narrar demuestra el desarrollo de nuevos hábitos de lectura, que hacen posible este tipo de escritura (Ventura, 2007, 187-189). El lector de fines del siglo XX está acostumbrado a tener acceso a una multiplicidad de medios de comunicación y, sobre todo, a la computadora personal que, con su memoria ilimitada, pone la más variada información a su alcance en cuestión de segundos. La

computadora y los medios múltiples audiovisuales (televisión por cable, películas en video) han creado un nuevo hábito de lectura, que podríamos llamar “lectura discontinua”, interrumpida, en la cual el lector salta de una fuente de programación a otra rápidamente. Ha formado un lector y espectador ávido de información espectacular, acostumbrado a cambios de escenario y a buscar estímulos específicos en sus lecturas. La atención de este lector retiene múltiples niveles de información; esta novela le resulta placentera y, aunque nos perdamos muchas veces, confiamos en que volveremos al canal correcto de información más tarde. Si miramos el índice del libro, comprobamos que el personaje que acabamos de dejar y ha salido de escena sin concluir su historia, regresará más adelante, en un número determinado de páginas, luego de los testimonios de otros tres o cuatro personajes siguientes. En ese punto, seguramente retomará la historia interrumpida.

Los personajes centrales Belano y Lima viven al margen de las normas y leyes de la sociedad burguesa. Roban libros –lo que es presentado como una necesidad y un delito menor, dada su pobreza y su afán de saber–, se drogan y venden drogas en la ciudad de México. Con ese dinero ayudan a sobrevivir a sus amigos real visceralistas. En el desierto de Sonora matan a sus peligrosos perseguidores, se deshacen de los cadáveres y la justicia no los apresa, la policía aparentemente no descubre el asesinato del padrote y su guardaespaldas. Estos poetas y “detectives” son individuos “salvajes”, antisociales, que vuelcan su agresividad contra la sociedad y contra ellos mismos. Numerosos son los personajes de la novela que enloquecen, enferman y buscan la muerte.

La actitud antisocial y anárquica de los personajes se entiende como parte de un proceso de búsqueda de libertad individual y tiene su contrapartida en la práctica de experiencias sexuales regeneradoras, que reintegran la vivencia subjetiva a una totalidad y crean un vínculo de amor reparador con el mundo. La relación entre lo

tanático y lo erótico como fuerzas dominantes cambia a lo largo de la novela: al comienzo de ella, en 1975, los personajes son muy jóvenes, están llenos de vida y se inician en las experiencias carnales; durante la década del ochenta sus tendencias destructivas, las enfermedades mentales y físicas y la locura van acabando con su poesía y amenazan sus vidas. El cuadro final en 1996 es desolador: en la última anotación del año, escrita por el crítico Ernesto García Grajales, que está haciendo un libro sobre el movimiento real visceralista, todos los personajes han fracasado, han muerto o han abandonado la poesía. Bolaño es una excepción, se ha vuelto novelista, pero es un hombre enfermo que busca la muerte.

Bolaño adapta las posibilidades del género novelístico a sus propios intereses. De la misma manera que interpola personajes, espacios y tiempos, intercala géneros y subgéneros; fusiona formas con entera libertad.

La primera parte de la novela, narrada por el adolescente Juan García Madero, es una novela de aprendizaje. El joven estudiante de abogacía ingresa en el mundo de la poesía y del amor sexual de la mano de los poetas real visceralistas. Vividos de esa manera, la literatura y el sexo tienen un sentido diferente; la poesía y la sexualidad se transforman en temas fundamentales de la novela y gran parte de las disquisiciones de sus personajes servirán para discutir cuestiones literarias o contar experiencias sexuales de todo tipo y reflexionar sobre ellas. Los personajes deambulan libremente por la trama y se relacionan de manera imprevista. María Font argumenta que los real visceralistas deberían llamar a su grupo “Sección Surrealista Mexicana” (Bolaño, 2004, 36)².

² Bolaño llamó al movimiento poético que creó en México en 1976 “Infrarrealismo”, con evidente alusión al Surrealismo o Suprarrealismo. En este caso Bolaño quiere ir a lo “infrarreal” o a lo “visceral”, así en su novela lo bautiza “real visceralismo”. En una entrevista con Carmen Bullosa, Bolaño dijo que era “(...) una especie de Dadá a la mexicana” (Bullosa, 2006, 112). Piel Divina llama a Bolaño “André Bretón del Tercer Mundo” (Bolaño, 2004, 168). Requena, otro personaje, dice que Bolaño “se cree Bretón”, cuando expulsa a miembros del grupo real visceralista (Bolaño, 2004, 101).

Critican tanto a Octavio Paz como a “los poetas campesinos”, cuyo nombre asociamos a los poetas de la Comuna de Solentiname que fundara Ernesto Cardenal en Nicaragua, a los que los real visceralistas consideran enemigos (Bolaño, 2004, 101). La posición política de los personajes es confusa, actúan como anarquistas que se rebelan contra todo orden y terminan siendo víctimas de ese sistema que quisieron negar y no pudieron comprender ni transformar. Son artistas que no logran “salvarse” ni redimirse de modo alguno.

La tercera parte es una novela del “camino”: sus personajes vagan en automóvil, como aventureros, por el desierto de Sonora. Los “detectives” Belano y Lima no buscan a ningún asesino; buscan a una poeta desaparecida, Cesárea Tinajero, para entender la filiación de su propio grupo de vanguardia. Estos “detectives” literarios terminan implicados en una situación criminal cuando matan a sus perseguidores y escapan de la justicia, que no los identifica ni los castiga. Nunca nos explicamos por qué Juan García Madero, el personaje que narra la primera y la tercera parte, no aparece en la segunda, como así tampoco la prostituta Lupe, que se transforma en la amante de Juan y se va junto con él al final de la tercera parte. Nadie menciona a Madero: ni Lima, ni Belano, ni las hermanas Font. El crítico que estudia a los real visceralistas y cierra el ciclo dice que nunca oyó hablar de él (Bolaño, 2004, 551). Esto supone un misterio para el lector, elucubrar por qué Bolaño procedió así. Uno se queda con el deseo de saber más sobre el personaje durante la extensa segunda parte³.

El lector va registrando la “realidad visceral” a medida que lee a, o sobre, los múltiples personajes y los

En el Manifiesto Infrarrealista “Láncense a los caminos”, Bolaño afirma: “Nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida: una-sola-cosa” (Bolaño, 1976, 4).

³ Quizá sea su manera de crear otro eslabón perdido, para que dentro de treinta años un futuro narrador cree el vínculo entre los real visceralistas y la literatura de ruptura del mañana.

“guarda” en su memoria, confiando en que reaparecerán y sabrá más de ellos. En casos en que el autor continúa la historia del personaje hasta que muere, o hasta el año 1996, igualmente nos queda la sensación frustrante de que estamos ante historias inconclusas. El autor voluntariamente ha decidido presentar el ciclo vital como inacabado (Ventura, 2007, 190-204). Sentimos que la vida no lleva a ninguna parte. Los aspectos más rescatables de ese proceso son la creación artística, la poesía y el placer sexual, el amor.

Bolaño presenta la sexualidad como una expresión vital celebratoria, que tiene valor en sí misma, como el arte. Los personajes la viven como momentos de exaltación y éxtasis, de liberación, que no necesariamente los lleva al amor espiritual. La expresión artística compone una unidad con la expresión sexual, son como el anverso y el reverso de una moneda, una no puede existir sin la otra. Bolaño busca lo “visceral” y lo “real”, el amor y la poesía se alimentan de lo orgánico, de las vísceras, de las pasiones. El ser humano es ubicado en el mundo de sus limitaciones biológicas y naturales. La locura, la enfermedad y el sufrimiento finalmente dan cuenta de los sueños creativos de la juventud.

Las imágenes finales de Bolaño, el personaje como novelista, nos lo muestran solitario, enfermo, aislado de sus afectos. Bolaño, el autor de esta obra y que exaltaba la vitalidad juvenil y el amor a la poesía, era un hombre que escribía con nostalgia sobre una etapa concluida de su vida. Su madurez le deparó otra cosa y ese amargo sentimiento de fracaso se filtra constantemente en la segunda parte de la novela. Bolaño se transforma en un cronista del naufragio de sus sueños de juventud. El movimiento real visceralista entra en la historia de la literatura, pero sus propuestas vanguardistas han fracasado.

El mundo contemporáneo ha destruido las vanguardias y a los vanguardistas. El gesto de rebelión vanguardista cae en el vacío. El poeta Maples Arce,

Cesárea Tinajero y los personajes poetas Lima y Belano, que cierran el ciclo cincuenta años después (y Bolaño, como joven poeta), pertenecen a esa historia de las vanguardias latinoamericanas que, en la medida en que no lograron cambiar el mundo, fueron perdiendo su fuerza revolucionaria.

La propuesta de esta novela de Bolaño es novedosa y apunta a un lector nuevo. Borges que, como Bolaño, era un gran lector, creía que la literatura del futuro dependía menos de los textos que del sentido de su lectura, y decía que si alguien le contara cómo se iba a leer en un lugar determinado dentro de un número de años, él sabría cómo iba a ser su literatura (Borges, 1989, t.II, 125).

Hemos hablado al comienzo de este ensayo sobre la obra que inició la revolución literaria de la novela experimental urbana en la década del sesenta en el mundo hispanohablante: *Rayuela*, 1963, de Julio Cortázar. De 1963 a 1998, fecha en que se publicó *Los detectives salvajes*, ha habido un gran cambio estético en el gusto del público lector. Variaron nuestros modos de lectura y la literatura está adaptándose rápidamente a esos cambios.

La literatura culta se separa cada vez más de la literatura de entretenimiento, cada una tiene su propio público. En este tiempo de “profesionales” también la literatura se especializa. Mientras las artes visuales, el cine, el video, el video-clip crean una nueva relación con el público de masas, la literatura culta reflexiona sobre su razón de ser, de la mano de sus escritores y críticos. Borges había dicho que la literatura es el único arte que puede prever el momento en que quedará muda y cortejar su fin (Borges, 1989, t.I, 205). En nuestro mundo mercantilizado, en que todo se compra y se vende, la literatura resiste y trata de crear sus propios valores, reflexiona y se vuelve hacia sí misma para verse. Es lo que sucede en este libro de Bolaño. Es una profunda reflexión sobre el porqué de la literatura.

La buena literatura se va volviendo una especialidad de círculos letrados, que son muy influyentes en la vida de la cultura. Esta novela, que no es una obra para el gran público, hace aportes importantes a la literatura contemporánea, sobre todo en el plano formal, y muestra caminos nuevos a los escritores del futuro. Esta forma de hacer novela abierta, creemos, encontrará pronto imitadores en el medio literario. Los cambios que introduce eventualmente llegarán a un público más amplio. Como decía Darío en su "Prefacio" a *Cantos de vida y esperanza*: "Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas" (1995, 334). El lirismo melodioso de la poesía de Darío, si no la forma exquisita de su verso, llegó a las masas, y se lo escucha tanto en las composiciones de poetas populares menores como en las letras de boleros, rancheras y tangos de la primera mitad del siglo XX.

Bolaño vivió la poesía con criterio histórico desde su propia experiencia, como testigo y autor de su época. Creó héroes literarios cuestionables pero enternecedores, mostrándolos en sus limitaciones. Sus personajes conflictivos, mentalmente enfermos o al borde de la demencia, son memorables. La novela aporta toda una galería de estos personajes a la literatura contemporánea, tanto hombres como mujeres. Entre estos se destacan: el poeta adolescente Juan García Madero, que cuenta sobre su iniciación en el mundo de la poesía y el amor; Lupe, la prostituta, que les enseña a los poetas, que creen saberlo todo, el lenguaje y las expresiones del caló del bajo mundo del Distrito Federal; Ulises Lima, quintaesencia del poeta rebelde, impredecible, que tiene grandes dificultades para sobrevivir por sí solo en la sociedad contemporánea y marcha a aventuras cada vez más descabelladas, en el desierto de Sonora, en España, en Francia, en Israel, en Austria, en Nicaragua, mientras va perdiendo gradualmente contacto con la realidad y sumergiéndose en el caos y una locura que solo la poesía logra mitigar; Quim Font, el arquitecto, hombre soñador que cree en los ideales de las vanguardias, se enamora de la prostituta

Lupe y finalmente enloquece (internado en un hospital psiquiátrico durante diez años, Quim continuará dando testimonio de su odisea desde allí); María Font, hija suya, jovencita poeta que busca la liberación sexual y vive la bohemia dedicada a las lecturas y al amor carnal; Piel Divina, el poeta oaxaqueño bisexual, vendedor de drogas, que se interna en el mundo del delito y confiesa a su amante que una vez mató, y termina él mismo asesinado, víctima del ciclo de violencia de la droga; Edith Oster, la rica judía mexicana autodestructiva y anoréxica, que mantiene una conflictiva relación de dependencia con su madre, es amante de Belano y siente desprecio por su propio cuerpo; Jacobo Urenda, el periodista argentino que encuentra a Belano durante su viaje a África y que narra sus últimas aventuras conocidas en un continente devastado por la guerra civil; Heimito Kunst, el austríaco neonazi que está en la cárcel en Israel con Ulises Lima y luego va con este a Viena, viven del robo, y se enfrenta a sus antiguos camaradas de su grupo nazi; María Teresa Solsona Ribot, la masculina físico culturista que alquila un cuarto en su apartamento a Belano, ya transformado este en novelista y muy enfermo, poco antes de que vaya al África, y le brinda su amistad y trata de protegerlo; Amadeo Salvatierra, el viejo poeta estridentista, que se gana la vida como escribiente en los portales del centro de la ciudad de México y es la memoria viva del antiguo grupo vanguardista; Cesárea Tinajero, la poeta que trató de ir más allá del lenguaje, desafió a su sociedad haciéndose amante de un torero e inició su búsqueda espiritual en el desierto de Sonora, reapareciendo como un fantasma obeso y ridículo en su vejez; el poeta Octavio Paz, presentado como un hombre anciano, enfermo y maniático, vengativo y oportunista, mezquino, cuidadoso de sus intereses y su fama; y el poeta chileno Arturo Belano, que vive una vida errante, va a México, Barcelona y Liberia, vende drogas junto a Ulises Lima en el Distrito Federal, roba libros y vive amores que son cada vez menos carnales, se somete a trabajos menores para poder subsistir, enferma gravemente del páncreas y el hígado, se

transforma en un novelista laborioso en su edad adulta y es en la ficción una proyección novelada del verdadero poeta vanguardista “fracasado” Roberto Bolaño.

El autor concibe para su novela personajes trashumantes, fronterizos, “diaspóricos”. Capta la riqueza de la experiencia de la vida urbana en los grandes centros cosmopolitas, como la ciudad de México, y describe la vida rural de los pequeños pueblos del desierto de Sonora. La mayor parte de los personajes se mueve en ambientes pobres y del bajo fondo. En la primera parte, los poetas se reúnen en cafeterías y bares de la ciudad de México y el escritor resalta los aspectos más desagradables de estos ambientes, la presencia de los borrachos que son sus clientes habituales, la suciedad de los baños. Su descripción está acompañada por una representación fiel del uso de la lengua, coloquial o culta, de los distintos personajes, atendiendo especialmente a la nacionalidad de los mismos. Lupe, la prostituta, es una verdadera enciclopedia del uso del caló mexicano y Salvatierra, el escribiente que trabaja en la calle, refleja la riqueza y colorido del uso coloquial mexicano de la lengua, mientras Quim Font se expresa con la propiedad de la clase media profesional mexicana. Hay además personajes argentinos, como el periodista Jacobo Urenda; chilenos, como Belano y Müller; peruanos, como Hipólito Garcés; españoles, como Xosé Lendoiro y María Teresa Solsona Ribot. Bolaño concede gran importancia al uso de la lengua de cada personaje y, dado que en la segunda parte estos hablan de sus memorias de otros personajes o cuentan su vida, el empleo de los giros verbales propios de cada país y nivel social ayuda a darle verosimilitud a la narración.

Un elevado número de estos personajes son escritores, las acciones que acometen no tienen un sentido práctico, son solo significativas para ellos en el sistema de valores de su mundo. Son acciones que dependen de sus necesidades subjetivas y su visión estética y resultan injustificadas para los demás, como la

marcha de Lima a Israel, o el deseo de Belano de ir a África, o la búsqueda absurda de la poeta Cesárea Tinajero en el desierto de Sonora. Lo que quieren conseguir es inmaterial. En su percepción de la realidad influyen los sueños y su visión “poética”, teniendo en cuenta que para Bolaño la poesía conlleva un cierto grado de obsesión y de locura, que vuelve a los poetas autodestructivos, peligrosos y finalmente criminales.

Muchos de sus personajes se drogan, tratando de aliviar el sufrimiento de su condición existencial, de su manera de estar en el mundo. No todos los momentos son patéticos y Bolaño introduce el humor en las escenas más serias, proyectando sobre estas una mirada burlesca o irónica. El discurso de los personajes queda traspasado por las múltiples intenciones de sus actores sociales, es un discurso “dialógico” en un mundo inestable y conflictivo (Bakhtin, 1992, 324-366). Desde la perspectiva de una moral social burguesa, los personajes resultan cuestionables, son anárquicos, individualistas y defienden su condición marginal; componen un fresco existencial en que abundan los elementos satíricos. Bolaño se lamenta con mucho humor, proyectando una mirada autocompasiva de la condición del escritor en la sociedad actual.

La sociedad contemporánea se ha deslizado hacia un creciente utilitarismo. Fracasados los ideales libertarios de las décadas del sesenta y del setenta, los escritores han abandonado también gradualmente sus impulsos revolucionarios, y el arte parece adaptarse cada vez más a los intereses del mercado. Así lo denuncian, como lo señalamos, los personajes escritores que presenta Bolaño en la Feria del Libro de Madrid del año 1994, demostrando cómo el mercantilismo ha invadido el mundo del libro y los escritores ponen a un lado sus ideales estéticos y sus búsquedas personales para servir a ese mercado (Olivier, 2007, 173-186). Los grandes “ismos” y movimientos de vanguardia de principios del siglo veinte han desaparecido, y las artes verbales van a la zaga de la

revolución tecnológica. Las ventajas de la informática han generado nuevas esperanzas en el sistema político hegemónico⁴. La globalización del mercado produce nuevos mitos, impulsados por la agresiva política empresaria internacional, siempre bajo el respaldo de las multinacionales y el ojo avizor del neoimperialismo.

Bolaño ve con pesimismo la “evolución” social contemporánea: las sociedades parecen descomponerse ante el peso de la pobreza, la injusticia y la guerra civil. El conflicto es interno y no marchamos hacia un mundo mejor. El optimismo revolucionario que mostrara Cortázar en *Rayuela*, 1963, y en *Libro de Manuel*, 1973, desaparece en esta novela finisecular de Bolaño. Sus personajes se mueven en una sociedad que es cada vez más cínica y oportunista, y el futuro no parece deparar ningún cambio importante. Las aventuras concluyen en la esterilidad y en la muerte. Esta sociedad no ha dejado un lugar digno para el artista: el poeta resulta el gran excluido.

Bolaño trae a la literatura una nueva visión panhispanista, vinculando a personajes de diversos países de la misma lengua dentro de su trama. Los personajes, como lo hizo el mismo autor, se desplazan por los países del mundo hispano. También visitan otros, como Israel y Francia. París parece haber perdido su antiguo magnetismo. Sus personajes no se refugian ni se exilian en París, como los de Cortázar, sino que vuelven al tercer mundo, como Ulises Lima, o se desvanecen en un continente sumergido en la pobreza desesperante y la guerra civil, como Arturo Belano. La ciudad de México, particularmente, aparece como la matriz en la formación de los jóvenes poetas. Bolaño ha escrito una auténtica novela “mexicana”, a pesar de ser chileno, caracterizando de una notable manera la vida de los jóvenes artistas en

⁴ El capitalismo, sin embargo, vuelve a su vieja política expansionista y a las guerras de ocupación en Medio Oriente, como en los mejores momentos del siglo XIX. Cuba, el único país de Latinoamérica que pudo hacer una revolución socialista, es una sociedad sitiada.

ese centro cosmopolita durante la década del setenta. En esas partes de la novela, la ciudad se transforma en una verdadera protagonista, el espacio urbano adquiere un simbolismo propio.

El resultado final es una obra que brinda una perspectiva nueva y conflictiva de la posmodernidad en el tercer mundo. Si preguntáramos a los personajes adónde va la poesía en el nuevo milenio, seguramente responderían: “a ningún lado”. La sociedad parece no tener dirección. Las utopías redentoras y revolucionarias de las décadas del sesenta y del setenta han muerto. Hoy se avizora una sociedad “globalizada” impersonal: una inmensa red de relaciones de servicios, un sistema autosuficiente, en imaginario equilibrio, en que el ser humano es un “usuario”, que se define por su habilidad para consumir y su utilidad real o potencial para el mercado.

Bolaño pone en duda el valor del héroe individual en la narrativa contemporánea. Sus numerosos personajes son parte de un conjunto que se abre y se pierde en el espacio y el tiempo, marchando hacia un futuro poco hospitalario. Sus héroes “mayores”, Belano y Lima, los dos poetas líderes del realismo visceral, movimiento que resulta “muerto” al poco tiempo de nacer, aparecen desdibujados en las opiniones variadas y muchas veces contradictorias de los demás personajes, sin que el autor les dé en ningún momento el derecho de hablar por sí mismos en la novela.

El novelista cuestiona el lugar del narrador en la narrativa contemporánea. La fuerza oracular del narrador único desaparece en esta novela, al diversificar a sus narradores en voces múltiples, individuos que están dando testimonio ante un interlocutor invisible. El interlocutor “supremo”, que recibe las confesiones y arma la novela, queda fuera de la trama y se confunde con el autor y su intención. *Los detectives salvajes* es una auténtica novela polifónica, en que las voces tienen un

papel protagónico. Estas confesiones y testimonios, que combinan, como dijimos, lo autobiográfico cuidadosamente mezclado con lo ficcional, son bastante homogéneas en las preocupaciones que manifiestan. Hablan sobre el sentido del arte, la poesía, el amor erótico, los sueños, el azar, el lenguaje. El trabajo del autor se muestra en el tejido de reflexiones y saberes, con los que medita sobre su mundo: el mundo de los escritores y los poetas.

¿Cuál es el lugar del artista, hombre o mujer, en la sociedad de hoy? Bolaño parece responder: el artista es definitivamente un paria en el mundo contemporáneo, ha sido expulsado de la sociedad de la gente considerada “decente” por la mayoría. De esta manera el papel del artista en el mundo hispánico continúa con fuerza propia el mito del artista maldito. Los poetas que ayudaron a forjar este mito moderno, como Baudelaire y Rimbaud, bebieron “las flores del mal” y vivieron “en el infierno” (Benjamin, 1982, 55-98).

La posmodernidad no le ha dado un lugar nuevo al poeta, parece continuar y profundizar los postulados deformantes de la modernidad. La crisis solamente se ha hecho más profunda y el hombre, en esta posmodernidad, está más desesperado que antes. No hay proyectos de futuro ni utopías a donde escapar. En esto Bolaño contrasta con Cortázar: el argentino vivió en una sociedad, en los sesenta, que bullía con sus utopías y sus sueños, poco después de la revolución socialista iniciada por Cuba; Bolaño, en los noventa, vive en una sociedad signada por la anti-utopía, por la carencia de grandes ideales sociales, dominada por el neoliberalismo utilitario (Trelles Paz, 2).

En *Los detectives salvajes* retrata la muerte de las utopías que emergieron en el mundo hispánico a lo largo del siglo veinte y muestra los efectos que esto ha tenido sobre sus víctimas, altamente simbólicas y representativas de la sensibilidad de una sociedad: sus poetas. La experiencia humana ha perdido gran parte del valor que

se le atribuía en otras épocas. El arte posmoderno muestra esta falta de centro: es un arte diaspórico, en dispersión constante. Ya no refleja bien lo propio, ni lo nacional, ni lo territorial. Se extiende por las naciones, los territorios y las diferentes inflexiones de la lengua, signado por la incompreensión y la pobreza.

Esta novela es un mosaico de la experiencia del artista de fines del siglo veinte en el mundo hispánico. Es una novela de vocación hispanoamericanista y un legado del escritor enfermo, que se estaba despidiendo de su tiempo, a las futuras generaciones, pocos años antes de morir. Son estas las “memorias” de Roberto Bolaño y la autobiografía “novelada” de su vida. Fue partícipe y testigo de una época fundamental de nuestra cultura y nos ha dejado testimonio de esto.

BIBLIOGRAFÍA

Bakhtin, M. (1992). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.

Benjamin, W. (1982). *Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Traduit par Jean Lacoste. Paris: Payot.

Bolaño, R. (2004: 6ª ed.; 1ª ed.: 1998). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Editorial Anagrama.

— (1976). *Láncense a los caminos* [en línea]. <http://manifiestos.infrarrealismo.com>

Borges, J. L. (1989). Edición de Carlos V. Frías. *Obras Completas*. Barcelona: Emecé. 3 vol.

Bullosa, C. (2006). Entrevista a Roberto Bolaño. En Manzoni, C., (Comp.) *Roberto Bolaño: la escritura como taumomaquia*. Buenos Aires: Corregidor.

Candia-Araiza, R. (1990). *El Estridentismo. Contribución mexicana a la vanguardia* [en línea]. <http://tell.fll.purdue.edu/RLA-Archive/1990, 1-7>.

Cortázar, J. (1980). *Rayuela*. Edición de Jaime Alazraki. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

— (1973). *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Darío, R. (1995). *Azul... Cantos de vida y esperanza*. Edición de José María Martínez. Madrid: Cátedra.

Guevara, E. “Che” (2002). El Socialismo y el hombre en Cuba. En Guevara, E. *Obras completas*. Buenos Aires: Andrómeda. 183–200.

Los detectives salvajes y el ocaso de las vanguardias

Nietzsche, F. (2002). *El nacimiento de la tragedia griega o Grecia y el pesimismo*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza.

Kunkel, B. (2007). In the Sonora. En *London Review of Books*, Sept. 6, [en línea]. http://www.lrb.co.uk/v29/n17/print/kunk01_.html. 1-17.

Olivier, F. (2007). El honor y el deshonor de los poetas en la obra de Roberto Bolaño. En Benmiloud, K. et Estève, R. (Eds). *Les astres noirs de Roberto Bolaño*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 173-186.

Mario, S. [En línea]

<http://mariosantiago.infrarrealismo.com/Poemas/Consejos.html>. 1-10.

Trelles Paz, D. *El lector como detective en la narrativa de Roberto Bolaño* [en línea]. <http://sololiteratura.com/bol/bola-noellector.htm>. 1-6.

Ventura, A. (2007) De la fragmentation et du fragmentaire dans l'œuvre narrative de Roberto Bolaño. En Benmiloud, Karim et Estève, R. (Eds). *Les astres noirs de Roberto Bolaño*. B.: Presses Universitaires de Bordeaux, 187-215.

**FIESTA EN NOVIEMBRE DE EDUARDO MALLEA:
LA EXPERIMENTACIÓN FORMAL EN FUNCIÓN
DEL RELIEVE SEMÁNTICO DE PREOCUPACIONES ÉTICAS**

María del Carmen Tacconi

CONICET

Academia Argentina de Letras

maricartacconi@yahoo.com.ar

Resumen

El análisis de la novela está precedido por una síntesis del pensamiento de Eduardo Mallea sobre la caída de los valores de la sociedad argentina. En esta introducción se incluye asimismo información que atañe al contexto referencial de la novela y que se vincula con las consecuencias de la crisis económica de 1929 en la Argentina.

Una aproximación global al texto adelanta componentes referenciales de la diégesis que hacen presentes manejos económicos espurios, el brote de racismo antisemita que precedió a la Segunda Guerra Mundial y el asesinato de Federico García Lorca.

La cuarta sección del estudio enfoca la superficie textual de la novela. Dos vertientes diegéticas dan lugar a segmentos que se alternan en la que fue, para su época, una innovadora estructuración textual. Las voces narradoras, los monólogos interiores, los procedimientos del lenguaje figurado, la relación adentro-afuera en el desarrollo de la acción completan el análisis.

La quinta sección del trabajo aborda la diégesis y la estructura semántica profunda del texto.

Palabras clave: preocupaciones éticas - causalidad histórica - configuración textual.

Title and subtitle: *Fiesta en Noviembre* by Eduardo Mallea: formal experimentation in function of the semantic importance of ethical concerns

Abstract

The analysis of the novel is preceded by a synthesis of Eduardo Mallea's thinking of the decline of values in the Argentine society. In this introduction, information is also included concerning the referencial context of the novel which is related to the consequences of the 1929 economic crisis in Argentina.

A global approach to the text advances referencial components of the diegesis that remind of the spurious economic management, the anti-Semitic racism outbreak that preceded II World War and Federico García Lorca's assassination.

The fourth section of the study focuses on the textual surface of the novel. Two diegetic sources give way to segments alternating in what was, for that time, an innovative textual structuring. The narrating voices, the inner monologues, the figurative language procedures, the inner-outer relationship in the action development complete the analysis.

The fifth section of this work approaches the diegesis and the deep semantic structure of the text.

Key words: ethic concerns – historical causality – textual configuration.

Preocupaciones hegemónicas en la obra de Mallea

Dos vertientes semánticas registran en la producción de Eduardo Mallea las preocupaciones hegemónicas en su visión del mundo: el compromiso ético del individuo y de la sociedad y el problema de la incomunicación humana. Ambas vertientes se asocian a través de vasos comunicantes que muestran aspectos mutuamente complementarios.

Ya se sabe que Mallea expuso su pensamiento sobre la realidad socio-cultural y política argentina en ensayos de vasta circulación, mientras ficcionalizaba esa misma realidad en novelas a menudo de densa carga argumentativa y reflexiva. Por este camino, la producción novelística de Mallea guarda estrechas relaciones de intertextualidad con la producción ensayística.

Atento a los problemas de su contexto inmediato, Mallea se embarcó en la empresa de advertir a sus

contemporáneos sobre los riesgos que entrañaban algunas manifestaciones de erosión y caída de valores éticos y algunas conductas viciosas que empezaban a instalarse en los círculos de poder. En rigor, esta erosión y caída de los valores no constituía un fenómeno exclusivamente argentino sino una manifestación ampliamente difundida a nivel planetario que se producía como consecuencia de complejos factores que iban concentrando el interés de los grupos sociales en las ventajas inmediatas, en el éxito obtenido a corto plazo y en el empeño puesto en metas a ras de la tierra. El testigo atento podría observar el cambio socio-cultural que se iba arraigando paulatinamente y también lo que este cambio debía a la influencia europea, siempre notoria en las clases cultas de la Argentina.

Resulta significativo el hecho de que Eduardo Mallea fuera uno de los autores más conocidos y más leídos fuera del país en las décadas de su mayor difusión – los 30, los 40 y los 50–, junto a Martínez Estrada, y en la misma medida en que lo fueron luego Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. Las obras de Mallea no llegaron solo al público hispanohablante: fueron traducidas al italiano, al inglés, al francés, al portugués, al sueco y al alemán. Esta difusión surgió, sin duda, del interés ético de sus textos, como sucede con mucho de lo que puede despertar el reflejo de una realidad social regional; la dimensión ética universaliza los discursos ficcionales¹.

Mallea pondrá de manifiesto en la argumentación ensayística y en la representación ficcional que, cuando

¹ Respecto a la década de los treinta en la Argentina resultan ilustrativos algunos conceptos de Floria y García Belsunce que afirman: “Hay dos formas de cambio vital histórico, según enseñaba Ortega: cuando cambia algo en nuestro mundo y cuando cambia el mundo. Si sucede esto último, *hay crisis histórica*. Es decir, las generaciones que conviven sienten que se quedan sin las convicciones del pasado, que es como decir ‘sin mundo’. [...] A los argentinos –y a casi todos los que vivieron la feliz década del veinte, como se decía entonces– les estaba por suceder esto. A partir del momento en que percibieron que el mundo que los rodeaba cambió, no atinaron a pensar una respuesta nueva o una nueva política, nacional e internacional. *Se pusieron fuera de sí, se alteraron*”. (Floria y García Belsunce, 1979, t.II, 311-352)

las escalas de valores se resquebrajan, las instituciones se debilitan, se erosiona el poder del sistema jurídico y el cumplimiento del deber se vacía de sentido, los costos que paga la sociedad a corto, mediano y largo plazo se hacen imprevisibles y resistir el proceso se transforma en empresa ciclópea².

Ya se sabe que Mallea sintetizó su pensamiento y fundó su mirada esperanzadora en la dicotomía Argentina visible / Argentina invisible. La Argentina visible corresponde a representaciones de la realidad cotidiana; se encarna en hombres que privilegian los valores materiales, lo puramente externo y superficial y viven en función de los indicadores de prestigio y de la conquista y del ejercicio del poder. Esta Argentina está corrompida por diversos males: a) la política al servicio de los políticos; b) el nacionalismo (término que necesita precisiones a juicio de Mallea) al servicio de los señores enriquecidos por las empresas extranjeras, a las cuales sacrifican los intereses legítimos de un país; c) la declinación de la conciencia civil; d) la decadencia y fatal quiebra de las categorías legítimas, vicio este último más grave y generalizado que los demás, porque es el que los hace posibles y torna impunes a los delincuentes.

La Argentina invisible, según Mallea, corresponde a la esencia misma de lo argentino; es una Argentina auténtica, noble, que se rige por los más altos valores éticos, que no miente y que no pacta por interés. El conflicto entre Argentina visible y Argentina invisible se produce, lógicamente, por la crisis de valores de que venimos hablando y Mallea la representa en el contraste de dos metáforas simbólicas que dan título a su libro de ensayos de 1941: *El sayal y la púrpura*. La púrpura representa el poder y la ambición de poder; el sayal, su opuesto, la nobleza de la humildad que caracteriza –a su

² El jurista Carlos S. Nino, de pensamiento afín al de Mallea, analiza con lucidez esta tendencia nacional en *Un país al margen de la ley. Estudio sobre un componente del subdesarrollo argentino* (1992).

juicio- al pueblo argentino, al sector que no tiene poder para ejercer³.

Causalidad histórica y contexto referencial de *Fiesta en noviembre*

La presencia del contexto histórico de producción de la novela y del contexto al que se refiere la diégesis de *Fiesta en noviembre* está dada a través del juego de los implícitos, en función del arte de la sugerencia y a menudo gracias a la fuerza expresiva de la metonimia. Como se trata de un texto literario, la ficcionalización opera eludiendo hechos, personas, transgresiones y circunstancias identificables de manera demasiado directa. Por eso no es ociosa la advertencia del paratexto posterior al epígrafe: “Las personas que aparecen en este libro son personas de ficción”. Y el emisor prefiere el término “persona” a “personaje”. Por esto, conocer las circunstancias más significativas del contexto de producción de la novela y del contexto referencial de la diégesis constituye condición *sine qua non* para la comprensión cabal de los significados que aporta *Fiesta en noviembre*. Una reseña sintética de datos básicos sobre un contexto muy amplio será útil para este abordaje significativo.

La década de los treinta del siglo XX en el mundo occidental resultó especialmente difícil por una serie compleja de factores, algunos surgidos de causas inmediatas, otros provenientes de desencadenantes más

³ El mismo autor expresa el origen de estas representaciones polisémicas en el prólogo del volumen que concentra páginas muy ilustrativas de la importancia de las elecciones en la construcción de los destinos individuales. Recuerda que las crónicas cuentan que el Cardenal Cisneros usaba bajo la púrpura cardenalicia –que le habían otorgado contra su voluntad- un sayal color de tierra, la vestidura áspera que le mantiene presente la sobria vestimenta del pueblo, más sabio y más honrado que los hombres que detentan el poder. (Mallea, 1947, 7-15).

lejanos⁴. La década de los treinta se inicia a poco de producirse una crisis económica mundial que pone al descubierto, dramáticamente, desequilibrios y tensiones generados en la Primera Guerra Mundial y en sus consecuencias inmediatas. La crisis de 1929, que influye profundamente en la economía de Europa Occidental, genera en América Latina efectos aún más graves que se manifiestan en el comercio exterior y en el sector industrial. Estos desequilibrios afectan la totalidad de la estructura económica e influyen negativamente también en la estructura social y política.

En el decenio de 1930 –según señala Marcello Carmagnani– América Latina se hace tributaria de las inversiones y de los préstamos norteamericanos, de manera semejante a como en el período precedente había sido tributaria de las inversiones inglesas (Carmagnani, 1973, 22). Este incremento de las inversiones norteamericanas, a las cuales se suman los préstamos que los gobiernos latinoamericanos obtienen de Nueva York, termina por modificar la estructura productiva de la economía latinoamericana, que afloja sus vínculos con la economía inglesa y estrecha los lazos con la norteamericana⁵.

Cabe observar, sin embargo, que fueron empresas inglesas las vinculadas con los escándalos por corrupción y estafa al fisco denunciados durante la década de los 30.

Los privilegios económicos de los empresarios ingleses en la Argentina constituyen uno de los centros semánticos de *Fiesta en noviembre*. Esta significativa novela pone de relieve los entretelones de la vida social de

⁴ Rodolfo A. Borello ha reseñado también este contexto, pero ha atendido con preferencia las manifestaciones europeas de los fenómenos que enfoca Mallea en la novela. Su estudio se titula: "*Fiesta en noviembre*: Testimonio existencial y político".

⁵ Ricardo M. Ortiz enumera las empresas norteamericanas instaladas en la Argentina en la década de los 20: Standard Oil, Standard Electric, Westinghouse, Electric International, Otis Elevator, Sidney Ross, Ford Motors, General Motors, General Electric, International Harvester, Duperial y Ducilo. Cf. en "El aspecto económico-social de la crisis de 1930" (Etchepareborda, R. et al. 1986, 84).

los hombres que representaban el poder económico en el país durante la década de los 30 y que se transformaron en responsables del arraigo de vicios políticos y administrativos generadores con el tiempo de una generalizada corrupción.

Aproximación global a *Fiesta en noviembre*

Eduardo Mallea publicó *Fiesta en noviembre* en 1938, cuando el mundo se encontraba convulsionado por los presagios de una nueva guerra mundial, generada por ideologías totalitarias y afanes imperialistas y sobrecogido por el desarrollo de la sangrienta guerra civil española que costó tantas vidas a uno y otro bando.

La variedad de componentes que Eduardo Mallea pone en juego para la construcción del texto y de la diégesis de *Fiesta en noviembre* –a pesar de no ser una novela de extensión considerable– sugiere la conveniencia de realizar un primer abordaje global a partir de una referencia general a los componentes fundamentales del mundo representado y de la configuración discursiva. Tomando como punto de partida el aporte teórico de Wladimir Krysinski (Krysinski, 1997, 29 y ss.), al que aprovechamos con las modificaciones de nuestra adaptación, consideraremos: componentes referenciales ficcionalizados; componentes semánticos; componentes ideológicos y componentes estéticos.

Componentes referenciales ficcionalizados

Una nutrida cantidad de referentes y de referencias extratextuales han sido empleadas por Mallea para la construcción del mundo ficcional de la novela. Tres elementos troncales de esta naturaleza desprenden derivados y complementarios:

a) *La economía de especulación*, que empieza a crear estructuras y hábitos perjudiciales para el crecimiento

productivo de la Nación, está representada vigorosamente en la figura de un personaje de primer plano, Jorge Rague, y de un personaje de segundo plano pero altamente significativo, el financista Ráices. La fiesta que da título a la novela se origina en gran medida como una estrategia que ejercita la familia Rague para promover en Ráices la imagen de una solvencia económica de la que carecen. Es decir, la isotopía semántica del manejo especulativo de la economía se vincula con otra, que atañe a la voluntad de ofrecer imágenes falsas de la realidad.

b) La connivencia de diversos círculos de poder –embajadores, senadores, jueces, empresarios– en el manejo turbio del poder que detentan. Este aspecto corresponde a la “Argentina visible”, uno de los polos de la dicotomía malleana que hemos destacado como preocupación hegemónica en la obra de nuestro autor y que tenía su correlato indiscutible en la realidad histórica. Esta “Argentina visible”, gárrula, cínica e histriónica como la caracteriza Mallea, se encuentra cabalmente representada en la fiesta en su conjunto ficcional y en la isotopía retórica de la fiesta metaforizada como representación teatral.

c) El racismo antisemita difundido en el mundo occidental por el nacionalsocialismo hitleriano se incorpora en la diégesis en dos oportunidades: en una calurosa exposición en la fiesta y en el episodio del ultraje del librero judío.

d) El incalificable asesinato de Federico García Lorca y las últimas horas de su vida se entraman en la novela en una de las dos series narrativas que la constituyen, sin mención del nombre del poeta, pero con evidencias contundentes para el lector del personaje de que se trata.

Componentes semánticos

La estructura semántica profunda del discurso de la novela se configura con una serie de isotopías

altamente representativas de la realidad sociocultural argentina en el momento de producción del texto y, desgraciadamente, de épocas posteriores. Por tanto, los constituyentes referenciales del mundo ficticio guardan estricta coherencia con las isotopías semánticas hegemónicas. Estas son:

a) la antítesis sostenida de *apariencia y realidad*, como manifestación contundente de un mundo hipócrita; **b)** *la ambición posesiva de bienes materiales* destinados a la conquista de un continuo ascenso social; **c)** *la avidez desmedida de poder* como instrumento de dominio y de subordinación de los demás; **d)** *el arte como mercancía* y *el arte como expresión*; **e)** *la destrucción de la familia* por la priorización de valores utilitarios que inciden en la generación de barreras de incomunicación.

Este conjunto de ejes temáticos, que encarnan en personajes, episodios e hilos narrativos constituyentes de la trama, funcionan en la diégesis en relación de complementariedad en algunos casos y de causalidad en otros⁶.

Componentes ideológicos

Si bien es cierto que, de manera general, en las obras de ficción Mallea expresa su pensamiento –a nivel de autor implicado– por medios indirectos, propios de la voluntad de sugerir y no de predicar, en *Fiesta en noviembre* expone un mensaje que destaca con énfasis puesto que lo coloca como epígrafe:

“... Y sentía la necesidad de dar las gracias por estar hecho de aquella pasta –pasta argentina, pasta americana, y no de otra. Y al mismo tiempo un sigiloso, un instante, un grande y efectivo temor, como si quisiera prevenir a una

⁶ Mercedes Pintor Genaro analiza con pericia y lucidez este aspecto y otros de *Fiesta en Noviembre* en *Eduardo Mallea novelista*.

multitud de ciertos peligros, ciertos venenos que habitaban el aire, ciertos miasmas venidos de lejos, ciertas miserias sanguinolentas de ultramar...”.

Este epígrafe es un segmento de otro texto de Mallea: *Meditación en la costa*⁷. La redundancia, construida en base a una gradación de metáforas –“venenos”, “miasmas”, “miserias sanguinolentas” – marca el nivel de angustiada preocupación del autor empírico por el problema que señala. El repudio del nuevo nacionalismo, esta vez peligroso por sus rasgos fascistas, instala a Mallea en el grupo de intelectuales que advierten sobre los riesgos de una ideología que ya había producido en Europa consecuencias sangrientas y –podía conjeturarse ya entonces– produciría efectos devastadores.

Componentes estéticos

El modelado de la materia significativa –isotopías y componentes referenciales– constituye una importante innovación en cuanto a la configuración de la trama y del discurso de la novela, puesto que el texto de *Fiesta en Noviembre* se estructura en base al montaje de dos historias que se van intercalando y guardan la relación de un sostenido paralelismo antitético en cuanto a sus significados globales. Fiesta en la primera historia desarrollada y anuncio de muerte en la segunda. La elaboración estética del discurso es muy cuidada a nivel microestructural: el manejo del lenguaje figurado propio de la prosa de nuestro autor resulta vigorosamente expresivo. Si bien este aspecto de la obra malleana ha merecido un meticuloso estudio de Myron I. Lichtblau, insuperable en la línea crítica en la que se inscribe,

⁷ En un meduloso estudio, Nidia Burgos señala esta relación intertextual y demuestra la influencia de Emmanuel Mounier en el pensamiento de Mallea; allí destaca la fuerte adhesión del escritor argentino al ideario “personalista” europeo y señala la revista *Sur* como el canal de difusión de esta corriente en la Argentina.

abordaremos los procedimientos expresivos de la novela que nos ocupa con otros criterios.

El conjunto de elementos referenciales, semánticos, ideológicos y estéticos que ha elegido Mallea para construir su novela están amalgamados en una unidad coherente, rigurosa, plena. El texto ha logrado la existencia autónoma, la “creada independencia”, de que el mismo Mallea habla en *Poderío de la novela* como condición *sine qua non* para considerar que la obra “ha nacido” en el mundo del arte⁸.

Análisis de la superficie textual de *Fiesta en noviembre*

La particularidad de la configuración textual de la novela a nivel macroestructural reside en el montaje de dos historias que se van intercalando, que se diferencian claramente a través del relieve tipográfico y que guardan la relación de un sostenido paralelismo antitético en cuanto a sus significados globales. Resulta revelador tener en cuenta que esta vía de renovación formal fue ejercitada por Mallea en la Argentina aún antes de que Faulkner la empleara como procedimiento estructurante en *Las palmeras salvajes*, novela de 1940. Que la precedencia no obedece a la mera casualidad se infiere de los autores que manifiesta frecuentar Mallea, a través de las referencias que se espigan de sus textos. Entre esas referencias no resulta de menor importancia la que implica a Joyce cuya obra, como se sabe (y como lo destacó Sábato en *El escritor y sus fantasmas*), constituyó directo modelo del novelista norteamericano.

⁸ “Hace poco he leído dos libros de notables novelistas europeos. El primero de esos libros estaba colocado al principio de la carrera de su autor; el segundo, a la postre de su más brillante período. Ninguno de esos dos libros, de esas dos novelas, resplandecía en su eminente unidad. Tenían algo de no concluido, y era porque estaban demasiado trabajados, porque los dos autores habían seguido operando en ellos más allá del punto en que una muestra si puede vivir sola o si no ha nacido, que es lo peor que puede pasarle.” (Mallea, 1965, 59).

Diversos son los procedimientos de vinculación de las dos series narrativas –cada una de las cuales desarrolla una de las dos historias que señalamos–: **a)** vinculación semántica por contraste entre la historia que narra las alternativas de la fiesta y la historia de las “Últimas horas del Poeta”. El relato de la fiesta esconde a los ojos de los invitados el drama interior de Brenda Rague. El doloroso episodio que le toca vivir a la hija menor de los dueños de casa guarda afinidad con el episodio doloroso del ultraje y asesinato del librero judío. Dos contrastes internos en esta línea diegética; **b)** vinculación léxica, a través de los campos lexemáticos que se configuran en una y otra serie narrativa; **c)** vinculación retórica, porque el autor privilegia los mismos procedimientos expresivos –metáfora, metonimia y símbolo– en una y otra vertiente de la trama. Corresponde destacar que con esta configuración compleja de la diégesis y del discurso se ha ampliado el concepto mismo de trama.

Estricta e inmediatamente perceptible es la vinculación semántica entre el epígrafe que menciona metafóricamente la ideología totalitaria venida de ultramar y la primera de las historias de la trama –primera en orden de aparición, pero menor por la extensión de su desarrollo–, que carece de título y, por ello, nos permitiremos identificarla como “Últimas horas del Poeta”. Según señalamos, esta vertiente de la trama se va incorporando por segmentos en el desarrollo de la segunda vertiente –“La Fiesta”– y se destaca con una clara diferenciación tipográfica. La segmentación –que puede correr el riesgo de debilitar la cohesión de la totalidad del desarrollo de la historia de las últimas horas del Poeta– se neutraliza con otro procedimiento renovador en la construcción novelesca; se trata de la aplicación en la estructuración de un relato del procedimiento que Dámaso Alonso ha llamado de “recolección” en los poemas del Siglo de Oro Español (Alonso, 1950, 469). No es este un juego formal de mero ornato: imprime, en la

configuración discursiva del relato, la sugerencia del concepto de poema y de los procedimientos que le son propios en una concepción clásica; al mismo tiempo, hace presente al Poeta.

La primera vertiente diegética de *Fiesta en Noviembre*, referida a las “Últimas horas del Poeta”, está formada por cinco unidades narrativas (secuencias discursivas) que se intercalan en la segunda –“La Fiesta”– y que se recolectan al final, con el agregado de un “Prólogo” al desarrollo subsiguiente de la historia del poeta fusilado, que cierra el texto. Esta *recolección* es una figura retórica a la que hemos aludido.

El poeta fusilado es Federico García Lorca; aunque su nombre no aparezca en el texto, las referencias resultan transparentes. Amado Alonso en su estudio de la novela que nos ocupa llama a esta secuencia:

“la extraña historia de fusilamiento, extraña por la luz exasperada de pesadilla en que se ven los personajes, y extraña por el modo de presentación, sembrada en fragmentos a lo largo del libro, como una corriente subterránea, sin conexión anecdótica con la historia de arriba, pero que la nutre de savia y de profundo sentido”⁹.

En rigor, podemos interpretar que esta dispersión es también signifiante y evoca, por diversas afinidades de significado, aquel cuadro de Picasso tan representativo del momento que vive España en la segunda mitad de los 30: *Guernica* que, con los colores y las formas, puede expresar mucho más que un largo discurso.

Tres procedimientos relevantes caracterizan el discurso de esta vertiente diegética de la novela, la que hemos llamado “Últimas horas del Poeta”: a) la prolepsis;

⁹ Amado Alonso: “*Fiesta en Noviembre* de Eduardo Mallea”, 67.

b) la reiteración como *leitmotiv*; **c)** la evocación de García Lorca por la vía connotativa.

a) Las prolepsis resultan más bien sugerencias hasta el clímax de la tensión: “¡Hola! ¡Venimos por usted!” (Mallea, 1979, 9)¹⁰; “venimos por usted” (51); “Trágicamente lúcida en la templada humedad nocturna, ahora; trágicamente lúcida ahora la imaginación...; trágicamente lúcida...”. Otra, más contundente, evoca la concreta poesía de Federico García Lorca: “Sangre de sangre darás a sangre que te la tome” (161 y 162).

b) Las reiteraciones expresivas potencian los significados y, además, imponen a la prosa un tono y un ritmo poemáticos. Al mismo tiempo, numerosas frases de los sintagmas oracionales reiterados estructuran segmentos menores en calidad de *leitmotiven*. Estas reiteraciones enfáticas contribuyen al *crescendo* de la tensión y a la creación de una atmósfera tenebrosa, claramente perceptible. La oscuridad nocturna potencia aún más estos significados y valores.

c) La evocación de García Lorca por vía de la connotación resulta muy efectiva. Precisas referencias biográficas a los momentos finales (apresado por soldados; quejas por el atropello; poema inconcluso; ajusticiamiento) se asocian a referencias a rasgos físicos suficientemente indicadores. La ausencia del nombre propio resulta recurso generador de impacto. Cobra relieve connotativo el estilo del sintagma oracional rítmico y la mención reiterada de la luna, que conlleva una triple sugerencia: la predilección de García Lorca por la luna; su “Romance de la luna-luna” y la luna como símbolo funerario (en función de prolepsis indirecta).

Esta primera vertiente diegética de *Fiesta en Noviembre* se vincula de manera estricta con la isotopía semántica que se inicia en el epígrafe y culmina con el cierre del discurso de la novela; es la referente a la

¹⁰ En adelante citaremos por esta edición.

ideología totalitaria, que Mallea prefiere llamar “absolutista” en *Poderío de la novela* porque ejercita como arma, en el juego de la vida social, la eliminación del oponente ideológico.

La segunda vertiente diegética corresponde a la fiesta que menciona el título de la novela, que se desarrolla un “30 de noviembre”, sin duda de la década de los 30 del siglo XX, pero ningún indicio precisa el año, a menos que por el vínculo de la trama con el asesinato de García Lorca el lector complete la referencia y ubique el anclaje temporal en 1936. Aunque el anclaje geográfico no se determina con precisión, por innumerables razones el lector da por supuesto que la fiesta se desarrolla en Buenos Aires.

La primera secuencia discursiva de esta “serie narrativa”, la de la fiesta –para emplear un concepto de Anderson Imbert (Loveluck, 1969, 219-221)–, se inicia con la ubicación temporal que hemos mencionado y con una referencia puntual que plantea por la vía indirecta –esto es, por medio de la sugerencia– un rasgo sobresaliente del medio humano que va a entrar en acción: el de ambiente cerrado, el de círculo al que se accede solo porque alguien abre a otro las puertas: “El treinta de noviembre, justamente a las ocho de la noche, las celosías que daban a los dos flancos, sobre las dos calles, fueron cerradas” (p.19).

Las voces narradoras

Se inicia la serie narrativa de la fiesta en el mejor estilo del canon decimonónico –lo cual prueba que las formas artísticas no necesariamente evolucionan por ruptura total y clausura de la tradición–, con un narrador omnisciente, no representado. También en orden a un paradigma tradicional, es presentado el personaje hegemónico, Eugenia Rague –la dueña de casa, organizadora de la fiesta–, con rasgos de una contundente

fuerza expresiva que fijan su imagen de una vez para siempre en el lector.

Eugenia Rague no se perfila por las facciones sino por la fuerza y la acritud de sus gestos y por la violencia y la aridez de su carácter. La voz narradora la define a través de análogos que captan lo profundo de su ser: el ave de presa y la máscara:

“(...) al llegar a los últimos escalones se detuvo –una mano, casi una garra, apretaba los impertinentes sobre la falda, la otra estaba detenida con imperio en el borde negro de la escalera–; aquella máscara agria y estucada barrió los veinte metros por veinte del hall Renacimiento con un mirar en el que había cierta mezcla violenta de austeridad y sorda apatía” (p.10).

La imagen metafórica “casi una garra”, que asocia al personaje con un ave de presa, se repite algo más adelante con la variante de un símil: “la señora de Rague continuó mirando como un águila” (p.10). El análogo del ave de presa persistirá como sugerencia en la memoria del lector en el desempeño de este personaje; también el análogo de la máscara, connotativo del cinismo y de la hipocresía que marcan su conducta.

No solo el lenguaje figurado revela la maestría descriptiva de Mallea; también su manejo de la referencia directa, con sustantivos abstractos: “la mano detenida con *imperio*”; “la *ingeniería* peculiar de su *furia*”; con adjetivos de una vivacidad y una precisión fascinantes: “aquella máscara *agria y estucada*” (p.10); “cierta mezcla *violenta...*” (p.10); “en aquel salón aquel lienzo era lo único hacia lo que no profesaba devoción sino una suerte de *resentido rencor (...)*” (p.12). En este último caso, la fuerza semántica del adjetivo se potencia con la energía sonora

de la aliteración (res-/ren-) y el sintagma cobra un innegable relieve¹¹.

Algo más avanzada la acción, en un episodio que será nuclear en la diégesis, Eugenia Rague cumple su función de cazadora: el pintor Lintas se transforma en la presa perseguida: “Ah ¡su presa! Esa era su presa de la noche, de él iba a salir la palabra que ella quería que se dijera –la palabra taxativa, precisa, categórica– sobre aquellas telas (...)” (p.90). Este narrador omnisciente no mantiene una mirada neutra: evidencia una sensibilidad refinada, una inteligencia alerta ante las cuestiones vinculadas con principios de carácter ético y un agudo sentido crítico. Proyección del autor, con claridad emerge como la voz de Mallea, con su visión del mundo vigorosamente ética.

El compromiso del narrador omnisciente con el mundo representado se manifiesta a través de tres isotopías retóricas que recorren la serie narrativa de la fiesta, y que se construyen como la reiteración –con diversidad de variantes– de tres metáforas o símiles, según el caso: **a)** la fiesta como una representación teatral; **b)** los gestos de los personajes que actúan en la fiesta según rituales establecidos; **c)** la descalificación de los participantes en la fiesta a través de la equiparación metafórica con animales. En los tres casos los recursos expresivos enfatizan una valoración negativa de estos personajes.

a) La fiesta como representación teatral aprovecha el tópico conocido como “el gran teatro del mundo” e incluye la “máscara” como implemento característico de los orígenes griegos del teatro. En orden a esta imagen metafórica el narrador dice: “Semejante a *un número que debe aparecer en escena* rigurosamente a tiempo, hicieron su entrada (...)” (p.35); “(...) pero esta gente llena de precauciones exteriores, de modos de preparación *para el*

¹¹ Las cursivas son nuestras.

espectáculo (...)” (p.41); “¡*El otro acto!*” –pensó Marta” (p.50)¹². Se estaba allí para ser mirado y admirado; se participaba para desempeñar un papel y, por tanto, todo gesto carecía de natural autenticidad.

En el episodio del enfrentamiento verbal entre Eugenia Rague y el pintor Lintas, el artista repite el sintagma “tanta comedia” insistentemente y se niega a ofrecer la explicación sobre el tríptico y su valor, que la dueña de casa le exige en su condición de experto en el arte de la pintura. La condensación de significados que el sintagma alcanza por las alternativas incómodas de la situación transforma el episodio en uno de los momentos memorables de la novela.

b) Los gestos y movimientos descriptos como rituales establecidos que se asocian a la metáfora del espectáculo teatral se impregnan de un significado que corresponde a otro ámbito. La oficiante mayor, la sacerdotisa que dirige los rituales, es Eugenia Rague; por eso el narrador dice:

“Ella oficiaba en su iglesia; mirándola de cerca, hasta se veía el temblor orante de aquellos labios finos y crueles de puritana, labios que reclamaban con agravio obstinado (en representación de Dios) la pira para el pecador, brasas para el hereje”. (p.11. Los destacados son nuestros)

¹² Otras citas que preferimos no omitir: “él [Lintas] miró, ya sereno, mano a mano con la taza de consomé frío, el aspecto de la mesa toda, *el espectáculo en el que era actor (...)*” (54); “Era tanta la distinción de cada gesto, la elegancia de cada actitud, el refinamiento de cada réplica, la supercivilización de tantas cabezas entregadas al juego de aquel aristocrático comer y conversar que *el espectáculo (...)*” (67); “los hombres solteros de digna, discreta, solemne apariencia, miraban a la derecha e izquierda con aires de no mirar, *como el gato sabio que hace su comedia (...)*” (68); “pero un reflector poderoso arroja su espectral invasión sobre *el tablado (...)*” (71); “el ampuloso y elegante lucimiento de todos esos protagonistas de *comedia de corte, el magnífico espectáculo (...)*” (89). Las cursivas y el agregado son nuestros.

Así como también: “(...) la señora Rague *suministraba los óleos* de bienvenida a Marco Portinari, el embajador (...)” (p.38) “(...) aún cuando acercándoseles y cambiando con ellas las palabras desiertas y convencionales que formaban el reconocido *código de la secta*” (p.41).¹³

c) En el discurso simbólico del mito, cuando la metamorfosis de un humano se produce como castigo, siempre se concreta como un descenso en la escala biológica: el humano se transforma en animal. En la novela que nos ocupa y en la serie narrativa que corresponde a la fiesta, el emisor omnisciente caracteriza de manera general a los participantes de la reunión y de modo particular a Eugenia Rague, la dueña de casa, con metáforas y símiles que los vinculan con animales. Al grupo, con animales que se asocian colectivamente como grey; a la señora Rague, con aves de presa. Una visión panorámica de la fiesta se perfila así:

“Manada recién bañada y perfumada -¡habían dejado atrás tantos baños anegados, aquella noche, con olor a sales de Atkinson y alhucema!-, fue desplazándose hacia los distintos mundos minúsculos del salón (...) Con el mismo desenvolvimiento circular de la víbora que acepta en sus fauces la propia cola y crece para devorarse, los recién llegados servían de motivo a los que ya estaban para la alabanza o el escarnio”. (p.38) (Destacados nuestros).

Las costumbres gregarias se asocian en este enunciado a una imagen mítico-simbólica, la del *uróboros*, la serpiente que se muerde la cola, un símbolo muy complejo¹⁴; en este contexto la imagen polisémica

¹³ En el mismo sentido cobran realce otros sintagmas: “las *víctimas expiatorias* de Patou y Coco Chanel” (42); “con verdadero *aire de mártir* (42) y en este caso la mención del “mártir” es, además, irónica; “(...) el desfile de fracs y de trajes claros parecía la *procesión protocolar de una boda* (...)” (50); “Su mano se alzaba en apacible *gesto pastoral*” (70). Las cursivas y los destacados son nuestros.

¹⁴ Cf. Chevalier y Gheerbrandt (1974), t. III, 339-340 y t.IV, 181-198.

representa la constante repetición de los comentarios adulatorios o maliciosos de esa gente. Esta isotopía retórica se continúa con una metáfora oximorónica, “toda la *fauna elegante* que llenaba el salón” (p.41) y con una construcción condicional comparativa: “La señora de Rague [echó a andar] (...) como si se tratara de *pasar revista a una manada*” (p.89)¹⁵.

La concurrencia de procedimientos propios del lenguaje figurado que se orientan hacia la presentación de estos personajes como seres gárrulos, frívolos, vacíos, interesados y, despectivamente, de escasa lucidez, produce su efecto en el lector por la fuerza expresiva de la redundancia.

El monólogo interior –directo e indirecto– constituye una de las posibilidades más ricas para acceder a la interioridad de los personajes de ficción. Mallea se vale de este recurso repetida y sabiamente en la serie narrativa de la fiesta. Una sucesión de monólogos interiores directos e indirectos establecen entre sí relaciones de complementariedad en unos casos y de contraste en otros; en conjunto, constituyen una estrategia eficaz para la construcción de los personajes.

Dos monólogos operan en paralelismo complementario: el primero pertenece a Eugenia Rague (en la primera secuencia semántico-discursiva) y es fuertemente ególatra; el segundo, de Jorge Rague, su marido, en la cuarta secuencia semántico-discursiva, es menos transparentemente significativo en una primera lectura e incorpora la noción de grupo de poder. El de Eugenia Rague es un monólogo interior directo: el fluir de los pensamientos de esta mujer fría y ambiciosa se transmite al lector sin intermediarios. El discurrir de sus

¹⁵ El agregado parentético es nuestro. El procedimiento se repite, ya en forma definitivamente metafórica, algo más adelante: “Con una eficacia natural de *boyero llamando a sus búfalos*, la señora de Rague hizo las presentaciones del caso (...)” (92). La mirada del narrador completa el cuadro con coherencia y encadena otra metáfora: “En la rueda de hombres y mujeres flotaba, en efecto, *cierta expectativa vacuna*” (92).

pensamientos tiene un destinatario preciso: el cardenal Wolsey, un consejero de Enrique VIII, hombre de poder por lo tanto, cuyo retrato adornaba uno de los espacios de su ostentosa residencia (pp.11-12).

Un aspecto que vincula el monólogo interior directo de Eugenia Rague con el de su marido es la referenciación histórica: ambos evocan, de maneras diferentes, la historia de Inglaterra, a través de figuras y hechos puntuales. Mientras la señora enfoca el ejercicio de un poder individual, el señor Rague privilegia los procedimientos de los grupos para conquistar el poder y, consecuentemente, ventajas económicas. Resulta significativa la presencia de Inglaterra en las referencias de ambos personajes, habida cuenta de la importancia que tuvieron en la Argentina las empresas inglesas desde la época de Rivadavia o, mejor dicho, desde finales del virreinato hasta mediados del siglo XX.

La secuencia semántico-discursiva en que se inscribe el monólogo de Jorge Rague (la cuarta de la serie de la fiesta) es bastante más compleja que la primera (la que incorpora el monólogo de Eugenia Rague) por la pluralidad de voces que concurren en su configuración discursiva: **a)** la voz del narrador omnisciente; **b)** la voz musitada primero, interiorizada después, y finalmente estentórea de Jorge Rague; **c)** la voz del profesor de Historia que emite el disco de la victrola; **d)** la voz del criado que trae las cartas. La alternancia de tantas voces en un segmento no muy extenso exige la lectura atenta del lector, para establecer con nitidez las redes de cohesión y de coherencia que vinculan los enunciados de este conjunto.

Paralelo al de Marta Rague es el fluir de la conciencia del pintor Lintas, otro participante en la fiesta que tiene una mirada crítica ante el mundo frívolo, superficial y egocéntrico de los concurrentes; se desarrolla en la décimo-quinta secuencia semántico-discursiva de la serie de la fiesta. Esta secuencia, como la que corresponde

al monólogo interior del señor Rague, es compleja en cuanto a la intervención de voces se refiere: alterna la voz del narrador omnisciente con el discurso directo de los personajes en intervenciones breves y la voz del intermediario omnisciente encabalgada en la del personaje en la transmisión del fluir de la conciencia del pintor Lintas. Las breves intervenciones de los invitados a la fiesta se presentan como cita –en el recuerdo que fluye en la mente de Lintas– de lo que ha escuchado o le han dicho sus compañeros de mesa. Estos dichos generan comentarios críticos de las opiniones ajenas, y preguntas que el personaje se hace a sí mismo –en cadena, porque el fastidio empieza a invadirlo. Hasta que, finalmente, transforma su cavilación en un discurso dirigido –mentalmente, claro está, por lo que venimos analizando– a un “usted” repetido con énfasis. Ese “usted” es una compañera de mesa, que afecta cierto barniz cultural pero carece de verdadera lucidez, en la valoración del pintor.

La relación *abierto-cerrado* que se plantea en el inicio de la serie narrativa de la fiesta es complementaria de la polaridad *afuera-adentro*, que se activa en el desempeño de Marta Rague. Informada sobre la situación de su hermana Brenda –ausente sin aviso de la fiesta–, abandona el baile. El contraste, que rige como procedimiento fundamental en la construcción de la diégesis de *Fiesta en Noviembre*, potencia los significados del episodio del aborto de Brenda, episodio que alcanza cierta autonomía en el conjunto de sucesos que atañen a la familia Rague y que se desarrolla en solo tres secuencias discursivas: los segmentos segundo (p.19); quinto (pp.26–27) y décimo noveno de la serie de la fiesta (pp.80–86). Brenda, la segunda de las hijas, prácticamente se ha independizado de sus padres como reacción ante el abandono afectivo y en repudio de una vida regida por valores que no comparte. Al contrario de Marta, su hermana mayor, que elige el autocuestionamiento para crecer antes que rebelarse, Brenda elige el camino de la autodestrucción. Embarazada y sin consejo, puesto que no

se atreve a tiempo a la confidencia con su hermana, se somete a un aborto que casi le cuesta la vida.

En momentos de auto-análisis, Marta Rague representa su experiencia vital en la metáfora del vacío, para significar el sinsentido de pasar el tiempo sin una vivencia con valores. A su vez, simboliza la vida de Brenda en la imagen del torbellino, que puede arrastrarla o devorarla. Ambas vidas de mujer son consecuencia de causas remotas e inmediatas, todas las cuales se sintetizan en el conjunto de intereses que concentran la atención de los padres, intereses que resultan ajenos a la afectividad propia de una familia unida por lazos firmes de pertenencia.

La acción que se despliega en la serie narrativa de la fiesta de *Fiesta en Noviembre* produce un *crescendo* de la tensión que alcanza su clímax en el enfrentamiento entre Eugenia Rague y el pintor Lintas, que se genera en un diálogo en el que el pintor repite “¡Tanta comedia!” (p.106). El momento de tensión máxima se extiende al diálogo entre el pintor Lintas, el abogado Jarcelín y el “hombre del cigarro Danneman”, que pone de relieve cosmovisiones opuestas (pp.106-111). A partir de este momento, la vertiente diegética de la fiesta se desliza hacia el desenlace, que resulta bipolar y que se vincula con la antítesis *adentro-afuera*. El polo del *adentro* corresponde al círculo incapaz de superar su superficialidad y su hedonismo por un crecimiento interior. El polo del *afuera* corresponde al cierre de la acción y abre una esperanza, porque Marta Rague, que pasa a un nítido primer plano en el último tramo de la serie narrativa, encuentra el camino; descubre la vía por la cual superar el cansancio y el vacío de su vida, cuando comprende dos conceptos fundamentales: “ayudar” y “servir”. Comprende la trascendencia de estos términos en el ámbito del “afuera”, en el recorrido por zonas de la ciudad donde circula la gente que tiene dolores, necesidades y sufrimientos.

Concluida la serie de la fiesta, el discurso reinicia la serie que hemos llamado las “Últimas horas del Poeta”. El discurso narrativo repite las secuencias ya desarrolladas con anterioridad (pp.157-159) –para configurar el recurso de recolección–, no solo con una intención enfática, sino también para ofrecer una clave al lector no habituado aún a la experimentación formal. Retomado el relato de la serie primera, continúa con el despliegue del proceso del apresamiento y el asesinato del Poeta, sin juicio ni explicación. El juego de las medias palabras, de las alusiones irónicas al mismo tiempo que crueles, y de los implícitos, cobra en el texto un vigoroso relieve. Noche, tiniebla, luna, atropello, son los lexemas que se repiten hasta configurar una atmósfera asfixiante, precursora del asesinato que tuvo repercusión planetaria.

El Poeta puede ser interpretado en la serie narrativa que protagoniza como una culminación del ideal evolutivo del “deseo de ser”: el pedazo de pan que lleva en la mano y del que no se desprende sino en el momento de ser herido de muerte –y el pedazo de pan se impregna con su sangre– representa el alimento esencial, al mismo tiempo que simboliza las nociones de pureza, de sacrificio y de transformación espiritual. En la tradición de los hebreos, el pan ácimo significa la presencia espiritual de Dios; en la tradición evangélica, la presencia sustancial de Dios¹⁶. El despojamiento de la ambición de tener y de poder impregna la imagen del Poeta a partir de la imagen misma del pan simbólico.

En la serie del Poeta, el arte es suprema expresión del espíritu –que la violencia puede abortar– y no mercancía, como lo muestra predominantemente la serie de la fiesta. La isotopía semántica más vigorosamente privilegiada en esta serie se representa en los “venenos de ultramar”, la metáfora con la que Mallea significa las ideologías totalitarias que se difundían mundialmente en el momento de producción del texto. En

¹⁶ Cf. Chevalier y Gheerbrandt (1974), t. III, 348-349.

la serie del Poeta esta isotopía opera semánticamente, de modo paralelo pero contrastante con el de la otra, la oposición *adentro-afuera*. Adentro se encuentran la familia que nutre y cobija; los afectos, la vida sencilla pero plena; afuera, los peligros, el poder que atropella, la violencia, la tiniebla, la muerte.

El análisis de la cohesión y la coherencia del texto de la novela pone de manifiesto que las dos series narrativas que configuran el cuerpo textual de *Fiesta en Noviembre* guardan relaciones nítidas que hacen de la confluencia de ambas series una construcción indiscutiblemente unitaria.

Diégesis e isotopías en *Fiesta en noviembre*

La configuración de la trama de esta novela a partir del montaje paralelo-simbólico de dos series narrativas que mantienen una antítesis sostenida, renueva y amplía el concepto tradicional de trama o de diégesis. La cohesión se establece a través de la conformación de campos léxico-semánticos antitéticos, paralelos o complementarios, según el caso, en el desarrollo de los episodios y de las situaciones que se despliegan en las dos series narrativas de la diégesis.

La coherencia se mantiene a través de temas análogos inherentes al conflicto básico de cada serie y a través de ejes semánticos isotópicos que vinculan ambas series narrativas, ejes que hemos señalado previamente. La primera serie centra el conflicto en el ejercicio de la violencia del poder sobre el Poeta; esa violencia está engendrada de manera directa por “los venenos de ultramar” de que habla el epígrafe. La condición de espíritu incontaminado, de espíritu superior y vital del Poeta se expresa a través del valor simbólico del pedazo de pan que lleva en la mano y del poema que estaba escribiendo en el momento en que vinieron a llevarlo. La segunda serie centra el conflicto en dos planos: por una parte en la violencia que ejerce Eugenia Rague sobre sus hijas; por otra, en la violencia subrepticia que empieza a

instalar la economía especulativa de Jorge Rague –metonimia de una clase de empresarios– en camino a desplazar la economía productiva a nivel nacional.

Las imposiciones de la madre sobre las hijas, surgidas de la necesidad de mostrar una imagen de familia y de mantener la estructura familiar al servicio de la voluntad nunca satisfecha de ascenso social, operan como un motor de la causalidad con diferente resultado en cada hija. En Marta, más fuerte y más lúcida, la insatisfacción de la vaciedad de sentido de la vida que lleva genera un autocuestionamiento primero y el hallazgo de un camino de crecimiento después. Propiciador de este hallazgo es el pintor Lintas que, con cierta mayéutica socrática, la induce a valorar dos conceptos fundamentales en la vida individual y en la vida social: “servir” y “ayudar” (p.145), sobre el final de la serie segunda, en la secuencia vigésimo–octava.

En Brenda, la hija menor de los Rague, el efecto de la relación parento–filial es completamente negativo: más débil, más afectada por el abandono materno, busca el afecto por caminos equivocados y auto–destructivos. El lexema “sangre” vincula la serie del Poeta con el episodio de Brenda Rague y esta vinculación se potencia con la clausura en muerte: muerte del Poeta y muerte del niño no deseado.

La isotopía de la violencia que recorre toda la primera serie narrativa, en la segunda se manifiesta en la violencia que ejerce Brenda sobre sí misma, en la violencia que sostienen ideológicamente algunos personajes –Javier Jarcelín, el ex–juez (pp.103–104), Eugenia Rague (p.105) y el personaje que el emisor omnisciente, para darle carácter metonímico, identifica como “uno de los del sector de sangre azul” (pp.42–43)– y asimismo en la violencia que ejerce Eugenia Rague sobre Lintas para obligarlo a emitir un juicio mentiroso sobre dos pinturas falsificadas. El punto culminante de la isotopía de la violencia se encuentra en el secuestro y la golpiza del librero judío,

que muere después a causa del ataque recibido. Este episodio aparece evocado por Lintas en la secuencia vigésimo-quinta, con motivo del grito lastimero que emite su viuda en la noche, ya enajenada (pp.116-128).

Además de la isotopía semántica de la violencia, son hegemónicas la isotopía de la antítesis de apariencia y realidad y la antítesis de ambición de tener y deseo de ser. La tensión entre parecer y ser, enfatizada por la isotopía retórica de la fiesta como representación teatral, llega a su clímax en el enfrentamiento entre Eugenia Rague y Lintas. Este episodio, puesto de relieve por la concisa expresión que el pintor repite insistente-mente (“¡Tanta comedia!”), no solo desenmascara el *ser* que se esconde detrás del *parecer*, sino que concentra en una síntesis significativa el contraste entre las escalas de valores que rigen las conductas de los dos grupos moralmente diferenciados de personajes. La antítesis sostenida entre *ambición de tener y deseo de ser* –para expresarnos en los términos de Pietro Prini¹⁷– resulta quizás el aporte semántico más profundo y más estimulante para la reflexión del rico conjunto de significados que se entraman en la diégesis de *Fiesta en Noviembre*.

El ser-deseo, en la concepción de Pietro Prini, nutrida por conceptos fundantes del psicoanálisis freudiano, se construye como pulsión productora de energía vital; produce un placer que impregna la interioridad del sujeto y se encuentra en el cruce de lo emocional y lo voluntario. Sin embargo, el deseo es más profundo que la voluntad y su carga finalística y también es más profundo que el concepto mismo de libertad. El deseo, en esta concepción, no se identifica con el *eros* de la perspectiva platónica, sino que emerge como una nostalgia, como sentimiento de una carencia. El deseo, específicamente humano, es una categoría psíquica en la que nace la esencia de la subjetividad. En este ámbito se plantea la tensión originaria del hombre entre el deseo de

¹⁷ Cf. Prini, (1982), 145-146.

ser, que es la aspiración a la evolución espiritual, y la ambición posesiva, dirigida a la acumulación de bienes.

El deseo de ser no puede ser satisfecho por ningún objeto, como ocurre con la ambición de tener. Si la preocupación posesiva se exagera y concebimos el mundo en que vivimos como un mundo hecho solamente de cosas, de instrumentos y de funciones, se corre el riesgo de perder del todo lo personal y creativo que existe en nosotros, según la concepción de Pietro Prini, que venimos siguiendo.

Dos de los personajes protagónicos de la serie de la fiesta –Eugenia y Jorge Rague– y la mayor parte de los invitados, que se identifican con ellos, que tienen similar cosmovisión y análoga escala de valores, manifiestan exacerbada la ambición posesiva, porque han reducido el mundo a cosas, instrumentos y funciones. En el caso de Eugenia Rague, su deseo se ha hecho obsesivo de la acumulación de objetos (se concreta en su colección de objetos costosos); esos objetos a su vez son instrumentos que ponen de manifiesto su capacidad económica y la función que cumplen se traduce en el poder como posibilidad de someter a otros. La colección de antigüedades y de objetos de arte de los Rague constituye efectivamente un instrumento manejado con habilidad en la conquista del poder y del prestigio, valores prioritarios en la escala del grupo social al que este matrimonio ha logrado llegar. La ostentación que despliega “sabiamente”, en opinión de la propia dueña de casa, resulta ser parte de esa “Argentina visible” que preocupó a Mallea. La fiesta constituye uno de los rituales de actualización y consolidación del prestigio construido (más que conquistado) y construido con estrategias eficaces pero espurias.

La reflexión metaliteraria y meta-estética tiene también un lugar –no destacado pero sí significativo– en la novela que nos ocupa. Tanto Marta Rague como el pintor Lintas se ocupan de la pintura y de la literatura y

aportan criterios valorativos; asimismo exponen sus puntos de vista otros personajes. La referencia metaliteraria, importante en esta novela por su carácter experimental, da la clave de las lecturas del autor empírico vinculadas con la renovación del discurso novelesco. Uno de los personajes de segundo plano, una joven señora, dice: “Fíjese usted, ya ni un Balzac ni un Dickens.” A lo que Lintas, el pintor, opuso:

*“Sin ningún entusiasmo ni convicción, él se volvió hacia ella y dejó caer esta hipótesis al azar, **quién sabe si el genio de nuestro tiempo no resultaba ya de una obra de perfección tradicional sino de una obra de imperfección compleja, de imperfección gigantesca, adecuada no ya a una norma clásica sino a la anormalidad terrible de nuestra edad (...)**”* (p.62). (Los destacados son nuestros).

En dirección a estas precisas reflexiones metaliterarias, podemos observar, en este asedio a la novela de Mallea, que *Fiesta en Noviembre* ejercita múltiples innovaciones, algunas más audaces que otras. Sin embargo, sigue siendo “una novela bien hecha” según la caracterización de Umberto Eco (Eco, 1993, 59-103) en tanto resulta transparente su estructura y no constituye “un modelo para armar”, lo que no implica que tenga previsto un lector pasivo. Mallea ha puesto la experimentación formal al servicio del relieve semántico de los problemas éticos que plantea como motivo de reflexión del receptor. El lector de *Fiesta en Noviembre*, para captar cabalmente la riqueza de significados que ofrece el texto y para establecer la hondura e importancia de las referencias –explícitas o implícitas– al contexto de producción de la obra, deberá reconstruir las redes significantes que, a partir de las isotopías semánticas, configuran la estructura semántica profunda del texto. La vigencia de los problemas que el autor hace materia de la ficción resulta indudable; la distancia temporal entre la

fecha de publicación de la novela y el presente permite razonar sobre las causas profundas de la crisis del mundo actual.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, D. (1950) *Poesía Española: Ensayo de Métodos y Límites estilísticos*. Madrid: Editorial Gredos.

Alonso, A. (1939). *Fiesta en noviembre* de Eduardo Mallea (reseña). En *Sur. Revista mensual publicada bajo la dirección de Victoria Ocampo*, nº 54. Buenos Aires. 65-69.

Anderson Imbert, E. (1969): Formas de la novela contemporánea. En Loveluck, J. (Comp.): *La Novela Hispanoamericana*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. 219-279.

Borello, R. A. (2000) *Fiesta en noviembre*: Testimonio existencial y político. En *Revista Hispánica Moderna*. Pittsburg, University of Pensilvania Press. 53(2), 425-438.

Burgos, N. (1996) Mallea y el Personalismo: Textos significativos para un paralelismo. En Cvitanovic, Dinko [et al.]: *Argentina y Europa (1930-1950)*. Bahía Blanca: Departamento de Humanidades. Universidad Nacional del Sur. 21-45.

Carmagnani, M. (1973): *L'America Latina dal 1880 ai nostri giorni*. Firenze: Sansoni.

Chevalier, J. y Gheerbrandt, A. (1974): *Dictionnaire des symboles*. París: Editions Seghers.

Eco, U. (1993) *Las poéticas de Joyce*. Traducción de la edición

original de Helena Lozano. Barcelona: Editorial Lumen.

Floria, C. A. y García Belsunce, C. A. (1979): *La Argentina Alterada*. La Restauración Neoconservadora. En *Historia de los Argentinos*. 2ª ed. Buenos Aires: Kapelusz, t. II. 311-352.

Krysinski, W. (1997): *Encrucijada de signos. Ensayos sobre la novela moderna*. Madrid: Arco / Libros.

Lichtblau, M. I. (1967). *El arte estilístico de Eduardo Mallea*. Buenos Aires: Juan Goyanarte Editor.

Mallea, E. (1979) *Fiesta en noviembre* (1ª ed.: 1938). Buenos Aires: Editorial Losada.

---. (1987) *Bahía de Silencio* (1ª ed.: 1940). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

---. (1947) Prólogo a su: *El sayal y la púrpura* (1ª ed.: 1946). Buenos Aires: Editorial Losada. 7-15.

---(1965). *Poderío de la novela*. Madrid-Buenos Aires-México: Editorial Aguilar.

Nino, C. S. (1992). *Un país al margen de la ley. Estudio sobre un componente del subdesarrollo argentino*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Ortiz, R. M. (1986). El aspecto económico-social de la crisis de 1930. En Etchepareborda, R. et al: *Crisis y Revolución de 1930*. Buenos Aires: Hyspamérica. 51-88.

Pintor Genaro, M. (1976).
Eduardo Mallea novelista. Puerto Rico: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico.

Prini, P. (1982). *La paradoja de Ícaro*. Buenos Aires: C.I.N.A.E.

Reisz de Rivarola, S. (1989).
Teoría y análisis del texto literario. Buenos Aires: Editorial Hachette.

ENCUENTROS INOLVIDABLES: EL JOVEN BUFANO Y EL FAMOSO GERCHUNOFF EN 1915. CARTA INÉDITA

Lila Bujaldón de Esteves

UNCuyo – CONICET

lil@lanet.com.ar

Resumen

Este artículo tiene por objeto presentar una larga carta inédita remitida por Alfredo Bufano a Alberto Gerchunoff en 1943. Dicha carta, tipografiada y de dos carillas, fue hallada en el legado de Alberto Gerchunoff. La carta está dedicada a recordar la circunstancia en que Alfredo Bufano conoció a Alberto Gerchunoff, cuando el uno era incipiente empleado en una librería y el otro, un famoso periodista y escritor. El interés de la misma radica en la pintura del ambiente literario coetáneo de 1915, con mención de escritores que han perdurado o han sido olvidados, desencuentros vividos y valores compartidos, además del buen estilo humorístico y de picaresca escogido.

Palabras clave: *carta inédita- Alberto Gerchunoff-Alfredo Bufano*

Title and subtitle: Unforgettable encounters: the young Bufano and the famous Gerchunoff in 1915. An unpublished letter.

Abstract

The purpose of this article is to introduce a long, unpublished letter sent by Alfredo Bufano to Alberto Gerchunoff in 1943. This typed, two page letter was found in Alberto Gerchunoff's legacy. It is devoted to remembering the circumstances in which Alfredo Bufano met Alberto Gerchunoff when the former was a young bookshop employee and the latter already a famous journalist and writer. The value of this letter lies in its portrayal of the contemporary literary environment of Buenos Aires in 1915 mentioning writers who have survived over the years or have been forgotten, divergencies and shared values, in addition to the good humorous and picaresque style chosen.

Key words: *unpublished letter - Alberto Gerchunoff - Alfredo Bufano*

Las cartas entre escritores ofrecen un material de extraordinario interés para conocer más íntimamente a sus autores. En ellas corren la pluma y el alma libremente para expresarse, ya que no se trata en primer término de textos cuidadosamente elaborados y corregidos para ser publicados.

Sin embargo, a pesar de su aparente carácter marginal frente a la obra literaria definitiva (cuentos, novelas, poesía, obras de teatro, ensayos), estas cartas esconden y nos revelan circunstancias biográficas, comentarios literarios, confesiones sobre la propia obra, juicios personales acerca de libros y hechos contemporáneos, en fin, una variedad casi infinita de circunstancias que acompañan siempre la existencia cotidiana de todo ser humano.

A ello se suma el placer de acercarnos a la intimidad de un autor a través de la lectura de escritos que llevan el sello inconfundible de su personalidad y estilo. Encontramos autores que hicieron un culto del escribir cartas y cuyas obras completas cuentan con uno o varios volúmenes para recoger esas misivas, como en el caso de Thomas Mann o Rainer M. Rilke; otros escritores, por el contrario, prohibieron la publicación de sus epistolarios o simplemente los destruyeron para proteger su intimidad o el nombre de los destinatarios, como sucedió con las cartas que Victoria Ocampo enviara al Conde de Keyserling. O fue la historia misma la que se ocupó de la desaparición de importantes epistolarios, en el tráfago de las guerras, las emigraciones, los cautiverios. A veces sobrevivió solamente la mitad de la correspondencia, es decir, que uno de los dos integrantes de ese diálogo emprendido a la distancia guardó celosamente las cartas del otro, mientras las propias desaparecieron para siempre. Pensemos en las cartas de amor de Franz Kafka a Felice Bauer y a Milena Jesenská

guardadas por sus destinatarias celosamente, cuyas respuestas sin embargo desconoceremos para siempre.

En la primera mitad del siglo XX hallamos los nombres de dos escritores argentinos quienes, uno situado en la metropolitana Buenos Aires y otro en una villa mendocina, llevan adelante una obra perdurable. En el caso del capitalino, Alberto Gerchunoff (1883-1950), su obra está signada por el periodismo, la prosa y los requerimientos sociopolíticos de unas décadas muy convulsionadas a nivel mundial que también impactan en el país; por su parte y desde una existencia retirada y un registro genuinamente poético, Alfredo Bufano (1895-1950) deja numerosos libros de poesía perdurables, consagrados a través de premios nacionales. Como un reflejo de la historia aluvial argentina, ambos son de origen inmigratorio: uno de Rusia y otro de Italia; con una diferencia de un lustro, ambos llegan al país a fines del siglo XIX siendo muy pequeños y, por distintas circunstancias familiares, pasan en las calles de Buenos Aires por el trabajo infantil, el esfuerzo por educarse, el autodidactismo. Muy precozmente descubren una vocación irrenunciable por las letras. En la década del 30 ambos son nombrados miembros de la Academia Argentina de Letras: en 1931 Alberto Gerchunoff renuncia a la distinción¹, Alfredo Bufano es elegido miembro correspondiente en 1934. Enmarcados en ámbitos religiosos, políticos e ideológicos diversos, ambos escritores coinciden en la defensa abierta de la libertad y los ideales democráticos durante la Segunda Guerra Mundial, Gerchunoff de manera sostenida y sistemática, Bufano en forma más puntual y acotada. Ambos escritores fallecen en 1950. A pesar de las coincidencias biográficas y epocales señaladas, se desconocía alguna relación

¹ Cf. "Presentó su renuncia uno de los miembros". En *La Nación*, 21 de agosto, 1931.

personal o literaria entre ellos², que hoy saca a la luz la carta que publicamos.

En el archivo que guarda el legado del escritor Alberto Gerchunoff* hemos encontrado la larga carta que el poeta Alfredo Bufano le remitiera en 1943. Signo del valor que Gerchunoff le otorgara es que fue conservada por el destinatario junto con otras muchas recibidas de firmas más o menos famosas, como Miguel de Unamuno, Ramón Gómez de la Serna, Rubén Darío, Roberto Payró, Lisandro de la Torre, Ramiro de Maeztu, Juan B. Justo, Enrique Dickmann, Arturo Capdevila, Samuel Eichelbaum.

Cuando Alfredo Bufano le escribe a Alberto Gerchunoff ya es un pasado lejano la época de extrema indigencia sufrida en Buenos Aires, años aquellos alrededor de 1910 en que vivió de niño lustrando zapatos y vendiendo globos para subsistir. Hace tiempo también – más de veinte años– que Bufano dejó Buenos Aires para instalarse nuevamente en la provincia de Mendoza, pero esta vez con su propia familia. Desde San Rafael es un poeta premiado y reconocido a través de sus libros de poesía como *Poemas de Cuyo* (1925), *Tierra de huarpes* (1927), *Romancero* (1932). Se desempeña como profesor de Castellano, Literatura y Geografía en la Escuela Normal de aquella ciudad sureña³; en 1942 numerosos amigos y personalidades del mundo de la cultura lo homenajan en sus “Bodas de Plata” con la poesía ofreciéndole una gran cena, discursos y un álbum recordatorio⁴. La firma estampada en él desde Buenos Aires que el homenajado poeta descubre entre otras muchas pertenece al autor de *Los gauchos judíos*, al admirado Alberto Gerchunoff.

² La semblanza de ambos escritores que J. Barchilón publicó precisamente con el título de “*Alberto Gerchunoff-Alfredo Bufano*” omite la mención de cualquier contacto personal.

³ Mi padre, Aurelio R. Bujaldón, fue alumno de A. Bufano en San Rafael y confiesa que le adeuda su vocación por las letras y el consiguiente impulso para dejar la villa sureña e inscribirse en la novel Universidad de Cuyo en 1939.

⁴ La Dra. Gloria Videla de Rivero, principal estudiosa del poeta, me contó que ella había tenido en sus manos este álbum, el cual está en poder de Ariel, uno de los hijos de Bufano.

A partir de ese descubrimiento surgen seguramente en el poeta de “Mendoza la de mi canto” los recuerdos que relata en la carta a Gerchunoff: el momento en que lo conoció, allá por 1915, unido a una etapa muy especial de su vida, la de joven empleado de una librería porteña. Como sucede en muchas otras biografías de escritores, en diversas épocas y lugares del mundo (pienso en Hermann Hesse como precoz aprendiz de librero en la ciudad alemana de Tübingen o en el adolescente Heinrich Böll en una librería de Colonia), el paso juvenil por el oficio de librero posibilitó al joven Bufano el ansiado contacto cotidiano y acceso permanente al mundo de los libros, hasta entonces vedado por su pobreza.

Pero la carta de Bufano a Gerchunoff relata otras anécdotas de esta experiencia laboral que la transforman en una pequeña pieza humorística de picaresca, a la vez que permiten acercarnos al ambiente de la bohemia porteña de la segunda década del siglo XX, gestada en ruidosos cafés como Los Inmortales, el Aue´s Keller, El Ateneo, La Brasileña y generosa en miles de anécdotas que perfilan a los poetas del momento. Bufano en su carta enumera una serie de nombres de escritores o de quienes aspiraban a serlo por esos años que visitan la librería: junto al ya consagrado Alberto Gerchunoff⁵, menciona a José de Maturana⁶, Antonio Aita⁷, Ernesto Mario Barreda⁸, Horacio Quiroga⁹, César Carrizo¹⁰. La admiración del joven

⁵ Alberto Gerchunoff (Rusia 1883 - Buenos Aires 1950) había publicado ya la obra por la que será más recordado, *Los gauchos judíos* (1910), trabajaba como reconocido periodista en el diario *La Nación* y había realizado un viaje a Europa en misión oficial entre 1913 y 1914.

⁶ José de Maturana (Buenos Aires 1884 - Córdoba 1917). Periodista de ideas libertarias, autor de numerosas obras teatrales, sobre todo de dramas rurales. Se conocen sus viajes por España, su perfil de inconformista e idealista.

⁷ Antonio Aita (Chascomús 1891 - 1966). Profesor de Arte y Estética y Presidente del PEN Club.

⁸ Ernesto Mario Barreda (Buenos Aires 1883 - Luján 1958). Poeta y narrador.

⁹ Horacio Quiroga (Uruguay 1878 - Buenos Aires 1937). Conocido escritor argentino, quien desde Misiones se trasladó a Buenos Aires en 1917 para trabajar en el Consulado del Uruguay en la Argentina. En 1919 aparecieron los *Cuentos de la selva* y *Cuentos de amor, de locura y de muerte*.

Bufano por estos intelectuales que entran y salen de la librería ubicada en la calle Sarmiento, esquina Esmeralda, se une a su sorpresa al comprobar la pobreza en que viven. La solidaridad del joven empleado y la compasión por ellos trae aparejada, por propia iniciativa, la rebaja y aun el regalo de los tan ansiados libros. La beneficencia a costa del patrimonio del dueño de la librería termina con el despido estrepitoso del empleado “infiel”, quien sin embargo –en el balance que significa la carta a Gerchunoff que nos ocupa– reconoce las bondades de aquella etapa iniciática: los contactos con el ambiente intelectual y artístico de la gran ciudad, la publicación del primer libro de poemas *El viajero indeciso*¹¹ y el comienzo de su biblioteca con los libros robados en la librería, según confiesa en la carta. Quienes conocieron a Bufano de cerca destacaron su bibliofilia, esa especie de predilección y a veces también pasión insana por los libros, propios o ajenos.

Bufano cierra el relato picaresco de su paso por la librería con una especie de venganza contra el patrón filisteo, incapaz de comprender la “buena acción” de su empleado, quien no solo es un dependiente, sino un escritor en ciernes de los que –en última instancia– “vive” todo librero. De allí el gesto posterior de entregarle libros propios en consignación para la venta en la librería de donde fuera despedido.

La carta de Bufano no solo mira hacia el pasado, al recuerdo de aquel primer encuentro inolvidable para un joven que quiere llegar a ser un escritor tan reconocido como lo era ya Gerchunoff en 1915. En la misiva Bufano avanza hacia el futuro desde un presente en que ambos comparten una misión, una misma lucha contra el totalitarismo y antihumanismo representados en 1943 por

¹⁰ César Carrizo (La Rioja 1888 - Buenos Aires 1950). Profesor de establecimientos secundarios. Autor de poemas y obras de teatro. Escribió una novela autobiográfica y se recuerda su aporte a la literatura regional e histórica.

¹¹ En 1917 A. Bufano contrajo matrimonio con Ada Giusti y publicó su primer libro de poesía *El viajero indeciso*.

el Nazismo y la Guerra Mundial¹². La emoción final surge del sentimiento de estar defendiendo mancomunadamente, de igual a igual, la preciada libertad¹³.

¹² Manuel Kantor, yerno y principal biógrafo de A. Gerchunoff, cuenta hasta 500 artículos salidos de su pluma para combatir durante quince años al nazifascismo.

¹³ De 1940 son los aforismos *Jerarquía de la libertad* (1943) aparecidos también en *La Prensa*.

A. Bufano y A. Gerchunoff en 1915. Carta inédita

*Se trata del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani" de la Universidad de Buenos Aires. Agradezco a su bibliotecaria, Violeta Antinarelli, por el acceso a las cajas que guardan el legado de Alberto Gerchunoff.

BIBLIOGRAFÍA

- Barchilón, J. (1973). *Alberto Gerchunoff-Alfredo Bufano*. San Juan: Editorial Sanjuanina.
- Bufano, A. (1983). *Poesías completas*. Edición, estudio preliminar y notas de Gloria Videla de Rivero. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas. T. I
- Degiovanni, F. Alberto Gerchunoff y la tradición liberal argentina. En *Cuadernos Hispanoamericanos*, 604, octubre 2000. 73-84.
- De La Torre, A. *Alfredo R. Bufano* (1962). Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Gover de Nasatsky, M. E. *BIBLIOGRAFÍA de Alberto Gerchunoff* (1976). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes-Sociedad Hebrea Argentina.
- Jaroslavsky de Lowy, S. *Alberto Gerchunoff: vida y obra*. En *Revista Hispánica Moderna*, año XXIII, julio-octubre 1957. 205-259.
- Kantor, M. Obra y anecdotario de Alberto Gerchunoff. Apéndice. En Gerchunoff, A. *El hombre importante* (1960). Buenos Aires: Hachette. 137-172.
- Orgambide, P. y Yahni, R. *Enciclopedia de la literatura argentina* (1970). Buenos Aires: Sudamericana. 269-270.
- Senkman, L. *La identidad judía en la literatura argentina* (1983). Buenos Aires: Pardes. 257-267.
- Tiempo, C. Con y sin Alberto Gerchunoff en París. En *Clarín, Cultura y Nación*, 8 de febrero 1973.
- Weinstein, A. E. y Gover de Nasatsky, M. E. *Escritores judeo-argentinos*. BIBLIOGRAFÍA 1900-1987 (1994). Buenos Aires: Milá. T. 1.

ALFREDO R. BUFANO

San Rafael, 13 de enero de 1943

Señor Alberto Gerchunoff

Buenos Aires

Muy querido amigo:

Ante todo permíname por escribirle a máquina. Lo hago porque debo extenderme un poco.

Hace veintiocho años era yo el petiso de los mandados de una librería ubicada en calle Sarmiento casi esquina Esmeralda. Su dueño era un tal Juan Dasso. Yo me había metido allí con lo que me dieron porque era la única forma de tener a mi entera disposición una gran biblioteca. Ganaba sesenta pesos mensuales, fortuna verdaderamente fantástica para quien, poco antes,ambulaba por las calles de Buenos Aires con un cajoncito de lustrabotas al hombro o vendiendo globos de colores en las plazas. Tener a mi disposición una biblioteca con millares de volúmenes era ya la gloria. Pero ocurría algo infinitamente más grato para mí: eran clientes asiduos de la librería muchos escritores y poetas de renombre, entre ellos usted, que acababa de publicar unos admirables trabajos sobre "El Quijote". Allí conocí a Maturana, a Barréda, a Aita, a Horacio Quiroga y a muchos otros. Lo veo a usted entrar en la librería como si fuera hoy. Lo veo con su gran aire de proconsul, con sus grandes lentes, con su gran sombrero negro. Le aseguro que me impresionaba seriamente. Casi le tenía miedo. Tenga presente, mi buen amigo, que era yo un pobre provinciano destartalado que hacía versos a hurtadillas. Pero un día usted, -¡don Alberto Gerchunoff!- se puso a conversar conmigo. Me inclino a creer que lo hizo inspirado por la profunda lástima a que movía mi cara de tonto o de sonámbulo. Se puso usted a conversar conmigo, pero con una llaneza tal que me impresionó profundamente. Me impresionó de un modo que no podría olvidar jamás aunque me lo propusiera. Ya lo verá usted. Me habló de un conflicto que se había producido en el Colegio del Pilar, en el cual, si mal no recuerdo, era usted profesor. Me habló del Director, de la señora del Director y de otras cosas pintorescas. Yo lo escuchaba en éxtasis por la facilidad de expresión, por la agudeza que ponía en algunas frases y, sobre todo, porque el autor de "Los gauchos judíos" se había dignado dirigirme la palabra. Algún tiempo después dejé la escoba y el plumero, porque el dueño descubrió que yo era un librero que leía y me ascendió a vendedor. ¡Fué mi perdición, amigo mío! Al ir intimando paulatinamente con escritores y poetas, comprobaba, que a pesar de su fama, eran tan pobres como yo. A partir de este descubrimiento sentí que un sentimiento de conmovida solidaridad iba invadiendo mi corazón de comerciante, porque el del poeta ya estaba perdido hacía mucho. Y dí en la luminosa idea de no cobrar, o cobrar una insignificancia, por los libros que mis admirados parroquianos se llevaban. Algunos,

como César Carrizo, por ejemplo, empezaron a pasarse al patio. Desvalijaban la librería y se iban muy campantes, a veces hasta sin darme las gracias. Pero yo me quedaba contento, con la conciencia de haber cumplido con mi deber. Confieso que el nuevo sistema de venta ideado por mí conduciría al dueño de la librería a una quiebra ruidosa o quizás fraudulenta. Pero yo no era hombre de traicionar mis principios, y seguí practicándolos hasta que el dueño me descubrió. La sombra de Esquilo me agarró de las mechas. El muy badulaque del patrón, incomprensivo como una ostra, negándose a entender la luminosa función social que yo estaba llenando con ejemplar desprendimiento, me puso de patas en la calle con ademán jupiterino. ¡Se acabó mi carrera comercial! No lo sentí por mí, sino por mis "amigos", que en lo sucesivo, si querían comprar libros, se verían en la nefasta obligación de pagarlos. Pero yo, de aquella época de mi vida, saqué un prodigioso provecho. Primero: el conocimiento de muchos grandes espíritus, entre los cuales, huelga decirlo, no cuento ahora a Carrizo. Segundo: la publicación de mis primeros versos en una revista que dirigía Maturana y que se llamaba "Santos Vega". Tercero: los libros que me robé y que fueron el económico principio de la biblioteca que hoy poseo. Poco después de mi catástrofe comercial yo me vengaba del guarango del patrón publicando mi primer libro de versos el que, en número de diez ejemplares de los cuales a su tiempo me devolvieron veinte, llevé con aire retador a mi antigua librería. Zapateaba yo, entre hambres e imaginaciones, en los veintidós años.

He necesitado decirle todas estas cosas, querido Gerchunoff, para que comprenda mejor la magnitud de la emoción que usted me ha proporcionado con las generosas páginas que escribió en el álbum que me han regalado mis amigos al cumplir mis veinticinco años de idilio rústico con la poesía. Me ha dado usted una de las alegrías más dulces y tristes de mi vida, pues debo confesarle otra cosa: siempre creí que yo no era poeta de su simpatía. Después de mi aventura libresca, nunca tuve la suerte de estar con usted, pero se me había puesto que yo no era santo de su devoción. Mida usted ahora la dicha que me han proporcionado sus palabras. Mas tengo otra mayor, mi querido Gerchunoff; otra mucho mayor: la de saber que en estos momentos infames y solemnes, estoy luchando a su lado con una sinceridad y un fervor que me despedazan el alma y las carnes. Si usted me viera en estos instantes en que le escribo, comprobaría que estoy a punto de llorar. Le envío mi gratitud en un gran abrazo, en un profundo abrazo. Quiera Dios concederme la dicha de cantar a su lado los himnos de las grandes horas que se avecinan.

Alfredo R. Bufano

P.D. Le envié por mi amigo Palacios Capdevila un ejemplar de "Laudes de Cristo Rey". Ya se lo llevaré si aún no lo ha hecho.

EDUARDO JONQUIÈRES Y GUILLERMO DE TORRE (1964)

Carlos García

(Hamburg)

Carlos.Garcia-HH@t-online.de

Resumen

Se reproduce a continuación la comunicación epistolar entre Eduardo Jonquières y Guillermo de Torre en torno a la edición del libro “Zona árida” (1965).

Palabras clave: *Eduardo Jonquières – Guillermo de Torre – poesía argentina contemporánea.*

Title: Eduardo Jonquières and Guillermo de Torre (1964)

Abstract

This note reproduces the letters among Eduardo Jonquières and Guillermo de Torre on “Zona árida” (1965).

Key words: *Eduardo Jonquières – Guillermo de Torre – Argentine contemporary poetry.*

No me ocuparé en esta glosa al breve epistolario entre Jonquières y de Torre de la figura o la obra del primero, tarea cumplida ya por Gustavo Zonana. Solo agregaré unas líneas sobre el otro corresponsal.

El poeta y crítico español Guillermo de Torre y Ballesteros (1900-1971) fue no solo un prolífico autor y secretario de redacción de numerosas publicaciones, sino también un incansable promotor de contactos.

A pesar de algunos pocos trabajos a él dedicados recientemente, puede decirse que Guillermo de Torre no

ha recibido aún la atención merecida, teniendo en cuenta su ubicua presencia en todos los medios de vanguardia en la década del 20 y su papel de difusor dentro y fuera del ámbito castellano. Su condición de exiliado voluntario, así como su tardía adopción de la nacionalidad argentina en febrero de 1942, parecen haber contribuido a que ninguna de sus patrias se ocupara dignamente de él o de su vasta obra, tanto propia como de divulgación.

En la historiografía literaria quedarán como libros válidos sus *Literaturas europeas de vanguardia* (1925, precoz y documentado compendio en el cual abrevó la juventud literaria de España e Hispanoamérica), así como la versión revisada, corregida y aumentada de ese volumen, aparecida bajo el título *Historia de las literaturas de vanguardia* (1965) –es decir, poco después del breve epistolario reproducido a continuación.

Torre era un incansable y temible epistológrafo. En la Biblioteca Nacional de Madrid se conservan numerosos intercambios suyos con escritores de Europa y América, algunos de los cuales ya he dado a luz (Cf. BIBLIOGRAFÍA). En el caso presente, los dos textos proceden del fondo manuscrito de ese archivo, donde se los conserva bajo la signatura Mss 22825, 47-1 y 47-2 respectivamente.

A continuación reproduzco fielmente los originales; solo agrego al pie alguna nota que permite comprender el contexto. Los agregados en el cuerpo del texto van entre corchetes.

[1]

Carta de EJ a GT, 1 hoja manuscrita, 3 páginas:

París, 21 de agosto de 1964

Estimado Guillermo de Torre:

Primero ¡felicitaciones por el premio!¹ Esta no es más que una de las muchas satisfacciones que ha recibido en su larga carrera y sospecho que no le ha impresionado más de la cuenta.

Segundo: He dejado en manos de Osvaldo Svanascini² un libro de poemas para ser publicado en Buenos Aires³. El Fondo [Nacional] de las Artes votó una ayuda para hacerlo –no sé exactamente cuánto, pero creo que es alrededor de 30.000 \$.

Como usted recordará, Losada había publicado otro libro mío⁴ –en su colección de “Poetas de España y América”, hace unos cuantos años, libro que obtuvo la faja de honor de la SADE y que se agotó. /2/

Me gustaría que también éste saliera en la editorial, después de haber publicado tres –entre los mencionados antes y el hasta ahora inédito– uno en

¹ De Torre acababa de recibir el premio de la Fundación Kennedy.

² Osvaldo Svanascini: poeta, narrador, traductor, artista y crítico de arte argentino. Por estas fechas había publicado *Poemas del este* (1961). Torre había prologado años atrás un libro de Horacio J. Becco y Osvaldo Svanascini: *Diez poetas jóvenes: Ensayo sobre moderna poética, antología y ubicación objetiva de la poesía joven desde 1937 a 1947*. Prólogo de Guillermo de Torre. Portada: Mane Bernardo. Buenos Aires: Editorial Ollantay, 1948 (Col. Raíz de Sueño, 2). Se recogen allí textos de Fernando Birri, Alberto Claudio Blasetti, Miguel A. Brasco, Tomás Enrique Briglia, Alberto Girri, Ernesto B. Rodríguez, Marcelino R. Sussini y otros.

³ [Nota de EJ:] El título es *Zona árida*.

⁴ La Editorial Losada había sido fundada en 1938 por Gonzalo Losada, con la colaboración (y participación económica) de Guillermo de Torre, Pedro Henríquez Ureña y otros.

Botella al mar, otro en Troquel y otro en Mundonuevo⁵. Usted conoce el destino de los libros de poemas publicados por editoriales chicas: no se difunden, se los conoce poco y terminan, polvorientos, en los estantes más perdidos de alguna librería (en el mejor de los casos).

Poemas de este libro se ha[n] publicado, traducidos, en *Les Lettres Nouvelles* (número dedicado a los “Nouveaux écrivains d’Amérique Latine”, en junio, creo, de 1962)⁶ y quizá salgan ahora otros en el *Mercur de France*, también en versión francesa.

No sé si Svanascini ya dejó el libro en su poder. Le agradecería me dijera su opinión. [Rafael] Alberti, que estuvo en casa las dos últimas veces que pasó por /3/ París, conoce algunos y le gustaron; lo mismo a Miguel

⁵ Los libros poéticos publicados por Jonquières fueron los siguientes (todos en Buenos Aires): *La sombra* (1937-1939). El Bibliófilo, 1941; *Permanencia del ser*. Viñetas de María Rocchi. El Bibliófilo, 1945 (ambas *plaquettes* en la editorial de Domingo Viau, e impresos por F.A. Colombo); *Crecimiento del día*. Viñeta de María Rocchi. Losada, 1949 (este volumen fue el que obtuvo la Faja de honor de la Sociedad Argentina de Escritores, “SADE”; María Rocchi, eximia artista, fue compañera del poeta); *Los vestigios*. Diseño de cubierta y retrato del autor en frontis por Luis Seoane. Botella al Mar, 1952; *Pruebas al canto*. Troquel, 1955; *Por cuenta y riesgo*. Mundonuevo, 1961; *Zona árida*. Cubierta de Rómulo Macció. Losada, 1965. Véase también Emmanuel Berl: *El porvenir de la cultura occidental*. Traducción de Eduardo A. Jonquières. Buenos Aires: Argos, 1947.

⁶ *Les Lettres Nouvelles* 16, nueva serie, París, julio de 1961; allí el Dossier (en 5-126): “Nouveaux écrivains d’Amérique latine”, con poemas y textos de Julio Cortázar, Daniel Devoto, Eduardo Jonquières (“La Nuit d’à côté”), Enrique Molina, Juan Carlos Onetti, Alejandra Pizarnik y otros. En 1962 apareció el siguiente volumen: *Poésie vivante en Argentine*. Textes choisis, présentés et traduits de l’espagnol par Fernand Verhesen. Bruselas: Éditions Le Cormier, 1962, con poemas de Raúl Gustavo Aguirre, Rodolfo Alonso, Edgar Bayley, Néstor Cazazza, Oswaldo Ellif, Ariel Ferraro, J. C. Federico Gorbea, Eduardo Jonquières, Roberto Juárez, Dieter Kasperek, Julio Llinás, Luis Edgardo Massa, Enrique Molina, Mario Morales, Aldo Pellegrini, Halma Cristina Perry, Alejandra Pizarnik, Jorge Sergio, Mario Trejo, Francisco Urondo, Rubén Vela, Laura Yusem. Ya antes, en 1954, había aparecido la siguiente revista: *Cahiers du Sud* 321, Marsella, enero de 1954, con el siguiente texto de Hellen Ferro: “Le sentiment français et le nationalisme argentin. Introduction à une histoire de la poésie argentine”, y poemas de Eduardo Jonquières, Leopoldo Lugones, Leopoldo Marechal, Enrique Molina, Ricardo Molinari, Silvina Ocampo, Narciso Pousa y Juan Rodolfo Wilcock.

Ángel Asturias que se llevó una copia a Génova, a donde partió ayer.

Sigo pensando: también hice una exposición personal en París y el 26, según entiendo, se inaugurará una muestra mía en Riobóo Nueva⁷; también participé en la muestra “Art Argentin Actuel” en el Museo de Arte Moderno de París. Me gustaría que Norah [Borges de Torre] y usted viesen lo que hago, que es bastante distinto de lo que pintaba hace años.

Confío en su juicio y, si lo considera oportuno y conveniente, en su intervención ante Losada. Lamento de veras no haber podido verle el año pasado cuando estuve en Buenos Aires para darle los originales del libro personalmente. Pero me fue imposible dar con usted.

Un saludo cordial y mis mejores recuerdos para Norah de

Jonquières

[En sentido vertical, entre pp. 1 y 3:]

Eduardo Jonquières 3 Impasse du Moulin-Vert -
Paris (14e)

=====

⁷ Galería de arte sita en Buenos Aires.

[2]

Carta de GT a EJ, 1 hoja mecanografiada:

Buenos Aires, 11 de setiembre, 1964

Eduardo Jonquières
3 Impasse du Moulin-Vert,
Paris 14e.

Estimado Jonquières:

Muchas gracias por su felicitación. Lamento realmente no haberle visto el año pasado, en su visita a Buenos Aires.

Debo decirle que, aunque siempre continué vinculado a la Editorial Losada, hace mucho tiempo que dejé mis funciones de asesoramiento en dicha casa. Por eso no puedo asegurarle nada –aunque manifestaré mi interés– respecto a la edición de su libro. Todos los escasos libros poéticos que se editan son por cuenta del autor o con subvención del Fondo [Nacional de las Artes]. Lo importante, pues, es que esa cantidad que usted ha obtenido cubra los gastos de impresión. Lo que mejor [será] es que Svanascini lleve el libro y precise las condiciones.

Excúseme mi brevedad. Le recuerda siempre cordialmente

Guillermo de Torre

=====

El libro de Jonquières salió finalmente en 1965 en Editorial Losada, en la colección “Poetas de ayer y de hoy”, con dibujo de tapa de Rómulo Macció. Constaba de 78 páginas.

Una información impresa reza: “Libro editado con el apoyo económico del Fondo Nacional de las Artes”. En el ejemplar que manejo (Iberoamerikanisches Institut, Hamburg) hay un sello con el siguiente texto: “Volumen donado por el Fondo Nacional de las Artes y distribuido con la colaboración de la Comisión Protectora de Bibliotecas Populares”. El colofón es del 24 de noviembre de 1964. Impresión: Graficolor S.R.L., Doblas 850, Buenos Aires.

En la misma colección que el libro de Jonquières salieron en la década del 60, entre otros, los siguientes títulos: Pablo Neruda: *Cantos ceremoniales* (1961), *Los versos del capitán* (2ª e., 1966); Rafael Alberti: *Poemas escénicos. Primera serie* (1962); Francisca Chica Salas: *Fragilidad de la tierra* (1963), Miguel Ángel Asturias: *Clarivigilia primaveral* (1965).

Carlos García

Hamburg, 3 de mayo de 2009

BIBLIOGRAFÍA

Breuil, E. (éd.) (2009). *Guillermo de Torre: Ultra-Dada entre deux avant-gardes*. Paris: Les presses du réel.

García, C. (2004). *Rafael Cansinos Assens / Guillermo de Torre: Correspondencia 1916-1955*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.

---. (2005). *Las letras y la amistad: Correspondencia Alfonso Reyes / Guillermo de Torre, 1920-1958*. Valencia: Pre-Textos.

---. (2006). *Correspondencia Juan Ramón Jiménez / Guillermo de Torre, 1920-1956*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.

---. (2009). *Federico García Lorca / Guillermo de Torre. Correspondencia y amistad*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.

García, C. / Greco, M. (2007). *Escritores y naufragos: Correspondencia Ramón Gómez de la Serna / Guillermo de Torre, 1916-1963*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.

Juárroz, R.: *Zona árida*, por Eduardo Jonquières. En *La Gaceta*, Tucumán (Argentina), 17 de julio de 1966.

Morelli, G., ed. (con la colaboración de Carlos García) (2008). *Vicente Huidobro: Epistolario con Gerardo Diego, Juan Larrea y Guillermo de Torre, 1918-1947*. Madrid: Residencia de Estudiantes.

Yurkievich, S. Eduardo Jonquières. *Zona árida*. En *Caravelle. Cahiers du Monde Hispanique et Luso - Brésilien*. 12 (1969). 250-253.

Zonana, V. G. Eduardo Jonquières: una trayectoria hacia la zona árida de la existencia humana. En *La Guacha. Revista de Poesía*. 14 (2001). 22-23

Zonana, V. G. La poética de Eduardo Jonquières a partir de sus poemas. En Quiroga Salcedo, C. E. y otros, coords. *Hispanismo en la Argentina: En los portales del siglo XXI*. San Juan (Argentina): Editorial Universidad Nacional de San Juan, 2002 (Tomo IV: Literatura argentina e hispanoamericana. 149-156).

Zonana, V. G. (2005). *Eduardo Jonquières: Creación y destino en las poéticas del 40*. Buenos Aires: Simurg.

**CONTEXTOS DE ZONA ÁRIDA (1965):
CORRESPONDENCIA ENTRE EDUARDO JONQUIÈRES
Y GUILLERMO DE TORRE**

Víctor Gustavo Zonana

UNCuyo – CONICET

zonanag@logos.uncu.edu.ar

Resumen

En la presente nota introductoria a la edición de las cartas entre Eduardo Jonquières y Guillermo de Torre se sintetizan aspectos relativos al contexto de edición del libro "Zona árida" (1965), del poeta argentino. Los aspectos considerados en la reconstrucción son: las circunstancias de la radicación de Jonquières en Francia, la evolución expresiva del autor y la recepción del volumen por parte de lectores pertenecientes al círculo de amistades del poeta.

Palabras clave: *Eduardo Jonquières – Guillermo de Torre – poesía argentina contemporánea.*

Title: Contexts of *Zona árida* (1965): correspondence between Eduardo Jonquières and Guillermo de Torre.

Abstract

*This is the introductory note to the edition of the letters among Eduardo Jonquières and Guillermo de Torre. The note considers the context of edition of the book *Zona árida* (1965), by Eduardo Jonquières, in three aspects: the circumstances of Jonquières's new life in France, the expressive evolution of the author and the receipt of the volume on the part of readers belonging to his circle of friendship.*

Key words: *Eduardo Jonquières – Guillermo de Torre – Argentine contemporary poetry.*

Introducción

Eduardo Jonquières (Buenos Aires 1918 - París 2000) es uno de los actores relevantes del campo cultural argentino a partir del 40. Su obra poética se inicia en esa década inscrita al neorromanticismo pero con notas que la distinguen, como el carácter celebrante y la reflexión sobre la poesía en el cuerpo del poema. Su obra pictórica se asocia tempranamente al desarrollo de la abstracción geométrica en la Argentina y seguirá ahondando en esa vía con posterioridad. Por distintas circunstancias, entre las que se cuenta su autoexilio hacia 1958, la labor del poeta y pintor ha desaparecido del foco de atención de la crítica (Zonana, 2005).

Como una forma de rescatar su figura, intento en esta nota reconstruir el contexto de la correspondencia entre Eduardo Jonquières y Guillermo de Torre, recogida y editada por Carlos García. Ofreceré una síntesis biográfica y una caracterización de la obra poética de Jonquières. Luego, me aproximaré a la consideración de *Zona árida* (1965), libro que constituye el eje del intercambio epistolar y a ciertos aspectos aludidos en las cartas.

El poeta. Su radicación en Francia

En la nota bibliográfica que precede a la edición de “Diez poemas inéditos” en la revista *Cahiers de Poétique et de Poésie ibérique et latinoaméricaine* (1979), Eduardo Jonquières sintetizaba del siguiente modo su trayectoria vital:

“Nací en Buenos Aires, Argentina, hace ya mucho tiempo. Hice estudios muy normales en una Escuela Normal y me recibí de maestro a la edad en que es propio recibirse de algo. Fui profesor, más tarde, y enseñé cosas que sabía a medias, otras que conocía mejor y pocas que amara verdaderamente; en una última etapa, antes de venir a instalarme a Europa, la historia del arte que enseñé, no sé

si muy bien pero con dedicación sincera, en la Universidad de La Plata [sic]. Mi vida se desarrolló plácidamente desempeñando empleos diversos, al margen de la aventura - salvo la interior que fue siempre muy tumultuosa". (Jonquières, 1979, 111)

Aquello que amaba verdaderamente era la creación y, desde que se radica en París (1958-1959), la creación plástica ocupará su vida progresivamente, como "una pasión excluyente" (Jonquières, 1979, 111). Ese lejano tiempo aludido corresponde a 1918. La Escuela Normal es la "Mariano Acosta", en donde sería discípulo de Arturo Marasso y del por entonces joven profesor Julio Cortázar. Se iniciaba allí una amistad que los uniría para siempre.

He omitido la sección de la nota en que Jonquières hace referencia a su vocación poética. Es sintética, corresponde a un párrafo en el que se enumeran sus obras publicadas –*La sombra* (1941), *Permanencia del ser* (1945), *Crecimiento del día* (1949, Faja de Honor de la SADE), *Los vestigios* (1952), *Pruebas al canto* (1955), *Por cuenta y riesgo* (1961) y *Zona árida* (1965)–, las antologías en las que participó y las traducciones de sus obras al francés y al inglés.

Deliberadamente el poeta y el pintor se olvidan del Eduardo Jonquières que se desempeñó en París, en la UNESCO, durante quince años. Fueron actividades administrativas vinculadas a los programas de desarrollo en la División para la Formación de Personal de Educación (Sección para América Latina y el Caribe). Y, en cierto modo, las que le permitieron instalarse, adquirir en 1962 su casa de dos plantas en el número 3 del Impasse du Moulin Vert y alcanzar una situación de consagración plena a la pintura hacia 1974 –año en que renunció a su cargo¹.

¹ Ese año presentó su renuncia al por entonces Sub-director General para la Educación del organismo, Amadou-Mahtar M'Bou. En una carta que me dirigiera, fechada en marzo de 2000 comenta:

En función de la brevedad requerida por la nota, Jonquières excluye además la evocación de su actividad artística en la Argentina: sus vínculos con Daniel Devoto, Olga Orozco, Juan Rodolfo Wilcock o César Fernández Moreno, entre otros; también aquellos que lo sitúan en el campo de las prácticas surrealistas de la poesía de los 50 y de las innovaciones en el de la pintura. Vínculos que remiten a personajes como Osvaldo Svanascini, Carmelo Arden Quin y Aldo Pellegrini o a grupos como la asociación “Arte Nuevo”².

Ciertamente la omisión no implica el olvido sino más bien la adaptación al género de la nota biográfica. Lo cierto es que este pasado argentino aflora, estéticamente transfigurado, en uno de los poemas de esta pequeña antología. Por ejemplo, en “Recuento”:

*“De mi vida queda
una corbata, un cepillo, unas cosas
de uso diario, inservibles,
teléfonos, citas, prescindencias, los amores que fueron,
la encamada y un apetito de ser a toda costa.*

[...]

“[...] (en la UNESCO) escribí constantemente en francés, lengua que me es familiar desde la adolescencia (memorias, informes, comentarios, relación de informes de misión y otras zarandajas administrativas que prefiero olvidar aunque tuve la suerte de conocer a gente valiosa y nada pedante)”.

² En el ámbito de la pintura, la obra de Jonquières transita de la figuración lineal y rigurosa, vinculada al diseño del Picasso de los años 40 y al realismo social de los muralistas mexicanos, a la abstracción, con claros antecedentes en Joseph Albers, la Bauhaus y el suprematismo de Kazimir Malévích. Este desarrollo coincide, de acuerdo con Adriana Lauría, con la consolidación del arte abstracto en la Argentina. La obra de Jonquières se asocia así a las de Gregorio Vardánega y Luis Tomasello: “En 1955 se organiza el primer *Salón de la Asociación Arte Nuevo*, fundado por Pellegrini y Arden Quin, junto a otros artistas abstractos como Althabe, Blaszkó, Eduardo Jonquières, Luis Tomasello, Vardánega o Villalba. Esta asociación tiene como fines la investigación y difusión del arte moderno, para lo cual organiza regularmente exhibiciones de arte abstracto. También publica periódicamente un boletín hasta 1958. Sus salones se suceden hasta 1961, año en el que predominan las obras informalistas, tendencia que venía infiltrándose desde 1958”. (Lauría, 2002, 1). Para el grupo “Arte nuevo” puede verse además (López Anaya, 1997).

*Me quedan inevitables costumbres
los buenos días a los lugares de siempre
unas cosas que tuve y otras
que cumplí en sueños sin quererlas
la estafa que le hice a mi ser entero
de su tiempo y circunstancia
mis raíces al aire
un país que corre a la deriva
lejos de cada uno de mis gestos*

*Y yo caminando al lado del recuerdo
como perro de sulky, sin tocarlo". (Jonquières, 1979, 106)*

Tanto el poema como la nota dan cuenta, a su manera, de las consecuencias de un exilio voluntario. Un exilio que, de acuerdo con Axel Gasquet, asume la forma de "rito de pasaje" y es a la vez expresión de una búsqueda intelectual y de una disconformidad política (Gasquet, 2002, 148-149). La elección de París tiene un sentido particular hacia la fecha en que se realiza, avalado por una tradición de viajeros argentinos e hispanoamericanos y por una visión ya estereotipada del destino elegido: la imagen de un país y, por sinécdoque, de una ciudad que son tierra de estimulación artística y de refugio político (Ferotin, 1997, 16). En efecto, el periplo francés de Jonquières se asocia al de otros compañeros de ruta ya mencionados: Daniel Devoto y Julio Cortázar.

En la correspondencia de este último encontramos las pistas sobre el origen del proyecto y sobre su posible materialización. En carta dirigida a Damián Bayón desde París, el 20 de julio de 1954, Cortázar comenta:

"Recibimos hace días carta de Eduardo y María; con unas fotos preciosas de los tres Jonquitos. Eduardo sigue dando vueltas en su cabeza a la idea de venirse, y naturalmente no encuentra la salida, pues en ese sector de la realidad las paredes no tienen puertas ni ventanas y sólo tirándose de cabeza contra ellas se puede salir; pero el precio es caro, y a veces los huesos no vuelven a soldarse. Estos chicos me

dan realmente mucha pena, pues han llegado a una situación en la que lo que se tiene pesa a la vez mucho y poco, es un lastre en el buen y mal sentido del término. Por mi parte tengo buen cuidado de no alentarlos ni disuadirlos, pues el paso es demasiado grave y exige una decisión absolutamente personal y responsable. A ti puedo decirte, claro está, la inmensa alegría que me daría verlos llegar un día a París. [...]”. (Cortázar, 2000, 301-302)³.

Jonquières estaba decidido a pagar el precio, a pesar de lo riesgoso que significaba trasladarse con tres hijos. En una carta que nos enviara antes de su fallecimiento, en octubre de 2000, comentaba que, hacia fines de la década del 50, había rechazado un cargo en el Ministerio de Relaciones Exteriores en París, para el que había sido propuesto por Ernesto Sábato. Asimismo, por la correspondencia de Julio Cortázar, sabemos que hacia 1955 se desempeñaba en la Embajada Francesa en Buenos Aires⁴. Posiblemente este antecedente, más los contactos de Cortázar, hicieran posible el salto definitivo. Una decisión que, como la de otros argentinos, presentaba la incertidumbre sobre su duración y, posiblemente, sobre su carácter⁵. En función de estos datos y de los testimonios de Daniel Devoto⁶ y Julio Cortázar⁷, es posible

³ María Rocchi es la esposa del poeta. Los hijos de la foto mencionada son Marie-Claude, Alberto y Sandra.

⁴ Carta a Damián Bayón, desde Buenos Aires, del 15 de enero de 1955. (Cortázar, 2000, 318).

⁵ Axel Gasquet destaca este rasgo en los exilios voluntarios de los escritores argentinos que incluye en su estudio: Luisa Futoransky, Juan José Saer, Mario Goloboff, Silvia Barón Supervielle, Héctor Bianchiotti y Arnaldo Calaveyra (Gasquet, 2002, 148).

⁶ Para conocer la opinión de Daniel Devoto sobre el fenómeno del peronismo puede consultarse su reseña de Rodolfo A. Borello. *El peronismo (1943-1955) en la narrativa argentina*. Si bien Devoto rescata el valor del estudio y resalta las dificultades inherentes al objeto de estudio escogido por Borello, le reprocha una visión demasiado estática que atenúa los conflictos y los acosos padecidos por la intelectualidad que no adhirió al movimiento. Repárese, por ejemplo, en el siguiente comentario: “Pero –seguramente porque la narrativa no lo refleja– no hay mayor mención (en el estudio de Borello) del constante atentar de unos contra otros ejercido a la sombra del peronismo; peronistas y no peronistas se están quietecitos en sus respectivos capítulos, sin que sepamos de Victoria Ocampo, la madre de Borges y otras opositoras recluidas en la Cárcel de

conjeturar que Jonquières consideró que la Argentina, en el contexto del peronismo y del posperonismo, no le ofrecía las condiciones que deseaba para sus aspiraciones artísticas.

A pesar de ello, la valoración retrospectiva planteada en el poema pone de manifiesto que persiste una forma lacerante de vínculo con ese espacio abandonado. Hay imágenes que muestran un sentimiento de progresivo alejamiento y de indefensión: la visión de un sujeto con sus raíces al aire y de un espacio de pertenencia que se aleja de él indefectiblemente. El remate del dístico final plantea una disyuntiva. Consiste, de acuerdo con un rasgo de la última poesía de Jonquières, en una modificación de un dicho popular argentino: “seguidor como perro de sulky”⁸. La

Mujeres, de Borges mutado de bibliotecario municipal a inspector de gallinas en los mercados, de Ricardo E. Molinari (...) separado de su puesto en el Congreso, de Ricardo Rojas desposeído del primer Premio Nacional de literatura que le otorgó el jurado, (...) del Instituto de Filología arrasado, y Amado Alonso, Raimundo y María Rosa Lida y Ángel Rosemblat reducidos al exilio, de Bernardo Houssay expulsado de su cátedra tras recibir el Premio Nobel de Medicina, (...). (Devoto, 1993, 752). He sintetizado una enumeración que es más larga, pero entiendo que este fragmento pone de manifiesto la desazón de intelectuales como Devoto, Cortázar o Jonquières en el período.

⁷ “Todo lo que decís sobre el tema general de ‘estamos jodidos’ lo comprendo y lo sé de sobra. Tenés toda la razón del mundo: somos vanidosos, nos creemos una raza superior, no aceptamos la noción de que Perón no tuvo otra culpa que la de representar un estado de conciencia, una *moral* que está desgraciadamente enraizada hasta lo más profundo del carácter de los argentinos. El truco de chivo emisario es muy fácil, pero lo seguimos usando sin asco. Lo hicimos con Yrigoyen, después con Uriburu, ahora con Perón. Acabo de leer en *La Nación* un seco, claro y contundente discurso de Aramburu, cuyo tono oratorio me parece perfecto (razón por la cual no será popular). Da la impresión de que el hombre ya está harto de decirle al pueblo que estamos arruinados, que no podemos permitirnos lujos inútiles, etc.; y me sospecho que pocos le creen, y que la mayoría desconfía de él y de todo el mundo... hasta la hora en que surja el Gran Demagogo que los engatuse con slogans y diez por ciento de aumento en los sueldos”. Carta a Eduardo A. Castagnino, en París 9 de mayo de 1957. (Cortázar, 2000, 364). La visión de Cortázar frente al peronismo ha sido trabajada por Montes-Bradley (2004, 228-229) y Correas (2004).

⁸ Sulky: palabra de origen inglés. Coche de campo liviano, de dos ruedas grandes con un asiento para dos personas, con o sin capota, provisto de dos varas para ser tirado por un solo caballo ubicado entre ellas, utilizado para todo andar. La imagen evocada en el dicho no solo tiene el sentido de la insistencia sino que además presupone, para el lector argentino que opera como destinatario potencial, un tipo de perro macilento y de raza indefinida.

comparación marca la ambivalencia de un sujeto que se mantiene al lado del recuerdo, pero sin animarse a acercarse a él.

Por otra parte, las visitas periódicas de Jonquières a la Argentina, sus contactos permanentes con familiares y amigos y el deseo de continuar su carrera poética con ediciones en el país son otras manifestaciones de esta actitud ambivalente⁹. Este es el marco concreto de la carta que envía a Guillermo de Torre. En ella revela su interés por seguir siendo parte del campo literario argentino y de hacer circular en él, de la mejor manera posible, la obra que consideró más significativa en su trayectoria poética¹⁰. Al mismo tiempo, vemos cómo, en el momento de composición de la carta, Jonquières exhibe estratégicamente su doble perfil de poeta y pintor, para ganar la anuencia de su destinatario.

La trayectoria poética hacia *Zona árida*

Un rasgo tempranamente identificado recorre toda la poesía de Eduardo Jonquières: se trata, de acuerdo con la acertada caracterización de Daniel Devoto, de una “poesía de reflexión” (Devoto, 1950, 94-96). Esa dominante reflexiva adopta al menos dos inflexiones en función de las etapas básicas de su trayectoria; la primera corresponde a los libros publicados en la década del 40 (*La sombra, Permanencia del ser, Crecimiento del día*). En ellos, se celebra la plenitud del ser, la estabilidad de su núcleo fundacional y su manifestación a través del canto. Algunos textos de *Crecimiento del día* hacen presentir que este universo imaginario, en el que reina el orden, puede fracturarse. A partir de *Los vestigios*, se advierte efectiva-

⁹ Contrariamente a lo que sucedió con Daniel Devoto que restringió la circulación de su obra poética a un círculo de amigos y que prácticamente se negó, de manera progresiva, a publicar su producción intelectual de filólogo y estudioso de la literatura española medieval en revistas argentinas.

¹⁰ En la carta que me enviara en marzo del 2000 señalaba: “[...] pensé en ‘eliminar’ mis poemas hasta *Zona árida* - el único de mis libros al que le perdono la vida [...]”.

mente dicha fractura que implica el reconocimiento del vacío de la existencia individual y social. La poesía de los 50 y los 60 (*Pruebas al canto, Por cuenta y riesgo, Zona árida*) señala el alejamiento progresivo del sujeto con respecto a ese núcleo del ser y la entrada final en un ámbito de despersonalización en función de las imposiciones sociales. La existencia del hombre penetra en un espacio de vacío y angustia.

El cambio se verifica también en el plano de los recursos de estilo. La forma afectiva serena y eglógica, el aliento versicular de la línea, ceden ante el impulso de un lenguaje directo, atravesado por lugares comunes o frases hechas del lenguaje cotidiano, parodiados en el poema. El símbolo sublime se degrada mediante la presión de la ironía, el juego de palabras, el desborde imaginario de naturaleza onírica. Estos aspectos relacionan su poesía con las prácticas del surrealismo.

El punto culminante de la evolución expresiva de Jonquières se encuentra en su último libro, *Zona árida*¹¹. En él reúne su producción entre 1961 y el año anterior a la aparición del volumen¹². Está constituido por 43 poemas de extensión desigual. Los temas predominantes son el amor (“La noche de al lado”), el paso del tiempo y su peso degradante sobre el individuo (“Nada más que la vida”), motivos recurrentes como la exaltación del espacio marino (“Cuarta oda al mar” y “Quinta oda al mar”), la reflexión metapoética (“Arte poética”).

¹¹ Así lo reconocen el autor y la crítica: “Al llegar a *Zona árida*, el poema de Jonquières se hace áspero, fustigante, casi en el modo de Girri pero más dominado por el fluir incontrolado de imágenes que pintan la náusea, el tedio, la exasperada relación con el mundo”. (Ara, 1970, 142). También Horacio Jorge Becco señala el arribo a una instancia de despojamiento total en este libro (Becco, 1970, 334).

¹² “Canto del humo”, por ejemplo, apareció en la revista mendocina *Azor*, N° 5, diciembre 1961. Hay unas pocas variantes que atañen a la organización en estrofas: en la versión de la revista el poema tiene ocho estrofas; en la del libro las dos últimas estrofas se subdividen y dan lugar a un texto de diez estrofas. La revista era dirigida por Graciela Maturo. “La Nuit d’à côté”, aparecido en *Les Lettres Nouvelles*, en 1961, es la traducción de “La noche de al lado”, poema que cierra *Zona árida*.

De acuerdo con la caracterización del autor, su elaboración correspondió a un “momento de sequedad y abandono”. Representa en su carrera literaria “un colmo de concentración y de enajenación”. Es “una meditación dura, una voluntad de examen, un análisis” que implica “una aproximación brusca a lo analizado” y “un desmenuzamiento heterogéneo de lo que se enfoca, desenfocándolo” (David *et al.* 1970a:164-165).

El volumen implicó un gran esfuerzo constructivo. El estudio genético realizado por Catherine David, Charles Giménez y Tomás Gómez (David *et al.*, 1970b) pone de manifiesto un proceso de corrección obsesivo que tiende a la búsqueda de un lenguaje preciso, sin ningún énfasis lírico, pero de absoluta contundencia, tal como se advierte por ejemplo en “Quién más, quién menos”:

*“Uno que muda conforme lo miramos
como la caricia de unas manos
o la sonrisa que desnuda su hueco de cálculo y perfidia
al caer resbalando por la cara.
Uno que enfrente está esperando
del otro sus palabras, descendidas a ser
razones y virtudes.*

*Uno a quien la máscara le carcomió
el gesto y le sacó las ganas
de andar usando sus caras.*

*Uno apenas verdadero
devorado por la suerte”* (Jonquières, 1965, 15).

Ese esfuerzo de concentración creadora se vio recompensado. Si se efectúa un breve ensayo de recepción, a partir de reseñas y de cartas conservadas en el epistolario del autor, es posible advertir el reconocimiento de los lectores calificados. Roberto Juárez rescata en el volumen “el riesgo abundante de una imaginación reconfortantemente activa” (Juárez, 1966, 3). Saúl Yurkievich lo caracteriza como “un libro ríspido y a la

vez vehemente, apasionado” y sintetiza su balance del siguiente modo:

“Un poeta que conoce los artilugios del oficio, los mecanismos para alterar el ritmo cardíaco del lector, que lleva largo asedio en derredor de la palabra, se niega aquí a servirse de apoyaturas literarias, a obrar en la superficie. Ni la fantasía verbal, ni la imaginación en libre juego, ni la magnificencia metafórica. Más bien palabra pétrea, belleza seca”. (Yurkievich, 1969, 250)

Más entusiasta es el comentario de José Luis Romero. Para manifestar su agradecimiento y su opinión, le dirige al poeta una carta desde Adrogué, fechada el 9 de julio de 1966. La carta revela la eficacia y la oportunidad de editar el libro en Losada, ya que Romero confirma que el libro le ha sido enviado por la editorial, seguramente por indicación de Jonquières. Seguidamente, realiza un rodeo para expresar que no se siente un crítico especializado porque teme que su mirada histórica lo incline “a juzgar todo como testimonio” y a no “captar la fresca espontaneidad de la creación”. A pesar de estos reparos, Romero encomia la obra en los siguientes términos:

*“De su poesía puedo decirle que la he leído –lo cual ya es mucho para mí, entre tantas complicaciones–, y además que la he leído con una sonrisa beatífica de compenetración. Ud. tiene un aire local en la expresión, que da al fondo universal de sus temas una medida justa, profunda y accesible a un tiempo. Me gusta que rechace la sofisticación y que no le tema a la profundidad; y que no la encubra con vanidades y concesiones”*¹³.

Un último testimonio significativo del impacto de *Zona árida* se presenta, a mi juicio, en otra carta que

¹³ Carta mecanografiada dirigida al autor en papel con membrete personal y firma, escrita en Adrogué y fechada el 9 de julio de 1966.

revela su proyección internacional. Corresponde al poeta Fernand Verhesen. Su valoración es de enorme importancia por una doble razón: en primer lugar porque Verhesen es el introductor, crítico y traductor de la poesía española e hispanoamericana contemporáneas en el ámbito de la cultura francófona; en segundo lugar, porque ha realizado una importante tarea en la crítica de poesía a nivel internacional a través del Centre international d'études poétiques de Bruselas, que dirige, y de su *Courrier*, desde 1955. Verhesen ha sido también traductor de las grandes voces de la poesía argentina contemporánea: además de Jorge Luis Borges, Roberto Juárroz, Rodolfo Alonso, Alejandra Pizarnik y Raúl Gustavo Aguirre, entre otros. De allí que su juicio pueda ser considerado como un testimonio de primer orden. Su lectura de *Zona árida* arroja el siguiente veredicto:

"(...) ZONA ARIDA fait partie, pour moi, de ces très rares recueils avec lesquels je me sens de plain-pied, si je puis dire...le poème de cette densité et de ce dépou-illement, mais aussi de cette sensibilité retenue et profon-de, est à mes yeux le seul poème possible, et vrai"¹⁴.

En la carta, Verhesen anticipa que ha realizado además una traducción al francés de "Dar nacimiento" para el *Journal des Poètes*, que estima será editado en los próximos números¹⁵.

Estos testimonios de recepción permiten entender el orgullo de Jonquières en su carta a Guillermo de Torre, y el sentido de esgrimir la evaluación previa de otros lectores calificados para alcanzar la recomendación de su intermediario. A la vez nos permiten reconstruir la interesante red social en la que se mueve el poeta y

¹⁴ Carta con membrete del Centre International d'études poétiques y firma del autor, mecanografiada, redactada en Bruselas y fechada el 19 de setiembre de 1969.

¹⁵ Verhesen ya había traducido textos de Jonquières en *La poésie vivante en Argentine*. Bruselas, Éditions Le Comrier, 1962.

evaluar el posible impacto de su obra en su contexto de producción.

En función de estos vínculos y de este impacto, entiendo que puede ser justamente considerado como un actor relevante del campo cultural argentino del siglo XX y que su obra literaria y pictórica merecen ser recuperadas por ese campo de atención que constituye el canon.

BIBLIOGRAFÍA

Ara, G. (1970). *Suma de poesía argentina*. Buenos Aires: Editorial Guadalupe. Primera parte: Crítica.

Becco, H. J. (1970). Eduardo Jonquières. En Orgambide, P. y Yahni, R. *Enciclopedia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 344-345

Correas, J. (2004). *Cortázar, profesor universitario: Su paso por la Universidad de Cuyo en los inicios del peronismo*. Buenos Aires: Aguilar.

Cortázar, J. (2000). *Cartas 1937-1963*. Edición a cargo de Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Alfaguara.

David, C. et al. Entretien. En *Caravelle*. Toulouse, 14 (1970a). 161-165.

---. (1970b) *Zona árida, de Eduardo Jonquières: Biografía, ensayo y edición crítica de los 22 primeros poemas*. Universidad de Toulouse: Instituto de Estudios Hispánicos e Hispanoamericanos. Copia mecanografiada.

Devoto, D. J. Eduardo A. Jonquières: *Crecimiento del día*. En *Sur*. 189 (1950). 94-96.

---. Rodolfo A. Borello. *El peronismo en la narrativa argentina*. En *Bulletin Hispanique*, 95(2) (1993). 750-754.

Ferotin, L. (1997). *Les intellectuels hispano-américains en France de 1945 à nos jours: pratiques culturelles et itinéraires politiques*. Université de Grenoble 2, Département des Relations et interactions culturelles internationales, tesis de licenciatura inédita.

Gasquet, A. (2002). *L'intelligentsia du bout du monde. Les écrivains argentins à Paris*. Paris: Éditions Kimé.

Jonquières, E. (1965). *Zona árida*. Buenos Aires: Losada.

---. Diez poemas inéditos de Eduardo Jonquières. En *Cahiers de Poétique et de Poésie ibérique et latino américaine*, 7 (1979). 104-111.

Juarroz, R.: *Zona árida*, por Eduardo Jonquières. *La Gaceta*. Tucumán, 17 de julio de 1966. p. 4.

Lauría, A. El arte concreto en la Argentina [en línea].

http://www.arteargentino.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/concretos/02historia_7.php [Consulta: 17 noviembre 2006].

Contextos de *Zona árida* (1965)

López Anaya, J. (1997). *Historia del arte argentino*. Buenos Aires: Emecé.

Montes-Bradley, E. (2004). *Cortázar sin barba*. Buenos Aires: Sudamericana.

Yurkievich, S. Eduardo
Jonquières. *Zona Árida*. En
*Caravelle. Cahiers du Monde
Hispanique et Luso - Brésilien*. 12
(1969). 250-253.

Zonana, V. G. (2005). *Eduardo
Jonquières: Creación y destino en
las poéticas del 40*. Buenos Aires:
Simurg.

**UN CIENTÍFICO-ESCRITOR:
APROXIMACIÓN A LA OBRA DE
JESÚS FERNANDO ESCANERO**

Mabel Susana Agresti

UNCuyo

magresti@sinectis.com.ar

Resumen

En este trabajo se analizan por primera vez dos libros del médico y escritor zaragozano Jesús Fernando Escanero: “El desván de las nubes” y “Belén inacabado”. Relatos autobiográficos de ficción, ambos recuperan en imágenes el mundo ya ido en una prosa lírica de inusitada belleza.

Palabras clave: relatos autobiográficos de ficción – recuperación del pasado – prosa lírica.

Title: A Scientist-Writer: An Approach to the Work of Jesús Fernando Escanero

Abstract

This research analyses for the first time two books by Jesús Fernando Escanero, doctor and writer from Zaragoza: “El desván de las nubes” and “Belén inacabado”. Both autobiographical fictional texts recover the images of bygone moments through a lyric prose of unusual beauty.

Key words: autobiographical fictional texts – recovery of the past – lyric prose.

Nacido en Leciñena (Zaragoza), Jesús Fernando Escanero es actualmente catedrático de Fisiología en la Universidad de Zaragoza. Como científico, ha publicado numerosos trabajos de su especialidad en libros y revistas internacionales. Pero además hay en él una faceta poco común en un médico: la capacidad de crear mundos

mediante la imaginación. Entre sus libros, puedo mencionar tres en prosa *El desván de las nubes* (1997), *Belén inacabado* (1998) y *El jardín de los números* (1999); además un poemario, del 2006, cuya novedad se advierte desde el título y subtítulo: *Cuasi-poemas; Para-lelos*.

Los tres libros en prosa que conozco de Jesús Escanero están escritos en una prosa lírica, es decir, concebidos desde la emoción –recuperada por el recuerdo– de profundas experiencias de vida. De los tres, voy a comentar *El desván de las nubes* y *Belén inacabado*.

Si tuviera que describir la reacción que experimenté ante ambas obras, tanto en la lectura ingenua como en la crítica, diría que fue la del deslumbramiento ante la inusitada belleza de una palabra que –desde la mirada adulta del hombre– recupera en imágenes el pasado. Al hacerlo, transforma sus vivencias con una actitud lúdica que permite calificarlas, desde el punto de vista genérico, como relatos autobiográficos de ficción.

El desván de las nubes

El desván de las nubes recrea los recuerdos de infancia del autor, vertebrados por la presencia de una figura decisiva en su vida, la del abuelo. Desde el punto de vista discursivo, la obra se construye a partir del diálogo imaginario del narrador adulto con el abuelo, que ya ha muerto. Organizada de modo circular, se abre y se cierra con un elemento disparador de los recuerdos: el viejo sillón donde realmente se sentaba el abuelo y que –en el presente de la escritura– se transforma en el medio para comenzar a transitar por el camino del tiempo ya ido:

“¿No habéis ido nunca hacia atrás, como el cangrejo; hacia un tiempo vivido y olvidado, hacia las cosas perdidas? ¿No habéis ido nunca hacia atrás sorprendiéndoos con las cosas encontradas en cada recodo del camino?”

(...) Hoy, cuando en el desordenado desván donde se almacenan los destartados cachivaches me encontré un sillón, el viejo sillón del abuelo, lleno de polvo y de telas de araña, me dio un vuelco el corazón (...) Me senté como tantas veces lo había hecho el abuelo (...) Pronto sentí un calorillo íntimo y adormecedor que me cerraba los párpados, calaba hondo y... empecé a caminar hacia atrás”¹.

Conversando con el autor, pude confirmar el carácter esencialmente lúdico- aunque no por eso menos lírico- de esta escritura. "Lo único cierto [me explicó Jesús Escanero] es la profunda unión que yo tenía con mi abuelo"²; esa unión es el origen de las hondas enseñanzas de vida que jalonan el libro, pero tanto un supuesto manuscrito del que habría nacido el texto a manera de hipertexto como el juego de poner nombres a las nubes – que justifica el título y la organización de lo narrado- son ficticios y solo constituyen el modo elegido por el autor para organizar los recuerdos.

Sin embargo, para el lector inadvertido, el libro nace de la reescritura, en la edad adulta, de

(...) una carpeta de tapas envejecidas, de color azul descolorido, atada con cuerdas y llena de papeles escritos a plumilla con letra imprecisa e infantil, muchas correcciones y algún que otro borrón [que] en la primera hoja, con letras grandotas, tenía escrito el título: “EL DESVÁN DE LAS NUBES”³ (p. 17. El agregado es mío).

¹ Escanero, Jesús F. (1997). *El desván de las nubes*. Prólogo de Alfonso Ussía. Zaragoza: Egido Editorial, 17 (en cursiva en el original). En adelante, citaré por esta edición.

² Las declaraciones del autor corresponden a una conversación que mantuvimos el 30 de octubre de 2009, con motivo de la presentación (a mi cargo) de su obra en el marco del Iº Congreso Internacional de Neurociencias y Docencia Médica, realizado en Mendoza (Facultad de Medicina, Universidad Nacional de Cuyo).

³ En cursiva y mayúsculas en el original.

Como vemos, el autor acude aquí al recurso del manuscrito, de ilustre tradición literaria. Pero además Jesús Escanero organiza sus vivencias infantiles en el molde, por llamarlo de alguna manera, de las nubes características de cada estación en su Leciñena natal; describe su forma y les inventa nombres en el tiempo de la escritura del texto que, sin embargo, parecen vistas y nombradas en la infancia en una suerte de complicidad con el abuelo.

Y las nubes vividas en la infancia y recordadas o contempladas nuevamente en la edad adulta se resemantizan porque son vistas desde la perspectiva del niño que parece caminar el mundo de la mano del abuelo-poeta, del abuelo-mariscal, del abuelo-vaquero del oeste, del abuelo-torero de mil destinos, como lo llama el narrador. Desde la perspectiva de la vida vivida, el autor-narrador comprende en profundidad la sabiduría con que el abuelo construía para él una colección de sueños que la escritura revive en un diálogo imaginario con el único interlocutor posible, presente en los apelativos que formulan el niño y el adulto fusionados en el recuerdo: “¿Te acuerdas, abuelo?”; “¿Cómo te lo diría, abuelo?” (pp. 33, 57 y 88).

Hacia el final del libro, una pregunta del escritor-niño (que es todos los niños) al abuelo (real o imaginario): “-¿Cuándo harán sillones de abuelo para los nietos?” (p.123) y una última página titulada *Volviendo a empezar* marcan la continuidad de la vida en los nietos de otros abuelos que repiten con ellos el juego de inventar nubes con nombres y, en la repetición lúdica, atemperan el dolor ante lo irrecuperable:

“Y un día ves que alguien (...) te propone un juego:

-Nos inventamos nubes y tenemos un secreto (...) Venga, abuelo, vamos... -y se te escapan dos lágrimas como dos estrellas brillantes del renacer o de la nostalgia y haciendo acopio de las fuerzas todas del universo elevas la voz para

que no tiemble por la emoción y agarrándote fuerte a los posabrazos del sillón VAMOS –dices, a unos ojos de almendra atónitos, todos resolución.

Y el paisaje comienza a dibujar, otra vez, estaciones conocidas”⁴ (p.142).

Así se cierra *El desván de las nubes*: con el milagro de la vida que se renueva en nuevos nietos que tejen ilusiones con nuevos abuelos, con el milagro de la vida que cada año renueva el tiempo de las cuatro estaciones.

Este tiempo, el que se mide por el paso de las estaciones, es el que organiza la aprehensión del mundo en aquel niño que, al reformularlo desde la adultez, aquilata en su justa medida los consejos de vida que el abuelo le grababa en la conciencia y lo hace valiéndose del juego de la fantasía y de la fuerza de las imágenes.

VERANO

“¿En el verano hay nubes?

Deja que piense. A veces sí, a veces no.

¿Y a qué saben?

A lo que sabe el verano, a polo de fresa, a cono de vainilla con hierbabuena y a tarrina de helado con nueces de macadamia (...)⁵.

Las nubes del verano son las de las vacaciones en Leciñena, en el campo zaragozano, cuando el niño compartía con su abuelo las faenas de la viña y de la trilla. Entonces, la *nube cama* aparece en el poniente y la *nube sombrilla* en el pleasol; la *nube farola* se prende en el ocaso y la *nube tul* ilumina tenuemente el amanecer; la *nube cisterna* anuncia tormentas y la *nube autobús*, el tiempo

⁴ En cursiva en el original.

⁵ En cursiva en el original.

rápido de la ciudad y la visita al circo y a la feria; la *nube biblioteca*, en fin, condensa las enseñanzas del abuelo.

Dos ejemplos: al imaginar *la nube tul*, el narrador muestra cómo el niño aprende a valorar lo minúsculo:

“Amanecía tarde (...). Eran aquellos días que en el levante aparecían las nubes-tul y retrasaban un tiempo la salida del sol. Las nubes-tul parecían hechas con tiralíneas, por lo demás eran menudas, lenes, leves, sutiles y homogéneas. Adelantaban e izaban el horizonte tímidamente, cubriendo el sol mientras calentaba motores.

(...) Los días de las nubes-tul los saltamontes andaban mohínos y volaban corto y ruidosamente, las mariposas dibujando garabatos, trayectorias de sueños, sobre las espigas retrasaban su visita y las hormigas voladoras venían solitarias en busca de un destino en que perder sus alas” (pp. 29–30).

Con la *nube-cisterna* (“(...) devoradora del azul y con ruido y fuego en sus entrañas”, p.37) se introduce el pensamiento mágico del niño atemorizado por la tormenta eléctrica y encauzado por el abuelo que le enseña a confiar en Dios: “Más serio que nunca me hablaste de la confianza / providencia / esperanza / temor / temblor / tambor / confianza / confianza / confianza en Dios (...)” (p. 38).

OTOÑO

“¿En el otoño hay nubes?

Deja que piense. A veces sí, a veces no, casi siempre sí.

¿Y a qué saben?

A lo que sabe el otoño: a buñuelo y hueso de santo, a castaña caliente y bufanda familiar, a canela y mistela, a aguardiente de hierbas y ron quemado (...).⁶ (p. 51)

Las nubes del otoño son las *corredoras* “acompañadas de una ventolera espantosa” (p.53) en la que el niño-avión hacía girar sus brazos-alas mientras el abuelo vigilaba desde la torre-control de su aeropuerto; o son aquellas que, en el azul intenso del cielo,

“(...) cambiaban constantemente de disposición y abrían nuevos huecos, cerraban otros, se amontonaban sin más. A estas nubes las bautizamos con el nombre de nubes-tela rota, ¿te acuerdas, abuelo?” (p.57).

En esta peculiar geografía del amor, las nubes se asocian también con las aventuras que pueblan el mundo de la infancia; así, las *nubes-mar* de los días nublados quedan fijadas en el recuerdo de aquella vez en que el abuelo –montado en su bicicleta como “el Cid sobre Babieca volviendo de la última victoria” (p.62)– se estrelló contra Platero, el mulo dócil y viejo. La *nube-castillo*, en cambio, es la que recuerda el día en que Félix, uno de sus amigos, apedreó y rompió los cristales de la escuela; la *nube-dorondonera* (toda hecha de niebla) es la de la caída de Joaquín desde el olivo al que se había trepado.

INVIERNO

¿En el invierno hay nubes?

Deja que piense. A veces sí, a veces no.

¿Y a qué saben?

⁶ En cursiva en el original.

*A lo que sabe el invierno: a estufa y patata caliente, a turrón y confeti, a juguete y belén, a nieve y campana (...)*⁷ (p.81).

Las nubes del invierno son las *nube-surtidor*, que

“(...) muchas veces lloraban porque, sin cesar, iban y venían cargadas de agua sin saber a dónde llorar su desorientación y lloraban fino, como expiando culpas, durante mucho tiempo” (p. 83).

Motivo lírico por excelencia, la lluvia es un modo recurrente elegido por los poetas para ir hacia atrás en los tiempos individuales que la lluvia recupera para el recuerdo personal e intransferible. En Jesús Escanero, el recuerdo de lo entrañable se dice desde el plural del nieto y el abuelo:

“Prendidos del chapoteo de la lluvia y hechizados de su caer monótono, nos quedábamos absortos, durante largo tiempo, viendo mojarse el suelo del corral a través de los cálidos cristales de la ventana de la cocina o del corredor” (p. 83).

En la ficción fuertemente elaborada del aprendizaje del mundo a través del juego de las nubes, ocupa un lugar particularmente importante la *nube-mensajera* (“por lo que tenía de misterio y aventura, de paloma y cuento chino”. p.87). Esta es la nube a la que en el juego de la escritura se le asigna la función de llevar los mensajes más inusitados y también más profundos:

⁷ En cursiva en el original.

“(...) y les enviamos mensajes a las estrellas más lejanas para que nos revelaran los misterios de los juegos de los niños en los confines del universo y nos descifrarán las tablas de multiplicar en las galaxias más lejanas (...). Nos pusimos trascendentes y apuntamos lo que nos parecían los problemas más graves y serios de nuestro planeta: el hambre, la guerra, los terremotos, ¿la libertad también, abuelo?...” (pp. 87-88).

Como en las otras estaciones, también en el invierno hay nubes asociadas a anécdotas infantiles; por ejemplo, las *nubes-globo* (“esas nubes que hinchaba el sol cuando se ocultaba tras ellas” p.95) fijadas en la memoria junto con la equivocación de los tres amigos monaguillos que, en lugar de tocar a entierro, tocaron las campanas de gloria o la *nube-fantasma*, que sirve como recurso para ambientar el miedo de los niños ante la supuesta aparición de un fantasma con su forma de “negro manto que engullía a la luna y daba profundidad a la oscura noche” (p.99).

Las dos nubes con que se cierra la evocación de los inviernos infantiles tienen un significado más profundo: las *nubes-piara* son bautizadas así por el narrador adulto ya que su forma las asemeja a un cerdo: “demasiado redondas, patiocortas y poco velludas para ser ovejas (...)” (p.103) y constituyen el medio para dejar constancia del primer indicio de vejez en el abuelo a los ojos del niño: le falla el oído izquierdo. La *nube-maga* (una de esas nubes “tibias, densas, plomizas, [y que] llevaban en sus angarillas y jorobas agua, nieve y regalos, como los camellos de los Reyes Magos”⁸ p.105) es la elegida para dar forma al recuerdo de la primera desilusión: el niño descubre su regalo de Reyes en el armario del abuelo, pero no se lo dice; el diálogo se completa en la escritura adulta que confronta el mundo de la ilusión creado por el amor con el mundo real:

⁸ El agregado es mío.

“Y seguiste descabezando sueños, reposando y validando las cosas pequeñas y menudas con que me habrías de sorprender en el momento más inesperado, mientras yo, más sereno, confirmaba y recomponía la realidad recién descubierta” (p.107).

PRIMAVERA

“¿En la primavera hay nubes?

Deja que piense. A veces sí, a veces no.

¿Y a qué saben?

A lo que sabe la primavera: a escuela y natilla, a domingo de ramos y pimienta picante, a confeti y comezón”⁹ (p.111).

Con los últimos días de clase, llega –en una primavera detenida en el tiempo de la evocación– la lectura del *Quijote*. El recuerdo de la fascinación del niño por la aventura de los molinos de viento se condensa en la *nube- molino*, nombre que en la ficción le asigna el niño solo, sin la complicidad supuesta del abuelo; la llama *nube- molino* porque en su imaginación se confunde con la imagen del caballero andante: “(...) se me antojaba que en el cielo se veían unas nubes apenas perceptibles, deshilachadas, fantasmas estilizados de imágenes larguiruchas (...)” (p.114). Este caso único es el medio elegido para introducir una de las tantas veces en que el abuelo debió enseñarle al nieto el alcance de la recta conciencia cuando, inquieta su alma niña, confundió mentira con fantasía:

⁹ En cursiva en el original.

“–Es que eso no son mentiras, pequeño.

Y (...) pusiste orden en mis cosas y mis fantasmas y me devolviste al mundo que por un momento creí irreal, imposible e inaguantable. Me diste levedad y me devolviste altura; y es que, abuelo, aun cuando hablábamos de mentirijillas teníamos la talla de los gigantes” (pp.115–116).

Con la *nube-Jacinta* (“(...) como la bauticé porque se parecía a la tía Jacinta que siempre se ponía en medio (...) y no me dejaba ver nada” p.118) aparece una faceta del mundo hasta entonces desconocida: la atracción por una compañera de juegos, atracción que el abuelo intuye en el nerviosismo con que el nieto le habla de las nubes. Desde la mirada que se retrotrae en el tiempo, el narrador adulto llena aquel primer silencio:

“Tú me comprendías, abuelo, a pesar de que te callabas y te ocultaba muchas cosas. Entre las chiquillas que nos encontramos en la ermita, abuelo, me encontré un sueño, descubrí unos ojos, me adentré en el misterio y viví la magia. Si lo hubieras sabido, abuelo, hubieras comprendido mi silencio, ¿o te enteraste?” (p.119).

El recuerdo de aventuras de primavera toma ahora la forma de la *nube-champiñón*, descubierta un día de caza (“Y le pusimos ese nombre porque (...) en su alrededor siempre aparecía alguna nube hijuela, pequeñuela, y luego otra y otra más” p.121); o aparece asociado a la *nube-Santa María* que, con la descarga de una tormenta en la sierra – adonde han ido los niños de excursión–, termina siendo la responsable de una catastrófica caída de las bicicletas y el pretexto para uno de los últimos diálogos imaginarios entre el niño y el abuelo:

“-Abuelo, créetelo, ha sido una nube (...)

-Te tengo dicho que no te bajes de las nubes en marcha y menos llevando una bicicleta.

Y mientras sonreías y serenabas a la abuela, de tus ojos azules-azules salían destellos iluminadores de misterios y escudriñadores de los túneles profundos de la tristeza, y añadías:

-¿Aprenderás, marinero?” (pp.128-129).

La última nube de la primavera (que debió ser la *nube-despedida*) es una nube no inventada porque el niño -que abandonó el pueblo camino de la ciudad para seguir sus estudios-, dice el narrador, olvidó las nubes en un olvido que marca el fin de la infancia. La escritura textualiza, en el diálogo ficcional con el abuelo, el cierre de una etapa vital:

“Abuelo, tú no sé si te diste cuenta, pero a los dos se nos olvidaron las viejas historias, cerramos un cartapacio de nuestras vidas y no volvimos a hablar de aquellas hermosas nubes que un día nos llenaron la cabeza de sonos y taparon los agujeros de nuestra realidad” (p.132).

Como no podía ser de otro modo, la *nube-despedida* (que quedó olvidada en el comienzo de la adolescencia) reclama una *nube-retorno*. Descubrirla es tarea del lector al que el narrador implica explícitamente en su emoción:

“Lector, cuando estés ausente de tus cosas, ido, abandonado o perdido de tu historia, pregúntale al viento, a la acacia, a la despistada mariposa o a la machacona cigarra si han visto a la nube-retorno. A lo mejor tú, en otro tiempo y con otra edad, alma gemela, te la encuentras. Entonces, si te parece, ya tendremos una nube más” (p.132).

Belén inacabado

Fue San Francisco de Asís quien inventó la representación del Belén. Y Belén no es lo mismo que pesebre. Armar el Belén significa sumar figuras y figuras alrededor del pesebre donde están el Niño Jesús, María y José. Tradicionalmente, los Belenes suman a las figuras del pesebre las de los pastores, los ángeles, los Reyes Magos o los animales.

Pero el *Belén inacabado* de Jesús Escanero es un Belén muy original. Precedido de un Plano-guía para lectores –en el que, a través de preguntas y respuestas, va mostrando lo que permanece y lo que cambia cada año en cada Belén (o lo que es lo mismo, en la tela móvil del tiempo) incorpora, transformándolos de diversas maneras, figuras-personas o tipos representativos de un grupo social a los que conoció en su infancia y en su vida adulta. A las primeras –recobradas con la mirada del niño y construidas desde la inocencia de la primera edad confrontada con la experiencia de la madurez– las encomienda a la protección del Niño Jesús, entablando con ellas un diálogo que une la tierra con el cielo. Pero también incorpora a su Belén imaginario –y ahora solo con la perspectiva del adulto– las figuras negativas que la vida le fue mostrando para ofrecerlas a la mirada amorosa del Redentor.

Unas y otras figuras –dice el narrador-protagonista, en una nueva forma de juego que es un guiño para el lector– están guardadas en cajas; las dos primeras pertenecen al tiempo del niño; la tercera, al del adulto. Todas ellas se abren a través de un diálogo imaginario con el lector.

La primera Caja guarda las figuras más entrañables para el narrador, que se autodenomina “arqueólogo de la

infancia”¹⁰. Sobre las figuras que supuestamente contiene dice lo siguiente:

*“(...) Tienen el aroma rancio del tiempo ido
y el hollín de tanto invierno frío
desfigura sus vanos e incluso, es posible,
que no tengan más valor
que el de la sorpresa ingenua o tierna de su revelación
o, quizá, el de tibio despertador de otros,
tus recuerdos” (p.15).*

Indudablemente, en este libro (como en el anterior) el autor va a llevarnos por el camino de la emoción compartida, del lirismo de quien diciéndose está diciéndonos a todos y a cada uno de los lectores que, tomados de su mano, vamos recuperando la historia personal.

Las figuras de la primera caja son presentadas a modo de estampas; nombradas por su oficio, por un epíteto o por su nombre y relacionadas siempre con las experiencias del niño, cada una logra la justificación de su lugar en el pesebre-pueblo del Belén personal. En todos los casos, el narrador dialoga con las figuras y lo hace desde el umbral que separa al yo evocador, instalado en la vida de los personajes evocados que ya han muerto y a los que siempre se dirige diciéndoles: “Allí, donde estés...”.

En la primera caja están la vendedora de dulces, el abuelo, los zangolotinos (los niños), los saludadores, la cometa, la farolilla, el panadero, el carpintero, el peluquero, los vareadores (que recogen las olivas), los matarifes, el hombre del saco (nuestro viejo de la bolsa), el buhonero, los húngaros y el perro.

Una de las estampas más conmovedoras de esta primera caja es la de la vendedora de dulces a la que (con

¹⁰ Escanero, Jesús F. (1998). *Belén inacabado*. Zaragoza: Egido Editorial, 1998, p. 15. En adelante, citaré por esta edición.

un nombre ficticio) el narrador apela con el cariño acrisolado por la nostalgia: “Vieja tía María, fuiste en los mares de mi infancia el faro firme de las tardes de domingo y días de fiesta y hoy me traes el regusto de las esencias todas de lo inefable” (p.18).

Desde la mirada amorosa que se pierde en el tiempo, justifica ante el lector ficticio también el lugar que le ha asignado en su Belén:

“En mi belén, amigo compartidor de mis secretos, a esta figura la tengo puesta en la Plaza Mayor de mi pueblo, en el rincón más cálido, al resguardo de los vientos, guardando las golosinas de ensueño que te canto. Ponla tú en el mismo sitio, en tu mismo pueblo, en tu adormecido belén” (p.19).

Como no podía ser de otro modo, hay en este Belén un lugar preferencial para el abuelo:

“-Pónmelo ahí, con su gayata y su boina, en la encrucijada de caminos que llevan al portal y vienen del corazón adentro, aduanero de sentimientos, escudriñador de profundidades, psicólogo del trastiempo” (p.21).

El creyente sincero aparece, por ejemplo, en el propósito que cierra la estampa titulada “Los vareadores” cuando, dirigiéndose al Niño Jesús, le dice:

“Voy a poner olivares en los cuetos y alcores y en las laderas bajas de los montes, escalando alturas y comiendo quebradas, que necesitaré ramas, muchas ramas verdes, para aclamarte, en todo tiempo, mientras vivas en el necesitado y habites la miseria; y quiero aceite, mucha aceite virgen, para ponerla en las heridas que te causaré en

el alma cuando te niegue y te dé la espalda setenta veces siete” (p.40).

También el hombre del saco tiene su lugar en el Belén donde lo pondrá para despertar la conciencia frente al pobre y vagabundo: “Te dejaré ahí en medio, carne de crucifixión, alma de la necesidad, donde más moleste tu presencia, para que no se te olvide fácilmente” (p.44).

Las figuras de la Segunda Caja son más impersonales y, por eso, dice el narrador: “(...) *tienen rasgos inconcretos, indefinidos, con gestos intercambiables, de pueblo y de ciudad y caras que pueden ser multitudes*”¹¹ (p.55). Allí están la castañera, la desahuciada, el tranviario, el negro que vende relojes y corbatas..., el de la cla(que), el cafetero, el mimo, el vendedor de patos y palomas, el ciego vendedor de lotería, el librero, el músico del violín, los viejos, la sala de billares, un reloj y una hora: las ocho menos cuarto y el tugurio del baile.

De todos ellos, elijo solo algunos pasajes significativos:

- 1) el diálogo de trasmundos con la castañera (ubicada en el Belén al lado de la vendedora de dulces de la infancia):

“¿En qué nube duermes y calientas tus castañas? Hoy, que voy camino del cansancio y aplicado sangrías al mundo, pellízcame el alma que la tengo fría y recétame dos castañas para los días de tristeza” (p.58).

- 2) la necesidad de recuperar el sentimiento en un mundo deshumanizado, presente en el diálogo imaginario con aquella viejecita candorosa que una mañana le anunció que iba a morir:

¹¹ En cursiva en el original.

“María, ¿vendrás de tarde en tarde, en mi soledad, a llenar mi habitación con el espliego y la albahaca de los campos del cielo que me traerás escondidos en tus haldas? (...)

María, cuando juegue con mi belén, hilvanadora de vívidos encajes, cerraré muchas veces los ojos para que hablemos de sentimientos y quemazones, que la gente de ahora ha perdido esos caminos y olvidado esas palabras.

Te pongo, vecina del portal, porque el Niño, en cuanto empiece a hablar, estoy seguro que quiere contagiarse” (p.62).

3) la importancia del arte en la vida humana, visible en el lugar asignado al librero en el Belén:

“Guardián de ilusiones, ganador de letras, te voy a poner en un bajo de la calle peatonal de mi pueblo (...) con un escaparate (...) para que se atonten mirando libros (...) y Él, cuando os descubra, os unguirá y señalará con el dedo porque os necesita, sembradores de bienestar, ya que tenéis la magia insondable de hacer realidad lo inconcreto de los deseos” (p.88).

La tercera y última Caja se abre ante el lector precedida de la siguiente aclaración:

*“Como el resto de figuras, las aquí presentadas,
no pretenden ser el arquetipo de nadie,
ni prototípicas de nada (...)
Son figuras reales como la vida misma (...)
y tienen miembros partidos
y algún que otro restregonazo
que se le ha llevado una parte de su escayola.
Y como en la vida misma
se lo tapan como pueden
mirando al poniente o al oriente,
al norte o al sur,
o más simplemente,*

*con una pincelada de camuflaje que hace juego con el contorno*¹²
(p.103).

Las figuras de esta Caja son casi todas negativas desde un punto de vista moral; también hay algunas que ejemplifican la injusticia de la marginación. Ellas son: el marica, la pilindonga (o mujer de mala vida), el desaparecido, el portero de un pub de varietés, el vendedor de papelinas y “el colgao” (es decir, el traficante de drogas), los incumplidores (escribas y fariseos de la Modernidad), el fantoche (o pedante), los pelotas (o aduladores), el limpia del cristal parabrisas, el chuleador, los nuevos crucificados (o los mendigos que fingen discapacidades), el coro de los grillos que cantan a la luna (o los calumniadores), los corruptos, los cazapuestos.

Sin embargo –y a pesar de su declarada incapacidad para lograr la empatía– el narrador los incluye en su Belén porque también ellos son dignos de la Redención:

Porque sé, mi Niño, que son precisos nuevos caminos y nuevas aproximaciones, que nunca tiendo ni ensayo (...). Buscaré un paisaje, de los que tiene cada ciudad, mirando a la reflexión, de espaldas al Gólgota (...) y allí (...) os pondré, porque en el fondo confío y quiero que alguien os restañe la circuetería de vuestros cables” (p.122).

Con lugar para colocar siempre una última figura – que pueden ser muchas más y en las que podemos estar representados cada uno de nosotros –termina (sin terminar) este aleccionador *Belén inacabado*. En su decurso hemos ido dejando atrás la nostalgia de los tiempos ya idos, de la infancia iluminada por la aureola del paraíso

¹² En cursiva y con esta disposición tipográfica en el original.

perdido para enfrentarnos con el presente de un mundo que reclama un nuevo Belén.

Este mundo desgarrado, marcado por la indiferencia y el individualismo, necesitado de redención y de reacción frente a la cómoda conformidad del fariseo, es el que construyen –con una voz muy semejante a la Tercera Caja del “Belén”– los *Cuasi-poemas; Para-lelos*, concebidos desde un yo lírico inusitadamente moderno en el tono y en el discurso (hasta sin signos ortográficos) con que se formula la denuncia. A este lado oscuro de la realidad, podemos aproximarnos a través de la lectura del *Cuasi-poema de la buena enseñanza*, con el que termino este acercamiento a la obra de un humanista que ama profundamente la vida precisamente porque también le duele profundamente la vida:

Cuasi-POEMA DE LA BUENA ENSEÑANZA

*“¡Ay de vosotros, doctores de la Ley,
que os habéis apoderado de la llave de la ciencia;
y ni entráis vosotros ni dejáis entrar!”
(Lucas 11, 52).*

*adelante
gritales tu tambien a la cara mentira falsos
hipocritas hasta quedarte vacio de palabras*

*adelante
principe valiente con tus sueños y castillos de
ilusiones de triunfos de grandezas de cronistas de
fotógrafos*

*adelante
muestra tu rebeldia sin tiempo contra su
endiablada hipocresia tu coraje sin limites contra
su nepotismo tu voz desgarrada y ronca contra su
chanchulleria*

*denuncia no dobles el dedo acusa ataca a los
molinos*

*ahora
eso si ten presente que si asi lo haces
si asi lo haces
vas a estar mas solo que la una
y a recibir mas palos que una estera*

NOTAS

LOS “EJEMPLARES RAROS” DE *BOTÁNICA DEL CAOS* DE ANA MARÍA SHUA*¹

Miriam Di Gerónimo

Universidad Nacional de Cuyo

mndigeronimo@yahoo.com.ar

Resumen

El acercamiento crítico a “Botánica del caos” de Ana María Shua se decide, fundamentalmente, desde el análisis de su paratexto en el que, siguiendo a Genette, se pone de manifiesto la dimensión pragmática de la obra, su relación con el lector. Se intenta dar a conocer la función de algunos de los elementos constitutivos en particular y en relación con el todo integrado. Los ingredientes del paratexto se disponen a la manera de cajas chinas y contienen misterios secretos desplegados en diferentes planos y dimensiones. Las conexiones del entramado perfecto de la estructura de la obra revelan una consideración minuciosa por parte de la autora que demuestra su oficio de acuerdo con los rasgos característicos del género que practica: el microrrelato.

Palabras clave: microrrelato – paratexto – Ana María Shua

Title: The “Ejemplares raros” from *Botánica del caos (Chaos Botany)* de Ana María Shua

Abstract

The critical approach to Botánica del caos by Ana María Shua is fundamentally decided from the analysis of its paratext in which, following Genette, the pragmatic dimension of the work, that is its relationship with reader, becomes evident. This approach aims at introducing the function of some of the constituents in particular as well as in relation to the integrated whole. The paratext ingredients are arranged as Chinese boxes and contain secret mysteries unfolded on different planes and dimensions. The connections of the perfect framework of the work structure reveal a

* La primera versión de este trabajo fue leída en el XIV Congreso Nacional de Literatura Argentina, realizado en la Facultad de Filosofía y Letras (U. N. de Cuyo). Mendoza, 26–28 de julio de 2007.

thorough consideration on the part of the author who shows her expertise in accordance with the characteristic features of the genre she practices: the micro-narrative.

Key words: *micro-narrative – paratext – Ana María Shua*

Temible es lo que no se puede contar: los sueños, la locura y también lo innumerable o infinito.

Nos recuerdan que la vigilia, la cor-dura y los límites son apenas categorías del pensamiento, que el universo es una dilatada pesadilla, que nos despierta la muerte.

Ana María Shua

Este libro inscribe a Ana María Shua como una representante insustituible en la escritura del género de la minificción. A su vez da cuenta de su madurez en la práctica de esta especie narrativa, pues *Botánica del caos* (2000) es su tercer volumen de microrrelatos después de *La sueñera* (1984) y de *Casa de geishas* (1992).

Quizá esta nota podría acabarse y cumplir su propósito si agotáramos solamente el análisis de su paratexto ya que este aspecto ofrece riquísimas, insospechadas e infinitas posibilidades. Siguiendo esta observación, intentaré demostrar que en esta colección de historias brevísimas los paratextos funcionan a la manera de cajas chinas que contienen misterios secretos desplegados en diferentes planos y dimensiones. Sin embargo, todos están conectados en una perfecta e inteligente composición que constituiría una especie de red de redes que enlaza elementos provenientes “aparentemente” de distintos campos, concebidos, en principio, como inconciliables. La escritura de Shua no solo los convoca sino que los dispone de tal manera que

resulta imposible permutar ni siquiera una palabra por otra, pues su organización constituye una maquinaria exacta en la cual pareciera, a primera vista, que los elementos se ensamblan por azar en la amenidad de la lectura; sin embargo, su trabazón y encaje son perfectos.

En teoría, siguiendo a Genette, el paratexto está constituido por:

“(...) la relación menos explícita y menos distante, que (...) el texto propiamente dicho, mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su paratexto: título, subtítulo, (...) prefacios, epílogos, prólogos, notas, epígrafes (...) y muchos otros tipos de señales accesorias (...) que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende (...) es uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra, es decir, de su acción sobre el lector (...) -lugar en particular de lo que se llama desde los estudios de Philippe Lejeune (...) el contrato (o pacto) genérico-.” (Genette, 1989: 11 y 12).

Establecidos los elementos que componen el paratexto, intentaré analizar la funcionalización de cada uno en el volumen seleccionado como objeto. Acerca de la importancia de esta trascendencia textual en *Botánica del caos* hay estudios muy interesantes de Laura Pollastri (U.N. del Comahue) y Graciela Tomassini (U.N.de Rosario) que le dan un lugar destacado en la totalidad de la obra. Tal vez coincidamos en algunas consideraciones; sin embargo, pretendo ir más allá y demostrar: a) que deslindar las funciones de cada uno de los ingredientes del paratexto es relevante tanto en el proceso de creación como en el de recepción; b) que analizar cada uno de ellos detenidamente en particular y, a la vez, en el conjunto permitirá otorgarle una nueva dimensión al texto y c) que los rasgos constitutivos del paratexto han sido

considerados minuciosamente por la autora pues se encuentran en relación directa con la naturaleza del género de la minificción al que pertenece el libro.

El título acoge dos sustantivos –unidos por un genitivo de materia– que, desde el punto de vista del sentido, son inconciliables y provienen de distintos campos semánticos. *Botánica*, como se sabe, es una rama de las ciencias naturales que observa y clasifica meticulosamente sus objetos vegetales en géneros y especies pero, referida a *caos*, constituye una relación imposible, puesto que este implica, por su propia naturaleza, confusión y desorden, algo inconmensurable, difícil de ubicar en un espacio preciso, inclasificable. En este sentido, desde la retórica, puede considerarse una construcción oximorónica. Por lo dicho, podemos afirmar que la ironía y la paradoja –características fundamentales de la minificción– están presentes desde el título.

“Introducción al caos”²

Este es el título de esta especie de prólogo que reviste complejidad. Él mismo constituye un microrrelato que advierte al lector acerca del contenido y del modo de ser leído. El título desconcierta pues no se trata de una introducción al libro –como convencionalmente ofician estos textos– sino a algo más abstracto e inabarcable: una introducción al caos mismo. Esta propuesta produce, inmediatamente, un efecto en el lector, quien se formula una interrogación retórica: ¿qué es el caos? o, por lo menos, ¿qué idea de caos me propone este libro? Evidentemente es una metáfora, ¿cuál será el elemento análogo? La respuesta está en la primera oración: “La tierra es informe y está desnuda pero no vacía. No vemos su desnudez porque nos ciega piadosamente la palabra. Antes y por detrás de la palabra, es el caos”.

² Cf. ANEXO al final, aparece el texto completo.

La referencia al caos, a simple vista, está en su analogado: la tierra, nuestro planeta y, por traslación, el mundo que nos rodea se nos aparece como un concepto huidizo, inasible, como una incógnita difícil de revelar. Sin embargo, hay algo que se le opone: la palabra. Esta constituye una alternativa, pero ciega si queremos atribuirle la función ilusoria dadora de sentido. He aquí los dos ejes isotópicos: tierra–realidad (caos) opuesto a palabra–lenguaje. Del intersticio de ambos emergerá el tercero: la poesía para trascender el lenguaje y la realidad. Así podríamos establecer un cuadro de triple entrada:

Tierra	Palabra	Poesía
informe	ciega	mundo creado
desnuda	lenguaje	paraíso
realidad multiforme y heteróclita	consuelo	(sirve para) cruzar el cerco
ocurrencias	falsa, platónica, certeza, concepto	(se instala) en las grietas

Aun desvirtuando el afán clasificatorio del libro, pero participando de él en la orientación oximorónica que plantea, reconocemos una especie de poética implícita que le otorga un poder mágico a la poesía. Entendida esta última a la manera aristotélica, en lugar de literatura. Así, la poesía, por los poderes de que se inviste, puede transformar el caos, la tierra, la realidad multiforme y heteróclita en “un magma rojizo”: opera la transformación por la belleza desde la grieta, desde la frontera y adquiere un nuevo sentido quizá insospechado por los hombres comunes. El proceso es conducido de la mano del *poietés*, hacedor de un nuevo mundo imaginado que tiene referencias en el mundo real pero que a la vez crea Otro, con mayúsculas, que nos alivia de la incerteza y trasciende sus límites. El pasaje está en este libro

compuesto de palabras. Casi tomado en el sentido del origen bíblico: “en el principio era el Verbo”; antes está el caos. La palabra, convertida en poesía, adquiere un valor de revelación epifánica.

En consonancia con esto, la autora expresa en una entrevista:

“En cuanto a la relación entre las minificciones de ‘Botánica del caos’, desde el punto de vista temático no hay ninguna. Como siempre, todas las clasificaciones son posibles y todas son arbitrarias. De hecho, los textos están agrupados en doce secciones en las que sí hay unidad temática. Creo que el conjunto apunta a configurar una imagen de este mundo extraño en el que vivimos, fragmentario, veloz, cambiante, inesperado. Un intento más de extraer un modesto cosmos personal del caos de la experiencia”³.

A propósito de estas palabras podemos acotar que esta Introducción es más que el microrrelato que inicia el volumen. Su carácter es de tipo lírico-ensayístico y metafísico. En efecto, las metáforas y las imágenes embellecen el estilo de la autora que expresa una opinión que trasciende lo cotidiano y linda con la filosofía. Más que una manera de leer, instaura una visión del mundo propia de la autora, basada en su experiencia de mujer escritora y lectora.

La complejidad de la “Introducción” se acentúa en la incógnita que plantea la firma: atribuye la composición a un tal Hermes Linneus que abre una nueva serie de acertijos basados en la hibridación oximorónica coherente con el carácter del libro.

En la dualidad borgeana de “el otro, el mismo” y en un infinito juego de espejos, reconocemos a “Shua

³ Rhonda Dahl Buchanan. Entrevista a Ana María Shua. Buenos Aires, mayo 1996 y setiembre 1998, actualizada en marzo 2000.
<http://www.iacd.oas.org/Interamer/Interamerhtml/Shua/monoshua.htm>
[Consulta: 15/6/2007]

apenas mimetizada con el pseudónimo de ‘Hermes Linneo, el Clasificador’ que apenas mimetiza a Carlos de Linneo” (Brasca, 2001, 220). El apellido remite explícitamente a Carlos Lineo (1707-1778), científico danés, padre de la taxonomía moderna, creador de la denominada nomenclatura binominal: el *Systema Naturae* que permite nombrar todas las especies animales y vegetales sirviéndose de dos términos, el género y el epíteto específico, preferentemente de origen latino, y que todavía se sigue usando tres siglos después. Como vemos, el nombre Hermes no le corresponde a Lineo. Para dilucidar esta fusión podemos recurrir a la palabra de la autora que me confió personalmente por correo electrónico esta respuesta:

“Inventé lo de Hermes Linneus porque Hermes Trismegisto me parecía, por ser el señor de la magia, un buen representante del caos, y Linneus es el gran botánico que inventó la clasificación científica de las especies. Me pareció que ese nombre correspondía perfectamente con el título”.

El nombre de Hermes Trismegisto es de origen griego y significa “el tres veces grande” porque posee, según las interpretaciones, el don de la triple sabiduría: egipcia, hebrea y griega y es también rey, filósofo y profeta. Hermes, dios griego, en Egipto llamado Toth, conocido también por su denominación romana (Mercurio) es el mensajero de los dioses, intermediario entre ellos y los hombres, patrón de los magos. Los libros atribuidos a Hermes se encuentran en el *Corpus Hermeticum*. De Hermes proceden las investigaciones numéricas y físicas de los pitagóricos de las que provienen la matemática, la geometría, la música, la cábala y las escuelas de simbología de todos los tiempos: la magia, la alquimia y la astrología. Una versión sustenta que el nombre de Hermes Trismegisto no designa a una

personalidad individual, sino que constituye un conjunto de enseñanzas elaboradas en Egipto y enriquecidas a lo largo del tiempo.

Hermes Trismegisto dominaba la ciencia de un lenguaje sagrado que confería poderes mágicos a quien lo conocía. Se trata de la lengua sagrada en la que signo y cosa son lo mismo, y donde conocer el signo es estar en posesión de la cosa⁴.

Por su parte, Lineo observó cómo especies diferentes de plantas podían hibridarse, creando formas que semejaban nuevas especies. Abandonó el concepto de que las especies eran fijas e invariables y sugirió que algunas –quizás la mayoría– de las especies de un género podían haberse originado luego de la creación del mundo, a través de hibridación⁵.

Sobradas razones explican la invención de la autora que condensa dos sentidos opuestos: el clasificador (Lineo) con el mago (Hermes): de la fusión de ambos surge la palabra poética como principio ordenador.

En el recorrido de esta investigación hay diversas etapas; en una de ellas, mi curiosidad me llevó a buscar en Internet la forma completa “Hermes Linneaus” y mi sorpresa fue grande. Este nombre aparece en un artículo de zoología referente a una investigación sobre el comportamiento de un número de especies de familias de mariposas capturadas en diferentes áreas de estudio del Parque Nacional de Corcovado, Costa Rica: exactamente los Hermes Linnaeus de Euptychia. En otro sitio encontré la fotografía de ellas que comparto con ustedes⁶:

⁴ www.electronicafacil.net/ciencia/Article6351.html [Consulta: 15/6/2007]

⁵ <http://www.jmarcano.com/biografia/linneo.html> [Consulta: 15/6/2007]

⁶ Esta variedad de mariposas se llama Hermes Satyr y ha sido fotografiada en la Isla Martín García, provincia de Buenos Aires en 2005. El dato se ha obtenido de: <http://www.fotosaves.com.ar/FotosMariposas/Nymphalidae.html>



Ana María Shua inventó un nombre para el firmante de su “Introducción” que, misteriosamente, ya existía. Para mí, lo más significativo del hallazgo es la morfología que el azar le diseña. Se trata de un ser alado, muy cercano al microrrelato si se lo relaciona con el ícono de uno de sus representantes primigenios, Chuang Tzu, y también con los rasgos que este texto inscribe para el género, según las razones que esgrime Octavio Paz para traducirlo por primera vez en 1957:

“Me pareció que esos textos debían traducirse al español no sólo por su belleza –construcciones a un tiempo geométricas y aéreas, fantasías templadas siempre por una sonrisa irónica– sino también para compartir el placer que había experimentado al leerlos”. (Paz, 2003)⁷.

Es interesante, además, detenerse en la imagen-símbolo de la mariposa en relación con los caracteres de la minificción: efímero, etéreo, sugiere transformación y por lo tanto, metamorfosis, puesto que procede de una larva. Las asociaciones son infinitas; el símbolo nos permite la relación con “una imagen de este mundo extraño en el que vivimos, fragmentario, veloz, cambiante, inesperado”, según opinión ya citada de la autora.

⁷ <http://bibliotecaignoria.blogspot.com/2007/03/octavio-paz-chuang-tzu-un-contraveneno.html> [Consulta: 1/7/07]

Para terminar con el análisis del paratexto es conveniente referirse a las doce partes de que se compone el libro. Desde el punto de vista semántico, el solo recorrido del título de sus secciones anticipa el contenido del volumen, dando cuenta de los materiales de los que está compuesto y que no escapan a los caracteres específicos del género. Así tenemos: Introducción al caos; Ejemplares raros; Acerca del tiempo; De dioses y demonios; Diagnósticos; Variaciones; Noches árabes; Sueños; Literarias; Monstruos; Artesanía de la magia; Caos.

Quisiera detenerme en el número 12, eminentemente simbólico para la religión y para las diferentes disciplinas que preside Hermes. En efecto, el número 12 es uno de los principales números utilizados en la historia de la humanidad. En las divisiones del tiempo es decisivo: en un año la Luna gira unas doce veces alrededor de la Tierra, doce son los meses del año, doce son las horas diurnas y doce las nocturnas, doce son los signos del Zodíaco; doce los dioses griegos principales, doce las tribus de Israel, doce las meditaciones sobre la vida esotérica atribuidas al tres veces grande; doce las claves de Alquimia, en la forma de doce planchas ilustradas, para seguir el proceso que lleva a la operación del sol. Y así *ad infinitum*... podemos seguir jugando con el cifrado del 12.

En relación con la construcción oximorónica que preside *Botánica del caos*, ya desde los títulos de cada sección, se observa la fusión de la ciencia médica y de la magia. Es preciso recordar que Lineo estudió medicina, pues en aquel momento, la botánica era una rama de esta ciencia. Estos dos aspectos fusionados estarían representados por dos secciones: “Diagnósticos” y “Apuntes sobre la magia”, para hacer una simplificación absoluta pues ingredientes de estos núcleos semánticos se hallan diseminados a lo largo de todo el libro.

Conclusiones

El análisis de los paratextos de *Botánica del caos* arroja conclusiones interesantes. Desde el título, su introducción y sus partes se observa una construcción oximorónica que preside y determina la estructura de cada uno de ellos. Los “ejemplares raros” (monstruos, vegetales –tanto literarios como bíblicos–, genios, chamanes, casuarinas, filósofos, escritores, etc.) que pueblan estas narraciones se convierten en “háviles especies híbridas que pivotean entre dos reinos”, según palabras de la autora. Sin embargo, la hibridez no es solo patrimonio de los personajes, sino también del género proteico al que pertenece el microrrelato. La narratividad llega de la mano de la reflexión, del humor, de lo absurdo, de lo insólito, de las metamorfosis, de la metaficción y de los finales abruptos.

Como se ha intentado demostrar, la “Introducción al caos” es clave para la comprensión del libro. En nuestro convencional “horizonte de expectativas” esperamos encontrar advertencias o consejos para leerlo. Sin embargo, cuando nos adentramos en su universo misterioso para tratar de develar su misma naturaleza, siguiendo las pistas que la autora nos ha diseñado casi como un hilo de Ariadna mágico, nos abismamos porque descubrimos que para develar los enigmas que el texto propone, casi crípticamente, es imperioso recorrer el camino del hermetismo para el cual es necesario tener una especial disposición espiritual, un entusiasmo constante que nos permita seguir abriendo las páginas de este libro de arena, en el sentido de que, cuando creemos haber encontrado una punta, esta se desvanece al instante en conexión con otra que parece más iluminadora.

La senda es infinita pero fructífera; para ser el lector que la obra postula, es necesario no detenerse y apostar por una participación activa que nos convoca como coautores de esta aventura intelectual magnífica y

rica en posibilidades. Las interpretaciones no se coartan, se propician interminablemente. Se manifiesta la dimensión pragmática de la obra en cuanto entreteje un campo de relaciones no azarosas. Es por esto que más que nunca las palabras de Borges vienen en nuestro auxilio. Aunque él las refiera a un recurso retórico, contienen una afirmación contundente que puede aplicarse a nuestro caso: “Ha soñado la enumeración que los tratadistas llaman caótica, que, de hecho, es cósmica, porque todas las cosas están unidas por vínculos secretos” (Borges, 1989, 81). En consonancia con el título, *Botánica del caos* constituye la creación de un universo en forma de microrrelatos que acoge seres de diferentes especies y de diversos reinos. Después de la lectura, este Paraíso hecho de palabras se percibe como un cosmos ordenado, semejante al sueño que, en primera instancia, parece ser un caos. Es necesario penetrar en el “obrar de la obra” – como dice Mario Goloboff (1985, 119)– para descubrir la clave, llave que nos llevará a descifrar los enigmas.

BIBLIOGRAFÍA

<http://www.angeldelaguarda.com.ar/alternativo/hermetismo.htm> [Consulta: 20/6/2007]

<http://www.bibliotecagnostica.com/saw61.htm> [Consulta: 20/6/2007]

Borges, J. L. (1989). Alguien soñará. De: *Los conjurados* (1985). En sus *Obras completas II* (1975-1985). Buenos Aires: Emecé. 81.

Brasca, R. Este mundo, que es también el otro: acerca de *Botánica del caos* de Ana María Shua. En Dahl Buchanan, R. (Ed.). *El río de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*. Washington: Secretaría General de la OEA, Colección INTERAMER, n° 70 (2001), pp.219-230. Disponible

además en:
<http://www.iacd.oas.org/Interamer/Interamerhtml/Shua/monobrasca.htm> [Consulta: 17/6/2007]

---. Si breve, dos veces bueno. http://www.lanacion.com.ar/Archivo/Nota.asp?nota_id=216093 [Consulta: 17/6/2007]

---. *Conversación abierta con Ana María Shua –Imaginaria N° 161– 17 de agosto de 2005.*

<http://www.imaginaria.com.ar/16/1/foro.htm> [Consulta: 15/6/2007]

---. Entrevista a Ana María Shua. Buenos Aires, mayo 1996 y setiembre 1998, actualizada en marzo 2000. <http://www.iacd.oas.org/Interamer/Interamerhtml/Shua/monoshua.htm> [Consulta: 15/6/2007]

http://es.wikipedia.org/wiki/Hermes_Trismegisto [Consulta: 15/6/2007]

Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Trad. de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.

Goloboff, M. (1985). *Leer Borges*. Buenos Aires: Ediciones Yuca.

---. Soñar en *Casa de Geishas*; (Sobre obras de Ana María Shua) En Dahl Buchanan, R. (Ed.). *El río de los sueños; Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*. Washington: Secretaría General de la OEA, Colección INTERAMER, N° 70 (2001). 189–194.

<http://www.iacd.oas.org/Interamer/Interamerhtml/Shua/monoshua.htm> [Consulta: 1/7/2007]

Koch, D. Doce recursos más para hacernos reír. <http://www.cuentosymas.com.ar/cuento.php?idstory=219> [Consulta: 1/7/2007]

Paz, O. (2007) Octavio Paz-Chuang Tzu, un contraveneno. <http://bibliotecaignoria.blogspot.com/2007/03/octavio-paz-chuang-tzu-un-contraveneno.html> [Consulta: 1/7/2007]

Pollastri, L. Microrrelato y subjetividad.

http://cuentoenred.xoc.uam.mx/cer/numeros/no_15/pdf/Pollastri.pdf [Consulta: 1/7/2007]

Shua, A. M. (2000) *Botánica del caos*. Buenos Aires: Sudamericana.

Tomassini, G. De las constelaciones y el Caos: Serialidad y dispersión en la obra minificcional de Ana María Shua.

http://cuentoenred.xoc.uam.mx/cer/numeros/no_13/pdfs/tomassini2.pdf [Consulta: 15/6/2007]

Wittaker, P. L. Notes on the satyrid butterfly populations of Corcovado National Park, Costa Rica. En *Journal of Lepidopterists's Society*, vol. 37, n° 2 (1983). 103-114. [research.yale.edu/peabody/jls/htmls/1980s/1983-37\(2\)106-Whittaker.htm](http://research.yale.edu/peabody/jls/htmls/1980s/1983-37(2)106-Whittaker.htm) [Consulta: 15/6/2007]

Zavala, L. (2001). Estrategias literarias, hibridación y metaficción en *La sueñera* de Ana María Shua. En Dahl Buchanan, R. (Ed.). *El río de los sueños; Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*. Washington: Secretaría General de la OEA, Colección INTERAMER, N° 70. 177-188.

ANEXO

Introducción al Caos

La tierra es informe y está desnuda pero no vacía. No vemos su desnudez porque nos ciega piadosamente la palabra. Antes y por detrás de la palabra, es el caos.

El lenguaje nos consuela con la falsa, platónica certeza de una Mesa que representa todas las mesas, un concepto de Hombre que antecede a los múltiples hombres. En la realidad multiforme y heteróclita sólo hay ocurrencias, la babélica memoria de Funes.

Cuando un niño dibuja por primera vez una casa que nunca vio pero que significa todas las casas, ha conseguido escapar a la verdad, se ha tapado los ojos para siempre con las convenciones de su cultura y sale del caos, que es también el Paraíso, para entrar al mundo creado.

La poesía usa la palabra para cruzar el cerco: se clava en la corteza de palabras abriendo heridas que permiten entrever el caos como un magma rojizo.

En esas grietas, en ese magma, hunden sus raíces estas brevísimas narraciones, estos ejemplares raros. Pero su tallo, sus hojas, crecen en este mundo, que es también el Otro.

Hermes Linneus

El Clasificador

STABAT MATER: DOLOR, GOZO Y SUBLIMACIÓN EN LA BÚSQUEDA DE UNA IDENTIDAD

Graciela Beatriz Caram

Universidad Nacional de Cuyo

caramgraciela@gmail.com

Resumen

“Stabat Mater” propone la historia de una joven que sufre por el dolor del abandono en su niñez. Cecilia, la protagonista de esta novela de carácter intimista, transcurre los días de su existencia en forma trágica y rutinaria. Su pena no tiene consuelo ni respuestas: su madre la abandonó en un orfanato veneciano y, a diferencia de la suerte corrida por otras jóvenes, posteriormente nadie la reclamó ni fue por ella.

Las clases de música impartidas en el orfanato son su único –aunque monótono– consuelo. Pero un factor inesperado cambiará el tedio en pasión: el mismo maestro Antonio Vivaldi se hará cargo de dichas lecciones. Él enseñará a Cecilia y a sus compañeras la música del universo todo, con los matices más profundos, sutiles y estremecedores jamás imaginados.

A través de esta vivencia, determinante en el ánimo de la joven, esta construirá su futuro, un destino erigido a partir de recuerdos dolorosos, pero resignificado y sublimado en función de la experiencia vivida.

Palabras clave: niñez – abandono – dolor – arte musical – vivencia – sublimación.

Title: *Stabat Mater*: affliction, pleasure and sublimation in the search of an identity

Abstract

“Stabat Mater” proposes the story about a young girl, with a affliction carried from her childhood. Cecilia, the main character in this novel with intimate style, pass her existence’s days in a tragic and rutinian way. Her pain hasn’t got any answer or comfort: her mother leave her alone when she was a little girl on a venecian orphanage. She wasn’t as lucky as the other girls, because nobody came for her never.

The music classes are her unique and monotonous consolation. But an unexpected factor will change everything: Antonio Vivaldi in person will be

in charge of those lessons. He will teach Cecilia and her friends the universe's music at all, with the most subtle, shocking and deepest tints ever thought.

Through this experience, determinant in the girl's spirit, she will build her future, a destiny formed from pain memories, but sublimate and redefined by her life experience.

Key words: *childhood – leave alone – affliction – music –experience – sublimation.*

Tiziano Scarpa, joven narrador, dramaturgo, poeta y escritor de textos para la radio, nacido en Venecia en 1963, fue el ganador en 2009 de la 63ª edición del famoso Premio Strega, instituido desde el año 1947 por María Bellonci y Guido Alberti, galardón de renombre en narrativa de autor italiano. Escritores reconocidos han recibido esta notable distinción, entre otros, Cesare Pavese (1950), Giorgio Bassani (1956), Primo Levi (1979), Umberto Eco (1981), Claudio Magris (1997), Niccolò Ammaniti (2007).

Importantes editoriales italianas ya habían publicado numerosas obras de su autoría: *Occhi sulla graticola* (Einaudi, 1996), la guía turístico-literaria *Venecia è un pesce* (Feltrinelli, 2000), escritos e intervenciones *Cos' è questo fracasso?* (Einaudi, 2000), *Kamikaze d' Occidente* (Rizzoli, 2003), *Cosa voglio da te* (Einaudi, 2003), *Batticuore fuorilegge* (Fanucci, 2006), textos teatrales *Comuni mortali* (Effigie, 2007), el libro ilustrado *Amami* (Mondadori, 2007) en colaboración con el diseñador Máximo Giacón. En 2007, recibió el primer premio del 39º Festival Internacional de Teatro de Venecia con *L' ultima casa*, libre y fantástica adaptación y reescritura cómico-macabra de la célebre comedia de Goldoni *La casa nova*.

Stabat Mater es una novela construida desde una visión, una voz y un personaje femeninos. La protagonista logra tomar conciencia del propio yo, construirse una visión de la realidad y descubrir, gracias a la

resignificación del arte musical, la posibilidad de extender los límites de la propia existencia. Dichos límites vienen impuestos por los roles sociales determinantes y férreamente determinados, frente a los cuales será posible plantear una nueva opción de búsqueda vital.

El título anticipa y sitúa al lector ante una obra de tono doliente que envuelve la narración. “*Stabat Mater dolorosa iuxta crucem lacrimosa...*”¹ (“Estaba la madre dolorosa junto a la cruz llorosa...”) evoca las líneas de una secuencia –plegaria o himno– de la liturgia católica atribuida al Papa Inocencio III y al franciscano Iacopo da Todi, las cuales invitan a la meditación sobre el sufrimiento de María durante la Crucifixión. Cerca de doscientos artistas han puesto música a este texto medieval, entre otros, J. Haydn, D. Scarlatti, A. Vivaldi, G. Rossini, F. Liszt, G. B. Pergolesi (versión más conocida). Inclusive Lope de Vega tradujo el texto del latín.

A través de un relato de tono confesional, hecho de sonidos y silencios y claroscuros, Scarpa rescata un período histórico de los hospicios italianos del siglo XVIII, orfanatos que recibían niñas abandonadas y les proporcionaban educación en la fe, además de la enseñanza y destreza en el arte musical. Gracias a la excepcional maestría que lograban en la ejecución de distintos instrumentos, las jóvenes alumnas atraían público de toda Europa, sobre todo en la década en la cual Antonio Vivaldi ofreció su genio y su pasión a una de estas instituciones localizadas en Venecia.

La novela propone en su estructura una renovación y actualización del género epistolar clásico desarrollado desde Séneca, Cicerón y Ovidio en adelante. Italia ya ha conocido la renovación experimental del género propulsada por Susanna Tamaro con *Va' dove ti porta il cuore* (1994), novela de extendido éxito internacional que evidenció la fusión del intimismo con la temática de la memoria bajo una renovada variante

¹ Scarpa, T. *Stabat Mater*. Torino: Einaudi, 2008.

epistolar. En la novela que nos ocupa, la narración procede en forma de una carta dirigida a la madre ausente. La extensa misiva alterna el relato de los hechos cotidianos y recurrentes del orfanato con la descripción de los sueños obsesivos de la protagonista. Ambos planos de la realidad vivenciada son referidos siempre por la voz narradora en primera persona de Cecilia, orientada a la selectiva fragmentación y aprehensión del mundo desde su intimidad psíquica. De esta manera, el discurso se erige a partir del devenir de su existencia a través de la construcción de una pseudo-memoria de infancia, época que la joven no recuerda pero que intenta “recuperar” casi con desesperación para reconocerse en una identidad propia.

Cecilia, joven de dieciséis años, escribe cada noche a una madre imaginaria e imaginada. Abandonada en su niñez en el Hospital de la Piedad en Venecia, ella ha aprendido a tocar el violín junto a sus compañeras de destino. Todas conforman un grupo musical que día a día se ejercita en los diversos instrumentos, sin tener contacto alguno con el mundo exterior, del que las separa una reja en cada concierto.

Por las noches, el orfanato está inmerso en el silencio y en el sueño; todas las jóvenes duermen, excepto Cecilia. En esa quietud y envuelta en tinieblas, ella vaga en busca de su refugio nocturno y secreto. Allí, escribe a la persona sentida como más íntima y al mismo tiempo más distante, su madre. No sabe quién fue ni por qué la abandonó, pero cada noche se debate en interrogantes infinitos y obsesivos respecto de su origen. Monólogos y soliloquios recurrentes impregnan estas páginas en donde el componente truculento también tiene su presencia. En estas rondas nocturnas, un personaje tétrico y amenazador, la muerte, “la donna dalla testa di serpenti neri” (p.10) obsesiona a Cecilia, quien se siente continuamente atraída por su presencia, porque es compañía, consuelo y reflexión admonitoria respecto de los pensamientos de la joven. De día, la ejercitación

musical no logra distraer a la protagonista, ya que tal actividad reviste para ella carácter rutinario, pero solo hasta que un nuevo profesor de música, ordenado sacerdote, llega al asilo.

Es Antonio Vivaldi, quien pretende renovar y transmitir a sus discípulas una vivencia diferente de la música. El será quien brinde un hálito de luz, de esperanza y de entusiasmo a Cecilia. El arte musical, a partir de la apasionada y vehemente dirección del maestro, sublimará la angustia para transformarla en invención de belleza. La joven escribe a su madre: “lo ero la traduzione musicale di quelle cose, ero tutto il mondo in versione violinistica ... quella folata di universo mi ha trapassata, ha fatto muovere tutta me stessa” (pp.104-105). Los cambios respecto a la concepción de la realidad externa y sobre sí misma, en un principio imperceptibles, adquieren con posterioridad una fuerza cada vez más incontenible.

Estos planos referidos revelan una temporalización y una espacialización de carácter íntimo, intimidad y vivencia que confieren un ritmo singular al discurso de Cecilia, el cual alterna constantes dicotómicas que van de lo interno a lo externo y viceversa, perfilando cronotopos simbólicos y reales. Dichos estratos se identifican y se corresponden con un recorrido y una evolución evidentes en su carácter.

En consecuencia, el monólogo desesperado y angustiante de la protagonista perteneciente a la primera parte de la novela, gracias al nuevo profesor, se tornará posibilidad de vida, deseo de salvación, anhelo de supervivencia, y finalmente, meta de insubordinación.

Es importante destacar la nota que, a modo de confesión, incluye Scarpa al final de la obra. En ella revela distintos aspectos que influyeron en él y dieron origen a la novela. En primer lugar, el autor comenta el recuerdo de un regalo recibido cuando era niño, el primer disco, *Las Cuatro estaciones* de Vivaldi, entre otros doscientos que posee en la actualidad. En segunda instancia, revela que él

mismo nació en el Hospicio Civil de Venecia, sede del Hospital de la Piedad, institución en la que Vivaldi había enseñado tres siglos atrás. El relato reiterado de su madre respecto de estos acontecimientos, aparentes coincidencias, fueron para él un “augurio del destino” y una chispa de imaginación que encendieron su fantasía. Por último revela que, para encontrar “el tono” adecuado de su novela (que primeramente había titulado *Cimento di madre e di buio -Esperimento de madre y de la noche / Prueba de la madre y de la noche*), se había inspirado en ciertos conciertos vivaldianos que respondían al *leitmotiv* del dolor, como evidencia el título finalmente elegido.

En numerosas entrevistas concedidas por Scarpa luego de la obtención del premio, el autor expresa que “este libro nació con mi nacimiento, yo nací de madre y padre amorosos en donde otrora abandonaban a niños y niñas, en una habitación donde antes durmió, lloró y soñó un niño abandonado”². De esta manera, considera un tributo a la música y a su compositor preferido esta decisión de escribir la novela y de rescatar personajes en alguna medida abandonados a la melancólica, pero salvadora, suerte de la caridad.

² Scarpa, T. Entrevista para el Festival letteratura 2009. *Scintille: solo domande dal pubblico*. Rai, Mantova, 11 set. 2009.

Revista de Literaturas Modernas
Número 39-40 (2009-2010)

RESEÑAS

**Klaus Müller-Bergh y Gilberto Mendonça Teles.
Vanguardia Latinoamericana: Historia, crítica y documentos. Tomo V, Sudamérica. Chile y países del Plata: Argentina, Uruguay, Paraguay. Madrid: Vervuert – Iberoamericana, 2009, 420 p.**

La aparición de este V tomo de la obra *Vanguardia Latinoamericana: Historia, crítica, documentos*, de Klaus Müller-Bergh y Gilberto Mendonça Teles, referido a Chile y países del Plata, hace avanzar casi hasta su culminación la edición del abarcador proyecto de recopilar materiales vinculados con las vanguardias históricas del siglo XX, que se desarrollaron sobre todo en las décadas del 20 y del 30 del pasado siglo, y algunos de los movimientos o fenómenos con intención renovadora que las sucedieron. Este volumen ha sido precedido por los tomos I, dedicado a México y América Central (2000); el II, (Caribe, Antillas Mayores y Menores); el III (Sudamérica. Área andina Norte) y el IV (Sudamérica. Área andina centro). El proyecto se cerrará con el tomo VI, dedicado a Sudamérica. Área Atlántica: Brasil. BIBLIOGRAFÍA general.

Esta recopilación y edición de documentos vinculados con las vanguardias del siglo XX es la más ambiciosa y amplia si se la compara con sus antecedentes (Nelson Osorio, Hugo Verani, Jorge Schwartz, Gloria Videla de Rivero, entre otros). Si bien se vuelven a publicar –con el deseo de dejar un registro lo más completo posible– numerosos manifiestos, proclamas, editoriales, entrevistas, prefacios, poemas, escritos programáticos, pronunciamientos estéticos y textos variados de autores o grupos vanguardistas ya antologados con anterioridad, se agregan muchos materiales hasta ahora dispersos, en los que podrán basarse futuros críticos e historiadores de la literatura.

A la ardua labor de recopilar y editar, se suman reflexiones sobre las manifestaciones vanguardistas,

expresadas en breves pero valiosas introducciones. La más amplia de ellas se encuentra en el tomo I, dedicado a México y América Central, que da sucintas noticias de las vanguardias europeas y del proceso literario en Latinoamérica que corresponde a la Modernidad y sus preocupaciones estéticas y temáticas. Se da una visión sintética pero panorámica de estas manifestaciones en México, Centroamérica, Antillas Mayores y Menores, en las diversas áreas andinas mencionadas *supra*, en el área del Río de la Plata (Argentina y Uruguay) y en el área Atlántica (Brasil), es decir, se anticipan las conclusiones a las que llegan estos investigadores tras el manejo de la totalidad de los materiales recopilados en los seis tomos. Tanto Müller- Bergh, crítico literario de origen alemán, radicado en Chicago y catedrático de la Universidad de Illinois, como Mendonça Teles, catedrático, poeta y crítico literario brasileño radicado en Río de Janeiro, con importante trayectoria, tienen amplios antecedentes en el estudio de las vanguardias y temas afines.

Con respecto al tomo V que reseñamos, también se estructura con sintéticas introducciones que preceden e interpretan los documentos procedentes de cada uno de los países (Chile, Argentina, Paraguay y Uruguay) recopilados en el volumen. La mayoría de los documentos están claramente relacionados con movimientos estéticos vanguardistas (por ejemplo los ya frecuentemente antologados manifiestos “creacionistas” de Vicente Huidobro). Algunos se relacionan con las vanguardias sociales (por ejemplo: “La Federación de Estudiantes ante la Revolución Rusa”, de 1920, aparecido en *Claridad*, de Santiago de Chile); otros se vinculan con actitudes renovadoras posteriores y más amplias: ese es el caso de la interesante carta de Victoria Ocampo a Waldo Frank (1931), la cual documenta la gestación de la revista *Sur* de Buenos Aires, que luego tuviera tan larga e importante trayectoria y que responde al intento de acentuar los enfoques culturales americanistas en una época de fuerte impronta europeísta en la Argentina. La recopilación

incluye textos tempranos (como el “Non serviam” de Vicente Huidobro, fechado en 1914), textos de mediados del siglo (como el “Manifiesto Madi” de Gyula Kócise, de 1946; el “Manifiesto invencionista”, también de 1946, del Grupo Arte Concreto-Invención, ambos de la Argentina), hasta otros que aparecieron en la segunda mitad del siglo XX, como el interesante poema “Manifiesto”, de Nicanor Parra, de 1963, o el “Cristal con una rosa adentro”, de 1969, de Julio Cortázar.

Las introducciones correspondientes a cada país hacen avanzar el conocimiento sobre esta área tan interesante de la historia literaria y –a su vez– dejan pendiente un amplio margen para futuras sistematizaciones, desarrollos conceptuales, resolución de problemas terminológicos y delimitaciones entre las que hasta hoy, provisoriamente, se llaman “posvanguardias” o “vanguardias tardías”, entre otras denominaciones tentativas. Estos materiales recopilados y analizados en forma sintética amplían la base para una interpretación global de las manifestaciones artísticas de la modernidad y de su relación con la posmodernidad y la hipermodernidad.

Gloria Videla de Rivero

Pura Fernández. *Mujer pública y vida privada: Del arte eunuco a la novela lupanaria*. Suffolk, UK: Támesis, 2008, 308 p. (Colección Támesis, serie A: Monografías, 258)

El presente volumen analiza el surgimiento, desarrollo y consolidación de la *nueva* novela decimonónica española a través de innumerables textos literarios que, desde una profunda mirada interdisciplinaria y de género, completan sus mundos de ficción a la luz de tratados médicos, de higiene y de moral de la época. La investigación de Pura Fernández ancla el nacimiento y el arraigo de nuevas formas narrativas en la moral sexual de una España que, en el período 1843-1900, refleja los múltiples estándares en su consideración y estima de la vida pública y privada de las mujeres, especialmente de las denominadas *heroínas del burdel*.

En casi trescientas páginas, el lector recorre los rincones y vericuetos del género narrativo decimonónico que la mirada atenta de la estudiosa española re-nueva y remoja de manera desafiante: su propuesta es considerar el nacimiento y afirmación de dichas formas literarias en la fisura existente entre la concepción de la mujer como sujeto público y como sujeto privado. Dichos ámbitos resultan antagónicos y fértiles para que los autores describan y narren –sobre todo en el género de la novela lupanaria– mundos femeninos en los que la moral pública y la moral privada –“la sociedad de la aparente ortodoxia moral” y “la misteriosa sociedad del vicio y del crimen”– dialoguen, se entrelacen y se opongan en un género devorado por los lectores y de indiscutible “rentabilidad ficcional y lingüística” (pp. 2-3).

Desde la “Introducción” y en los ocho capítulos del libro, Fernández atrapa al lector no solo por la solidez de sus argumentos sino por el profuso *corpus* de autores y obras abordados que se convierten en una invitación

tanto a la reflexión y re-lectura de obras canónicas y no canónicas del siglo XIX español, como a una revisión de los diversos marcos teóricos explicativos del origen de la novela española de dicho siglo. Su estudio pasa revista a un complejísimo tejido político-social, moral, médico y sexual que enmarca un nuevo estatuto de ficción cuyos principios se enraízan en lo más granado de la literatura española –la tradición celestinesca y la cervantina– y se independizan hacia 1840 cuando los conceptos de “mujer pública” y de “vida privada” se revisan y entran en colisión a partir de la vida misma de la reina Isabel II, *la caída* (capítulo uno).

La autora bucea inteligentemente en la vida privada de la soberana quien, casada con su primo el infante Francisco de Asís, duque de Cádiz, “cuya virilidad era cuestionada hasta en las cancillerías europeas, escasamente formada, malcasada por los equilibrios de poder europeos, sometida a la continua presión de los políticos moderados y de la camarilla de Palacio, e irreducible al modelo de la perfecta esposa burguesa”, abrió con sus vicisitudes matrimoniales una brecha entre la moral burguesa y sus postulados de mujer y reina como “madre-ángel del hogar” y lo que en la vida privada la reina vivía (pp. 23–24).

El sagaz y metódico abordaje de Fernández plantea que el advenimiento al trono de Isabel II significó el fracaso de la idea de ejemplaridad de la familia real para la sociedad y “las filtraciones escandalosas de su vida privada” reinstalaron en su tiempo la famosa “querella medieval de las mujeres”, que planteaba una revisión y una toma de postura política frente al concepto de mujer, de lo *natural* en ella y de sus funciones y roles. De allí que la “cuestión de Palacio” se constituyó en un campo de “experimentación política y literaria” en el que la “cuestión femenina” se analizó y debatió públicamente en distintos discursos, entre ellos los literarios.

En este ambiente caldeado por las relaciones de poder, de sexo y de género, la investigación de Fernández sondea en los orígenes no convencionales de la novela decimonónica que indagó, debatió y tomó postura frente a las relaciones varón-mujer y vida pública-privada. El conflicto entre dichos ámbitos fue la sustancia narrativa de innumerables producciones literarias que desde el realismo, el naturalismo, el modernismo y el decadentismo respondieron con un universo femenino multifacético y controvertido. En él, la prostituta tuvo un sitio de privilegio y representó su fruto más polémico ya que adquirió la categoría de “heroína moderna” de la nueva novelística.

Las inquietantes y enérgicas ideas precedentes constituyen la esencia de *Mujer pública y vida privada* de Pura Fernández cuya sólida mirada de género despliega y demuestra cómo factores internos y externos a la literatura implicaron una nueva narrativa española en el siglo XIX (capítulo uno). Las páginas iniciales explican la relación historia-género-sistema cultural y literario (capítulo uno), mientras que el capítulo dos resulta de gran valor ya que establece el “*via crucis* literario de la *mujer infame*” cuya realidad ficcional favoreció una resolución estética y lingüística acorde con las nuevas posibilidades del lenguaje cotidiano y de puntos de vista autoriales (p. 59).

El capítulo tres analiza el denominado *arte eunuco* –definido por Fernández como el “consentimiento dado a los antiguos para que traten temas de moralidad y prostitución y prohibición a los actuales para que los aborden” (pp.77-78)– y *la literatura tísica* que “pretende rehabilitar a la mujer perdida (...), que ha convertido en asunto heroico (...) la vida licenciosa y relajada (...) que debiera estar relegada a la vergüenza, al silencio, a la condenación”, como afirma José de Castro y Serrano en sus *Cartas trascendentales escritas a un amigo de confianza: primera serie* (1862, p. 65). Estas temáticas se relacionan

con el concepto tradicional de arte –lo bueno”, “lo bello” y “lo útil”– y con la narrativa del siglo XIX, en especial Zola.

El capítulo cuatro, por su parte, presenta un impactante número de novelas decimonónicas con tipologías de enfermedades propias del “ángel caído” o “mujer degradada” y de aquellos que usaban el cuerpo femenino.

El capítulo cinco avanza en el interior de una época desde el que se observa el “debate sobre la prostitución en el segundo tercio del siglo XIX” y las controversias higiénico–sociales que encontraron cauce favorable en las novelas lupanarias naturalistas de la época.

La “mirada panóptica de la higiene” abre sus puertas a las “alcobas de la historia” del capítulo seis: entre sus muros se sitúan y analizan diversas corrientes editoriales cuyos manuales médicos abordaban las enfermedades secretas y las “desviaciones sexuales” de meretrices y clientes y sus novelas fisiológicas o de “tendencia médico–social” (p.131).

El capítulo siete examina “los fúnebres esponsales del *vicio*” en los que los espacios más diversos –la calle, el hospital, el cementerio– son analizados en novelas que denuncian la perversidad del sistema estatal imperante, enriquecido por sus impuestos sobre los controles sanitarios semanales de autorización para el desempeño de la prostitución y por las estadías de las mancebas en los hospitales (p.183). El mencionado capítulo, además, analiza el “deseo” en relación con la fisiología y la sexualidad, estableciendo una fecunda tipología de prostitutas literarias –la “querida”, la “delincuente”, la “nata”, la “de ocasión”, la “voluntaria” hasta la *demi-vierge*– y remata con la herencia novelística decimonónica en Hispanoamérica que incorporó el colonialismo sexual y la trata de blancas como temáticas literarias. Por último, el capítulo ocho cierra el viaje lupanario con voces

RESEÑAS

literarias que “predicaron en el desierto” ya que ni sus acciones públicas y privadas ni sus obras lograron paliar y/o anular la vida de las prostitutas.

La solidez de marcos teóricos culturales y literarios, especialmente de teoría de género, y el riquísimo *corpus* de novelas y tratados de variada índole muestran a Pura Fernández no solo como una voraz, inteligente y profunda lectora estratégica de la novela decimonónica española sino también como una de-constructora de interpretaciones canónicas sobre su surgimiento y consolidación.

Con más de quinientas obras consultadas y citadas en su investigación, el volumen es referencia obligada para quienes incursionen en el nacimiento de la novela moderna analizada a la luz de las teorías feministas que, en una cuidadosa edición enriquecida por nueve láminas que ilustran el contenido de cada capítulo, se publica en la prestigiosísima Colección Támesis.

En 2007, Pura Fernández visitó Mendoza como invitada especial para disertar en el *VIII Congreso Argentino de Hispanistas* realizado en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. En la actualidad, es Investigadora Científica del Instituto de la Lengua Española, CSIC, Madrid.

Gladys Lizabe

NORMAS DE PUBLICACIÓN PARA LAS CONTRIBUCIONES A LA RLM

Título y subtítulo de los artículos: Arial 11 en negrita y mayúscula.

Subtítulos dentro del documento: Arial 11 en negrita.

Nombre del autor: Arial 10 en negrita; alineación a la derecha, a dos espacios del título de la publicación.

Institución: debajo del nombre del autor, Arial 10 sin negrita; alineación a la derecha, en altas y bajas.

Correo electrónico: debajo del nombre de la Institución, Arial 10, sin negrita; alineación a la derecha.

Cuerpo del trabajo: sin sangría; interlineado sencillo. Espacio entre párrafos (inferior): 6 pt.

Márgenes: superior: 2,5 cm; inferior: 10,7 cm; izquierdo: 2,5 cm y derecho: 8 cm.

Citas largas: al inicio del párrafo: sangría de 2,5 cm., entre comillas y en cursiva; margen interno: 1,25 cm.; el punto cierra la cita. La consignación de los datos de la cita se hará a continuación de la misma, entre paréntesis, en el siguiente orden: apellido del autor citado, coma, año de publicación del libro citado, coma y –sin espacios intermedios– el número de página donde figura la cita; ejemplo: (Carmagnani, 1973,22)

Citas de hasta tres renglones inclusive: en el cuerpo del texto, entre comillas dobles, letra común. El modo de consignar los datos de la cita será el mismo que en el caso de las citas largas.

Cuando el apellido del autor forma parte del texto, se incluye solamente el año de publicación entre paréntesis, v.g.: González (2001) estudió...

Cuando el apellido y la fecha de publicación no forman parte del texto, se incluyen ambos entre paréntesis, separados por coma, v.g.: ...relaciones entre política y lenguaje (González, 2001)...

Obra / artículo de un solo autor aparecido el mismo año, se diferencian por letras secuenciadas (González, 2001a, González, 2001b).

Palabras extranjeras y tecnicismos: en cursiva.

Palabras destacadas: en negrita.

Referencias bibliográficas:

- **Libros** (un autor): Apellido, Nombre (año). *Título*. Edición, introducción y notas deLugar de edición: Editorial (Colección; nº).
- Shua, Ana María (2000). *Botánica del caos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- **Libros** (con subtítulo): Apellido, Nombre (año). *Título: Subtítulo*. Edición, introducción y notas de... .Lugar de edición: Editorial (Colección; nº).
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Trad. de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- **Nueva edición, colaboradores y volúmenes:** Apellido, Nombre (año). *Título*. Edición y notas por...; prólogo de.... nº de ed. correg. y actual. Lugar de edición: Editorial. nº de volúmenes (v.) (Colección; nº).
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1973). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Edición y notas por Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner; prólogo de Marcos A. Morínigo. 2ª ed. correg. y actual. Buenos Aires: Huemul. 2v. (Clásicos Huemul; 71).
- **Con dos autores:** Apellido, Nombre y APELLIDO, Nombre. Cualquier aclaración sobre la edición, a continuación del título.
- Chevalier, Jean y Gheerbrandt, Alain (1974): *Dictionnaire des symboles*. París: Editions Seghers.
- **Con tres autores:** Apellido, Nombre; Apellido, Nombre; Apellido, Nombre. Cualquier aclaración sobre la edición, a continuación del título.
- Videla de Rivero, Gloria; Latorre, Ada Julia; Varela, Fabiana. *Índices de la Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza* (1996). Mendoza: Junta de Estudios Históricos de Mendoza-CELM.
- **Con más de tres autores:** Apellido, Nombre del primer autor + “y otros”. *Título*, (año); **por** Autor I, Autor II, Autor III... .Lugar: Editorial (Colección).
- Greenberger, Martin y otros. *Networks for research and education: Sharing of Computer and Information Resources Nationwide* (1974); por Martin Greenberger, Julius Aronofsky, James L. McKenney y William F. Massey. Cambridge: MIT Press.

- **De autor institucional:** NOMBRE DE LA INSTITUCIÓN.
Título. Lugar: Editorial, año.

ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS. *Academia Argentina de Letras: 1931-2001.* Buenos Aires: Academia, 2001.

- **Sin autor identificado o antologías, enciclopedias, diccionarios, etc.:** *Título.* N° de edición. Lugar: Editorial, año.

Diccionario de la lengua española. II, 21ª ed. Madrid: Real Academia Española, 1992.

- **Capítulo de libro:** Apellido, Nombre. “Título del capítulo”. En Apellido, Nombre, ed. *Nombre del libro.* Lugar de edición: casa editora, año de publicación, pp.

Babini, José. Los “Tres Grandes”: Ameghino, Moreno, Holmberg. En Ferrari, Gustavo – Gallo, Ezequiel (compiladores). *La Argentina del Ochenta al Centenario.* Buenos Aires: Sudamericana, 1980. 819-27.

- **Artículo de revista:** Apellido, Nombre (año). Título del artículo. En *Título de la revista.* Tomo, n°, página/s.

Wittaker, Paul. L. (1983). *Notes on the satyrid butterfly populations of Corcovado National Park, Costa Rica.* *Journal of Lepidopterists's Society,* vol. 37, n° 2. 103-114.

- **Artículo de periódico:** Apellido, Nombre. “Título del artículo”. *Nombre del periódico. Título del Suplemento.* Lugar, fecha, página/s.

Juárrroz, Roberto: “Zona árida, por Eduardo Jonquières”. *La Gaceta.* Tucumán, 17 de julio de 1966, p. 4.

Documentos en Internet

- **Artículo de revista:** Apellido, Nombre. “Título” [en línea]. En *título de la revista digital.* N° (año). Dirección del artículo online [Consulta: día mes año].

Martínez Gómez, Juana. “Informe sobre el cuento peruano de finales del siglo (1970-2000)” [en línea]. En *El Cuento en Red.* N° 4 (2001). http://cuentoenred.xoc.uam.mx/cer/numeros/no_4/pdf/cer4_martinez.pdf [Consulta: 29 octubre 2006].

- **Artículo de periódico:** Apellido, Nombre. “Título” [en línea]. *Título del periódico online*. Día mes año, n°. Dirección del artículo online [Consulta: día mes año].

Cuerda, José Luis. “Para abrir los ojos” [en línea]. *El País Digital*. 9 mayo 1997, n° 371. <http://www.elpais.es/p/19970509/cultura> [Consulta: 18 junio 1998].

Casos especiales:

- **Cita de textos incluidos en libros a su vez compilados en antologías o en volúmenes de Obras completas del autor:** Apellido, Nombre (año). “Título”. De: *Título del libro* (año). En su *Título de antología o compilación*. Lugar: Editorial, p. citada.

Borges, Jorge Luis (1989). “Alguien soñará”. De: *Los conjurados* (1985). En sus *Obras completas II (1975-1985)*. Buenos Aires: Emecé, p. 81.

- **Cita de libro en soporte papel con versión digital:** Apellido, Nombre (Ed.). *Título*. Lugar: Editorial, Colección, n° (año), pp. consultadas. Disponible además en: dirección digital del libro [Consulta: día/mes/año].

Dahl Buchanan, Ronda (Ed.). *El río de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*. Washington: Secretaría General de la OEA, Colección INTERAMER, n° 70 (2001), pp.219-230. Disponible además en: <http://www.iacd.oas.org/Interamer/Interamerhtml/Shua/monobrasca.htm> [Consulta: 17/6/2007].